

Alicja Bahuch

WIZUALNOŚĆ POEZJI TYTUSA CZYŻEWSKIEGO

L iteracka twórczość Tytusa Czyżewskiego poety i malarza zawiera wiele odwołań do świata zjawisk wizualnych, w tym także do świata sztuk plastycznych. Sytuacja ta ze względu na rodzaj i charakter występujących tu odwołań wizualnych wymaga wprowadzenia pewnej klasyfikacji. A więc na poziomie podstawowym, opisowym, układają się one w cztery grupy: pierwsza obejmuje teksty, w których kwestia wizualności dotyczy zróżnicowanych układów graficznych; drugą tworzą utwory literackie posługujące się paralingwistycznymi znakami wizualnymi; trzecia grupa - to rysunki i ilustracje istniejące niejako "obok" dzieł literackich w formie ornamentacyjnej, lub "równolegle" jako ich semiotyczny przekład; wreszcie czwarta - to zespół tekstów, w których występuje współlistnienie pierwiastków pikturalnych i werbalnych, tworzących swego rodzaju typ poezji wizualnej.

Potrzeba wywoływania takich skojarzeń wizualnych przez bezpośrednie nawiązywanie do skojarzeń plastycznych /typowe dla początków awangardy XX wieku, kiedy to kubiści a później surrealiści zaczęli znowu wprowadzać materialne słowo w ramy obrazu/ jest charakterystyczną cechą twórczości literackiej Czyżewskiego, którego tomiki poetyckie i dziełka teatralne tworzą zamkniętą całość artystyczną przeznaczoną do czytania i oglądania.

Tak rozumiana konstrukcja tomiku, pomyślanego właśnie jako układ zamknięty a nie przypadkowy zbiór utworów, które łączy jedynie nazwisko twórcy, zyskała wartość od czasów symbolizmu: stąd utwory Czyżewskiego przedrukowywane we wszelkiego rodzaju antologiach i wyborach tracą swój sens, gubią specyficzny klimat i nastrój pierwowzoru. Dzisiaj w oryginalnej formie dostępne są tylko w nielicznych bibliotekach, nawet Biblioteka Jagiellońska nie posiada ich kompletu¹. W ten sposób utwory literackie Czyżewskiego, dzieła słownoplastyczne, zachowane dotąd w pierwodrukach, znikną szybko z naszej kultury, a z czasem i świadomości, bo nie wystarczy suchy, protokolarny opis ich zawartości, podobnie jak nie zastąpiły kiedyś wspaniałych obrazów wielopłaszczyznowych Tytusa Czyżewskiego ich płaskie, fotograficzne reprodukcje.

Wszystkie całościowe edycje utworów poetyckich, dramatycznych czy poematów Czyżewskiego, muszą być traktowane przez odbiorców jako rzeczy widzialne, wzrokowe. Umieszczone w nich ilustracje czy rysunkowe przerywniki, różnego rodzaju przedstawienia obrazowe, oznaki, symbole, cała organizacja typograficzna i wygląd obwoluty, a więc wszystkie formy graficzne występują tu w różnych funkcjach wobec tekstu i innych elementów książki. Na przykład już sam układ graficzny pierwszego teatralnego obrazka Czyżewskiego "Śmierć Fauna", wydanego w Krakowie u Gebethnera i Spółki w roku 1907, jest znaczący: kojarzy się z Wyspiańskim poprzez wąskie karty, z podwójną kreską u dołu i u góry stronicy i przez stylizowany - na wzór secesyjnych ornamentów kwiatek - ozdobnik strony tytułowej. Również w tekście utworu literackiego pojawiają się motywy ludowe i antyczne, także pozostające w kręgu wpływów Wyspiańskiego².

Te pojedyncze na razie sygnały graficzne są już próbą przekazywania informacji przy pomocy grafiki, uznanej z czasem za samodzielny komunikat niewerbalny, któremu przypisuje się wartość estetyczną. W następnych tomikach Czyżewskiego, wydanych kilkanaście lat później, grafika posiada bardziej

rozwinęty i uporządkowany system znaków. Płaszczyzną, na której istnieje, jest w dalszym ciągu kartka papieru, stanowiąca płaszczyznę materii pisarskiej i drukarskiej, na której "spotykają się werbalność napisu i znaki graficzne niewerbalne, mieszając się z sobą formalnie i "matatekstując", podając też nawzajem w wątpliwość, co jest czym i jakie są między nimi granice"³.

W skali jakości tych znaków na stopniu podstawowym znajdują się układy liter jako konstytucja wypowiedzi językowej. Ich zróżnicowany charakter co do wielkości, grubości i kroju czcionki musi się określić znaczeniowo w związku z całą resztą.

Pierwszy podział dotyczy wybranego kroju czcionki. W tomiku "Zielone oko" niektóre wiersze drukowane są antykwą, inne w całości lub częściowo kursywą. Czy zróżnicowanie to jest wskazówką dla realizacji głosowej tych tekstów, interpretacji semantycznej, czy jest to tylko efekt wzrokowy uchwytny na tle całości tomiku? Dziś trudno dotrzeć do intencji i wyobrażeń samego poety, być może wyraźnych w trakcie urzędowania w Krakowie, w roku 1920, tzw. futurystycznych "poezowieczorów", na których wiersze Czyżewskiego z wielkim powodzeniem i uznaniem ze strony publiczności recytowała Zofia Ordyńska, aktorka Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Niestety nie wiemy, jak wyglądała recytacja na przykład "Elektrycznych wizji", utworu który w wersji drukowanej posiada poszczególne słowa i całą część końcową, zatytułowaną "Nie koniec a początek", zapisaną drukiem pochyłym. Również analiza porównawcza tematów i sposobów konstrukcji świata przedstawionego, w której zostały zestawione utwory wydrukowane w całości kursywą z pozostałymi wierszami tomiku, nie daje podstaw do wyprowadzenia zdecydowanych i jednoznacznych wniosków. Najbardziej przekonujące, choć powierzchowne, wydaje się wyjaśnienie, u którego podłoża leżą argumenty natury biograficznej. Otóż Tytus Czyżewski, będąc w latach 1910-1922 w Paryżu, zetknął się z poetycką twórczością Apolli-

naire'a, która zafascynowała go na całe życie. Od tej pory nie tylko tłumaczył jego wiersze na język polski, ale wyrażnie naśladował manierę pisarską swego mistrza, który w pierwszym zbiorze poetyckim "Alkohole" usunął znaki przestankowe, zresztą na skutek sporu z korektorem o zasady interpunkcji: Apollinaire układał też ideogramy - teksty komponowane graficznie w kształcie przedmiotów, niektóre zaś wiersze drukował kursywą, która stanowiła wówczas typograficzną nowość.

Wiadomo, że w codziennej praktyce drukarskiej kursywa, czyli rodzaj czcionki o pochyłych w prawo literach - wyodrębnia poszczególne słowa /np. obcojęzyczne/, dłuższe odcinki wypowiedzi /np. cytaty/, przez co podkreśla pewne reguły budowy wypowiedzi literackiej, utrwalonej konwencjonalnie w druku. Rozbija jej ciągłość i jednorodność przez wprowadzenie elementów inności, obcych /wspomniane słowa obcojęzyczne, cytaty/ i w ten sposób nadaje im charakter ikoniczny. Cytatowy charakter tworzywa czyni bowiem z tekstu słownego wypowiedź typu figuralnego⁴, a ona domaga się całkiem innego typu lektury. Podstawowym założeniem takiej lektury jest przekonanie, że niektóre sztuki, takie jak muzyka, przebiegają w czasie, inne /jak na przykład malarstwo/ są przestrzenne, literatura zaś jest czymś pośrednim między muzyką a malarstwem, ponieważ słowa tworzą rytmy podobne do sekwencji dźwięków w muzyce, ale tworzą też układy zbliżone do obrazu hieroglificznego lub malarskiego. Toteż można literaturę odbierać w dwojaki sposób: przede wszystkim w sensie czasowym /podporządkując się ingardenowskiej idei fazowości dzieła literackiego/ lub eksperymentalnie - w sensie przestrzennym. A więc tekst literacki, jak obraz, można studiować cały od razu, objąć go jednym aktem percepcji lub rozpatrywać go jako ślad skomplikowanego ruchu oka.

Jak to może wyglądać w praktyce czytelniczej?

Jednym z utworów tomiku Czyżewskiego "Zielone oko", wydrukowanym wyróżniającą go kursywą, jest wiersz zatytułowany "Wieczór letni". Na przykładzie analizy i interpretacji

tego wiersza dadzą się zauważyć pewne reguły lektury, akcentującej ikoniczność tego tekstu. Zależą one przede wszystkim od wyboru podstawowych pojęć, umożliwiających wstępny opis dzieła. Będą nimi, analogicznie do sztuki malarskiej, pojęcia ramy i przestrzeni utworu poetyckiego. W dalszych procesach badawczych - analitycznych, poszukujących już strukturalnych związków i podobieństw wykorzystane zostaną pojęcia wölfflinowskie, przy pomocy których zostały opisane i porównane kiedyś dwa style: renesansowy i barokowy.

Wyznaczając ramy tekstu literackiego, które z zasady powinny być formułami początku i końca utworu, w dziele poetyckim nie zawsze znajdziemy je w tym miejscu. W wierszu Czyżewskiego ustalenie i określenie granic ram nie jest działaniem automatycznym, wymaga uważnego wczytania się w tekst utworu:

Wieczór letni

*Słuchać po wsi jak psy ujadają
Gdzieś pastuch smutno dudni na oboju
Sowy od starej lipy żałośnie pójckają
Nietoperz szumi skrzydłem po liściach olszyny
Z pola wracając chichoczą dziewczyny
Chmurna ku ziemi zapada noc po letnim znoju
Gaśnie ostatni błysk zorzy czerwony
Chmury od gór wylażą niby z pieczar grotnych
Czarne potwory ciągną poczwarne ogony
Noc włoką za sobą chmurną lękliwą
W moczarach żaby grają symfonię tęskliwą
Na polach chrzemie kilka drzew samotnych

W taki wieczór ciemny między domy
Między pnie lip między grusze w sadzie
Chodzi coś czołga się łązi jakiś cień znikomy
Na drzwiach na przyzbie wyschłą rękę kładzie
Ku świecącemu oknu podnosi twarz smutną*

W chacie chłop klepie kosę do siana na jutro

*Tam we wsi w kuźni kowal młotem dzwoni
Słychać rozmowę namiętą i głośną
Kowal podkowy wykuwa dla koni
Lecą iskry pod młotem żelazo się składa
Kuźnia w noc śpiewa tą pieśnią rozgłośną
Na jutro pługi naprawia gromada*

*A ciemną drogą czołga się i snuje
Drzew przydrożnych dotyka uschłemi rękami
Zapadłe trupie oczy w ciemność wypatruje
Idzie w świat wlec się szaremi drogami*

Już w pierwszym odczytaniu tego utworu daje się zauważyć podział na dwie sfery tematyczne. Pierwsza opisuje wieczór na wsi, wykorzystując przy tym typowe akcesoria wiejskiego krajobrazu: psy, pastucha, sowy, nietoperza, dziewczyny, drzewa, żaby, kuźnię, chłopca, pługi. Do rzeczowników tych dodane są czasowniki nazywające wykonywane czynności, które z racji opisywanej pory dnia apelują przede wszystkim do "słuchowej wyobraźni" odbiorcy: psy ujadają, pastuch dudni na oboju, sowy pójćkają, nietoperz szumi, chichoczą dziewczyny, chłop klepie kosę itd. Przeciwstawieniem tego, zresztą stereotypowego i "gęstego" w opisie obrazu letniego wieczoru na wsi, jest wbudowany w jego środek inny, mniejszy obraz, w którym nie nazwany podmiot przedstawionej sytuacji, jako c o ś nieokreślonego, "jakiś cień znikomy" - "chodzi... czołga się i łązi". /Ten brak pełności obrazu może wyrównać doświadczenie czytelnicze, a więc znajomość wiersza Tetmajera "Na Anioł Pański", w którym "po polach chodzi, smutek sieje, zaduma polna osmętница"/. I ten eliptyczny obraz, złożony z dwóch, pięcio- i czterowersowych zwrotek stanowi centrum semantyczne wiersza, obudowane ogromnymi ramami opisu. Wskazują na to użyte przez poetę w wierszu konstrukcje stylistyczne, sytuujące zwrotek pierwszą podrzędnie w stosunku do drugiej: "W t a k i wieczór ciemny... Chodzi coś, czołga się, łązi" /podkreślenie

moje - AB/, oraz przeprowadzona niżej analiza dwojakiego rodzaju tekstów tego wiersza według kategorii Wölfflina, z której wynikają podobne wnioski.

Jak wiadomo Wölfflin na przestrzeni między wiekiem XV a XVII wyróżnił dwa style, dwa sposoby artystycznego widzenia, jako dwa jedynie możliwe, następujące po sobie w ustalonym z góry, od niczego niezależnym, jednakowym porządku. Rozwój ich prowadzi od stylu linearnego do malarskiego, od renesansu do baroku. Dzieje innych stylów, czy to poprzedzających renesans czy następujących po baroku, są według koncepcji Wölfflina tylko cykliczną zapowiedzią lub powtórzeniem jednokierunkowego układu przeciwieństw. Każde bowiem twórcze kształtowanie dokonuje się w granicach jednej z dwóch zasadniczych postaci artystycznego widzenia. I właśnie w istnieniu tylko tych dwóch postaci artystycznego widzenia upatrywał Wölfflin odbicie absolutnych praw rządzących sztuką⁵.

Czy możliwe jest przeniesienie tego modelu opisu dzieła plastycznego w inną dziedzinę sztuki, w system konwencji pisarskich?⁶

Przyjmując charakterystykę obu stylów - pierwszego jako linearnego, płaskiego, dążącego do form zamkniętych, stylu wielości form i stylu jasnego oraz drugiego - malarskiego, jako stylu wprowadzającego głębię, formy otwarte, posługującego się zasadą podporządkowania elementów jednej zasadzie kompozycyjnej, z założenia niejasnego; należy odnaleźć podobne struktury i układy w utworze poetyckim, który przyjęliśmy uważać za tekst o charakterze ikonicznym, obrazowym. Założenie to przypomina starożytną formułę "ut pictura poesis" /poemat to jako obraz/, ale jest to podobieństwo powierzchowne, zewnętrzne, gdyż uznanie ikoniczności tekstu zobowiązuje do określonych działań metodologicznych, podczas gdy horacjańska formuła dotyczyła sfery tematycznej porównywanych dzieł poetyckich i malarskich.

Wydzielone fragmenty wiersza Czyżewskiego "Wieczór letni", którym zostały przypisane funkcje ramy utworu, tworzą obraz,

w którym poszczególne konkretne postacie to formy wyraziste i zdecydowanie ograniczone. Czytelnik-observator może dowolnie zmieniać kolejność ich występowania w opisie /czyli kierunek prowadzenia oka/, ponieważ jest ona obojętna:

Z pola wracając chichoczą dziewczyny
Nietoperz szumi skrzydłem po liściach olszyny
Na polach drzemie kilka drzew samotnych
Chmury od góry wyłazą niby z pieczar grotnych
Słychać po wsi jak psy ujadają...

Te mocno i jasno ograniczone bryły usytuowane są na płaszczyźnie o perspektywie planimetrycznej, tworząc w ten sposób płaski obraz. Rozmieszczenie postaci i przedmiotów dokonuje się na linii góra dół, a więc w kierunku wertykalnym, lub na linii z lewej strony - w prawą, a więc horyzontalnie, ale nic nie wskazuje na usytuowanie "z przodu - z tyłu", czyli na kształtowanie głębi. Zasada kompozycji płaszczyznowej nie wymaga zmiany punktu widzenia obserwatora. Z tego samego punktu może patrzeć w górę i w dół, w prawo i w lewo. "W górze" nietoperz szumi skrzydłem i sowy żałośnie pójćkają, gaśnie ostatni błysk czerwonej zorzy, chmury od gór wyłazą, całkiem "na dole" w moczarach żaby grają symfonię tęskliwą, obok, po stronie lewej lub prawej, bliżej lub dalej środka psy ujadają, chichoczą dziewczyny, słychać rozmowę i widać nawet w ciemności lecące z kuźni iskry. W ten sposób poszczególne elementy obrazu wiejskiego wieczoru układają się wokół osi środkowych, tworząc doskonałą równowagę wszystkich części prostokątnego obrazu, w pełni widzialnego, zamkniętego. Sprawia to wrażenie, jakby istnienie każdej postaci, każdego przedmiotu, wynikało z całości zjawiska, nadając pojedynczym elementom równą wartość. Sztuka tego typu ma charakter zdarzenia zatrzymanego i przewlekłego. Każdy bowiem wieczór na wsi wygląda tak samo.

Natomiast opisany wcześniej obraz w obrazie, miniaturka utrzymana w konwencji młodopolskiej, już w swojej niepełnej strukturze unika maksimum wyrazistości. Nie chce wypowiedzieć

wszystkiego, co odkryłoby każdy szczegół. Z samego poczucia estetycznego zakłada, że piękno nie wiąże się w ogóle z pełnią uchwytniej jasności, lecz stosuje formy, mające w sobie coś nieuchwytnego, które sprawiają wrażenie, jakby wymykały się odbiorcy.

Styl malarski reaguje na każdy ruch, który obejmuje całość. W wybranych zwrotkach wiersza Czyżewskiego to c o ś, ten jakiś cień znikomy czołga się i snuje m i ę d z y domy, m i ę d z y pnie lip, m i ę d z y grusze... W ten sposób likwiduje linie o funkcji dzielącej, a zatarte granice sprzyjają łączeniu. To stopienie przedmiotów i postaci w jednolitość masę daje poczucie całości bryły, które jeszcze bardziej podkreśla wrażenie ciągłości ruchu. W dziele sztuk plastycznych, w malarstwie polega ono na swobodzie operowania masami światła i cienia, w literaturze, w poezji, w wierszu Czyżewskiego w omawianych zwrotkach napięcie to powstaje też na podobnej zasadzie kontrastu: "W taki wieczór c i e m n y ... łązi jakiś cień znikomy... ku ś w i e c ą c e m u oknu podnosi twarz smutną... A ciemną nocą czołga się i snuje... zapadłe trupie oczy w ciemność wypatruje" - to oświetlenie z jednej strony wprowadza ożywione napięcie. W tej grze form światła i barwy sylweta nie pokrywa się z kształtem przedmiotu, stąd wrażenie bezprzedmiotowości i niematerialności. Wszystkie motywy figuralne i przestrzenne tego obrazu, modelowane światłami i cieniami połączone są ruchem: tu i tam, tam i z powrotem, między - tworzą przestrzeń o kompozycji głębokościowej, w której sama "przekątna" jako główny kierunek kompozycji jest zachwianiem frontalnej tektoniki obrazu, neguje prostokątność sceny lub ją zaciemnia. W wierszu tą przekątną jest wyznaczony kierunek krętej i niewyraźnej drogi /"idzie w świat wlec się szaremi drogami"/. Wykreśla on perspektywę zbieżną, której celem jest w tym wypadku stworzenie formy otwartej, będącej widowiskiem, które przemija i w którym widz może uczestniczyć tylko przez moment. W tym nowym sposobie widzenia zjawisko zatryumfowało nad konkretną rzeczywistością.

Porównując i zestawiając te dwa style, dwa różne sposoby przedstawiania świata, nie należy ich wartościować. "Dzieła" te mówią różną mową, ale też przez to w mowie tej inaczej rozmieszczają akcenty, do czego innego przywiązują wagę, mówią o innej rzeczywistości i o innym pięknie. Ich zróżnicowanie pozwala dopatrzeć się w ich układzie budowy palimpsestowej. Na tle, które można też uznać za ramy utworu, pojawia się zupełnie inny obraz, różniący się nie tylko tematem i kompozycją, ale przedstawiający inny sposób relacji ze światem, odmienną filozofię. W ich zestawieniu kształtują się opozycje: powtarzalność - zjawiskowość, widoczność - jej brak /a więc odczuwalność/, dokładność - zarys, pewność - poszukiwanie.

Inaczej przedstawia się użycie kursywy dla pojedynczych słów w wierszu drukowanym antykwą. Słowa te poprzez swoją odmienność kroju czcionki wyłamują się z tekstu, zwracają uwagę czytelnika, którego wzrok choć przez moment zatrzymuje się dłużej na wyróżnionym w ten sposób słowie, przypatruje mu się tak jak malowidłu.

Tak dzieje się w wierszu Czyżewskiego "Monolog błazna", przypominającym wątek szekspirowskiego Jorika. Ta sama sceneria i atmosfera, ta sama filozofia życiowa, wyrażająca się w słowach: "Ta oto czaszka była czaszką Jorika, królewskiego błazna... Gdzie są teraz twoje docinki? Twoje figle? Twoje pieśni? Twoje wyblyski, przy których ryczał cały stół? Ani jednego teraz? Nie zakpiszże ze swoich wyszczerzonych zębów? ... /"Hamlet"/. "Pod krzakiem głogu gnijąca /W ziemi spoczywa twarz/ Czy widziałeś płynącą krew/ Czy widziałeś oczy błazna... Smutek i śmiech całego miasta/ Błazeński chichot cętkowany..." /"Monolog błazna"/.

Wyodrębnione kursywą słowa są rozrzucone w tekście, nie stanowią, jak się wydaje, logicznego związku. Przytoczone tu w ramach szerszej wypowiedzi tworzą jakby własne, zamknięte zakresy znaczeń: "Ja jestem ten co z łoża wstał /o zielonej godzinie rozszalałego słońca /... /Lecz nadejdzie chwila ciszy

wtedy zapraszam *śmierć* /ustawiam serce na bilardzie/ W *karambol* gramy ze śmiercią". Traktując te słowa jako optyczną całość należy uznać, że tworzą obraz, ale obraz o ukrytej spójności, którą trzeba odszukać. Najłatwiej poprzez semantykę barw, opozycję światła i cienia. To zestawienie słońca - znaku światłości, symbolu zmartwychwstania /ja jestem ten co z łoża wstał /ze śmiercią - znakiem ciemności/ Lecz nadejdzie chwila ciszy wtedy zapraszam |*śmierć* / jest punktem wyjścia dla konstruowanego obrazu. Stanowi jego temat. Treścią zaś jest starcie się obu sił, które dokonuje się w grze, rytualnym pojedynku o życie. Tym razem gra w karambol, która w swojej istocie jest zderzeniem, synonimem katastrofy, zależnej od przypadku, jest typową grą losową. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że kolor stołu bilardowego jest zielony /o *zielonej godzinie* /, a semantyka zieleni, która zachowała się w ikonografii i w poezji ludowej /dusza z ciała wyleciała, na zielonej łące stała/ dopełnia zarysowany obraz. Kolor zielony bowiem to kolor sądu ostatecznego i nadziei.

Wzniosły obraz ostatecznych spraw człowieka /do których w religii katolickiej należą śmierć, sąd, niebo albo piekło/, podsumowujący białeńską żywot jest pewnym zaskoczeniem dla czytelnika, który spostrzega, że podmiot liryczny jest bliski - a nawet tożsamy z postacią poety, w jego roli społecznej i dosłownie w odniesieniu do osoby samego Tytusa Czyżewskiego:

Zastanawiające jest to poczucie rozgoryczenia, które kazało artyście - poecie i malarzowi włożyć na głowę białeńską czapkę. Ale życie nie oszczędziło mu paradoksalnych sytuacji i nietypowych, drastycznych układów. On, projektodawca stylu epoki, wielki eksperymentator i nowator w dziedzinie sztuki, utrzymywał się ze źle płatnej pracy nauczyciela rysunków, najpierw w małym miasteczku, potem w Krakowie. On, twórca polskiej awangardy plastycznej i literackiej, pełen artystycznej siły i odwagi, był - jak wspomina Witold Zechenter - "niziućkim człowieczkiem, "upodobniającym się" do jakiegoś tajemni-

czego, bajkowego stworu przez strój, jaki sobie upodobał, a więc młodopolską pelerynę, kapelusz z szerokim rondem spadający na oczy, fontaź czarny czy czerwony zamiast krawata, kładący się szeroką plamą na garbatej piersi kaleki /.../. Zapalał się, gdy mówił o sztuce - obojętne pisarskiej czy malarskiej /.../. Zapalał się nieraz aż do krzyku, gestykulował zawzięcie, wykrzykiwał nieraz już niezrozumiale, gdyż głos miał schrypnięty, zardzewiały, mówił niewyraźnie. Zdawało się nieraz, że ta pasja, jaka w nim tkwi, rozsądzi mizerną powłokę cielesną: tak pięknej i szlachetnej darszy artysty - los dał ciało garbate, wychudłe, skrzywione boleśnie, sła biutki⁷.

W zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego znajduje się jeden z najdziwniejszych obrazów tego malarza: "Zbójnik tatrzański". Joanna Pollakówna, autorka malarskiej monografii Czyżewskiego pisze, że jest to "zbójnik dziwny: wątki, jakby ułomny, z dużą głową, którą zdobi ni kapelusz, ni to czapka kłowna. Smutna twarz o wielkich oczach nosi rysy samego malarza. Groteska? Gorzka autoironia, która skazanemu na kalectwo człowiekowi każe nadać cechy własnej, niepozornej postaci krzepkiemu bohaterowi ludowemu, zbójnikowi"⁸.

Zestawienie utworu literackiego, wiersza "Monolog błazna" z opisem postaci Czyżewskiego dokonany przez Zechentera i obrazem "Zbójnik tatrzański" tworzy semantyczne napięcie: poprzez poziome kontrasty obrazów /monolog błazna - sąd ostateczny; zapalał się aż do krzyku - głos miał schrypnięty, zardzewiały, mówił niewyraźnie; zbójnik - wątki, ułomny, w czapce kłowna/ i strukturę pionową, międzypoziomową /błazen to przebranie, maskarada, kryje się pod nim artysta, człowiek wielkiej pasji, silny i mocny/ duchowo/. To rozwiązanie pozwala uznać, że poeta kreuje siebie samego jako twórcę i jako maskę nie tylko przez słowo, ale i przez czyn. Takie archetypowe rozumienie związków między biografią a twórczością pozwala na szukanie powiązań. One pomagają poznać i ocenić dzieło.

Oprócz kursywy w licznych wierszach Czyżewskiego pojawiają się słowa drukowane tłustym drukiem. Z racji tej można je czytać oddzielnie. W wierszu "Muzyka z okna" tworzą własny ciąg zachowujący podstawowe reguły wierszotwórcze: noc wiatr pieśń noc wiatr blask noc kwiat śmiech noc płacz. Zasada powtarzalności /dosłownej/ i rytmiczności układów przez wybór słów jednosylabowych pozwala wybrany szereg traktować jako całość, strukturę wiersza w wierszu, a z racji umieszczenia poszczególnych słów w pozycji klauzulowej doszukiwać się w nich pewnych skupisk semantycznych. Łatwo zauważyć, że wymienione rzeczowniki apelują prawie do wszystkich zmysłów człowieka: noc i blask stanowią efekty optyczne, pieśń, śmiech i płacz tworzą wrażenia słuchowe, wiatr - dotykowe, a kwiat - zapachowe. Jest to jeszcze jedna próba stworzenia nowych reakcji na wiersz, bardziej zmysłowych niż intelektualnych. Już romantycy znali zjawisko, które psychologia nazywa syntezyją doznań zmysłowych, a które prowadzi do nakładania się, względnie wymiany - tak w akcie tworzenia jak i odbioru dzieł sztuki - wrażeń słuchowych z wzrokowymi, a nawet prowadzenia tych skojarzeń w stronę wrażeń dotykowych i węchowych.

Koncepcja ta stanowiąca istotny składnik twórczej inspiracji mogła powstać w umyśle i praktycznym doświadczeniu poety i malarza, dla którego tworzywo plastyczne było polem doświadczalnym poetyckiego warsztatu. Stąd większość wierszy powstałych w okresie walki o nowe widzenie świata podporządkowanych jest idei formizmu.

Istotę formistycznej wyobraźni stanowiło przede wszystkim całkowite przedstawienie świadomości artystycznej, która zakłada, że tradycyjnie pojmowana przestrzeń nie istnieje i że porządek natury przestał być gwarancją ładu a ciągłość straciła rację bytu jako sposób i model artystyczny. Stąd przekonanie, że ład należy dopiero stworzyć, skonstruować w obrazie lub w wierszu. Próby w tym kierunku, poszukiwania nowych sposobów budowania tego ładu posiadały od razu własne

uzasadnienia teoretyczne. Był to formizm w polskiej sztuce. Jednym z jego postulatów było wykorzystanie możliwości typograficznych.

W wierszach i innych utworach Czyżewskiego nie tylko rodzaj czcionki decydował o rysunku typograficznym utworu. Ważne były też występujące w tych tekstach innego rodzaju sygnały graficzne: podkreślenie lub obramowanie słowa, zmienna płaszczyzna druku, specjalne rozmieszczenie słów w utworze, według zaplanowanej plastycznej kompozycji. Tak jest w wierszu "Noc-Dzień", w którym właśnie kompozycja typograficzna przypomina "z wyglądu" utwór dramatyczny, gdzie na pierwszym planie wyeksponowane wersalikami są słowa-osoby: błyskawice, mgławice, iskry, gwoździe. Wokół nich, niby didaskalia, w regularnym rozmieszczeniu skupione są słowa, w większości czasowniki, organizujące wieczne "dzianie się", kołowrót nocy i dnia. Te wizualne rytmy obrazu-wiersza powtarzają się pięciokrotnie. W ten sposób paralelizm słowno-obrazowy podkreśla i uwidacznia wielki mechanizm świata, w którym ze zgrzytem i blaskiem, przy szumie i eksplozji... powstaje dzień i znika noc.

W wierszu "Poznanie" środkowa część utworu wydrukowana jest na płaszczyźnie prostopadłej do właściwego kierunku druku. Sposób ten rozбивa konwencjonalną ciągłość druku. Z tytułu tego wiersza i jego dedykacji /dla Leona Chwistka/ można przypuszczać, że jest on delikatną, ale ironiczną aluzją do Chwistkowej teorii poznania rzeczywistości i sztuki, ale aluzją optyczną. Aby przeczytać ów pionowy fragment wiersza, trzeba dokonać zmiany pozycji, odpowiedniego ruchu głową lub odwrócenia tekstu. Jest to wejście w inne układy przestrzenne, a tym samym jakby w inną rzeczywistość. Potwierdzeniem tego domysłu może być sam fragment wiersza umieszczonego w pionie: posiada on inną rytmikę i melodię, utrzymany jest w zupełnie innej konwencji stylistyczno-wersyfikacyjnej, wyróżniając się w ten sposób z całości tekstu.

Do pozajęzykowych czynników waloryzujących teksty literackie Czyżewskiego należą takie znaki jak: strzałki, klamry, palce wskazujące kierunek, linie pionowe i poziome, kropki, kreski, ozdobne inicjały. W procesie odbioru tekstu zapisanego dostrzega się najpierw owe znaki. Pełnią one zatem funkcję podobną do miejsc najsilniejszych kontrastów światłocieniowych w obrazie, które najbardziej przyciągają oko widza. Im silniejszy kontrast światłocienia znajduje się w danym miejscu, tym więcej spojrzeń pada na nie i tym dłużej spoczywa tam oko. Pisze o tym, analizując sposoby percepcji obrazu Władysław Strzemiński:

"Ta narzucona, zorganizowana kolejność oglądania i akcentowania tego, co autor wskazuje jako n a j w a ż n i e j s z e w obrazie /zawartość głównego klucza kompozycyjnego/, nadaje przejrzystą wymowę treści obrazu. Poszczególne miejsca obrazów przemawiają nie wszystkie na raz, lecz w kolejności zorganizowanej i wyznaczonej przez autora. Dlatego główne treści obrazu /znajdujące się w głównych kluczach kompozycyjnych/ występują przed treściami drugorzędnymi /.../ Poszczególne /.../ miejsca zostają wzmocnione /i te widzimy przede wszystkim/, inne osłabione /i te zaledwie docierają do naszej świadomości, gdyż je zaledwie dostrzegamy/. Stosowanie kluczy kompozycyjnych ułatwia odczytanie intencji obrazu"⁹.

Teoria widzenia Strzemińskiego ma charakter ogólny, dlatego może dotyczyć również tych tekstów literackich, w których efekty typograficzne tworzą tzw. liryzm wzrokowy. Strzałki w wierszach Czyżewskiego podkreślają słowa o kluczowym znaczeniu dla sensu tych utworów. W "Elektrycznych wierszach" strzałka sumuje wielokrotne określenia dotyczące słowa "Ja". Składają się na nie następujące "definicje": Ja /to znaczy/ "Szpony trwogi człowieka", "Radość objawienia", "BOL kołysze kołyską dziecka". Kierunek i umieszczenie strzałki w środku sytuują te wszystkie określenia na jednej płaszczyźnie, która oznacza ich równoczesność, współistnienie, całościowy charakter. Jest to lansowana przez Marinettiego idea symultaneizmu poezji.

Podobną funkcję pełni narysowana ręka z palcem wskazującym. W "Wizji I" pokazuje napis INRI, wydrukowany większą

i pochyłą czcionką. Napis ten umieszczony na krzyżu nad głową Chrystusa, w wierszu tym ma charakter emblematu. W zestawieniu z palcem wskazującym traci charakter sakralny, staje się groteskowy, gorzko ironiczny. Potwierdza to dalszy ciąg tekstu słownego: W górze płacze nad miastem /Krzyż który bełkoce/ Kłapie cynową tablicą/ PIJE ŻOŁC.

Podkreślenie fragmentu wiersza "Intermezzo DRAPIEŻNE KWIATY" linią poziomą przypomina matematyczne sumowanie, zwłaszcza, że pod kreską znajduje się wynik tego działania w postaci sformułowania "Zbliżyła się moja synteza".

Większość wierszy z tomiku "Noc-Dzień", jest podzielona na podwójnymi, pionowymi liniami, jakby na dwie gazetowe szpalty. Czy jest to zamysł artystyczny, czy gest wynikający z oszczędności papieru i braku miejsca? Wiersze "Kantyczki", "U szopy", "Kolenda w olbrzymim mieście" przedrukowane z tego tomiku w "Pastorałkach", a więc jeszcze za życia autora, zachowują podwójną kolumnę. Natomiast wiersze "Powrót", "Płomień i Studnia", "De profundis", "Sensacja w kinie", "Ballada o Koci kelnerce", "Drzemka w kawiarni" umieszczone w "Antologii polskiego futuryzmu", wydanej w roku 1978 nie respektują już tego podziału /zachowanego tylko w jednym wierszu "Hymn do maszyny mojego ciała"/. Wynika stąd, że podziałom pionowym nie przypisano większego znaczenia semantycznego, ważniejsze okazały się podziały poziome, zachowane w całości we wszystkich przedrukach.

W jednym z wierszy Czyżewskiego, zatytułowanym "Drzemka w kawiarni", linie kropek umieszczono po każdym kolejnym wersie. Jak wynika z treści utworu ten brak przyległości zdarzeń jest skutkiem zajęcia określonego miejsca i zachowania się podmiotu mówiącego. Przebywając w kawiarni i drzemiąc w jej mudnawej atmosferze snuje on opowieść o tym, co dzieje się wokół niego:

Wszystko i wszystkich sen bierze

 Drzemią widelce i noże

Kawiarnia kelnerzy a może

 Krakowa całe ulice

 Drzemią i Sukiennice

 Szewska Długa i Wolska

 I cała zdrzemała się Polska

Również w podobnie pomyślanym wierszu Młodożeńca "Radioro-
 mans" ciągi kresek znaczą przypadkowe zakłócenia w zapisie
 miłosnej rozmowy prowadzonej przez radio ponad kontynentami.
 Rozmowa ta chwilami całkiem zamiera, ginie, ale mechanizm od-
 biornika pracuje nadal. Narysowane w tekście kreseczki odmie-
 rzają ciszę radiową¹⁰. A więc kropki u Czyżewskiego, kreseczki
 u "Młodożeńca" oprócz niewątpliwej wartości semantycznej
 są też wskazówką recytacyjną.

Wszystkie omówione tu znaki i oznaki, symbole graficzne,
 te tradycyjne i nowatorskie, stanowiące odchylenie od zasta-
 nej normy mają jak już wiadomo nie tylko charakter ornamen-
 tacyjny ale w powiązaniu ze strukturą słowną utworu poetyc-
 kiego starają się pomóc w wydobyciu najgłębszych wartości
 tkwiących w tworzywie słownym. Tu trzeba pamiętać, że jednym
 z podstawowych założeń awangardowej poetyki futurystyczno-
 formistycznej było dążenie do prymitywizacji formy, a więc
 poszukiwanie w języku jego złożeń pierwotnych, w których to
 pismo i rysunek miały charakter magiczny¹¹.

Oprócz paralingwistycznych znaków wizualnych, gęsto roz-
 mieszczonych zwłaszcza w pierwszych tomikach poety, ważnym
 składnikiem tych książeczek jako kompozycji plastyczno-słow-
 nych były wybrane i umieszczone przez samego artystę repro-
 dukcje jego obrazów /w tomiku "Zielone oko" "Autoportret" ma-
 lowany około 1918 roku, "Rysunek" z 1918, "Głowa" z 1917 oraz
 "Idąca kobieta" i "Madonna" bez podania daty powstania dzie-
 ła/, rysunki jako okładką tytułową i przerywniki zrobione
 specjalnie dla danego zbioru wierszy /"Robespierre - Rapsod"

.../, wreszcie drzeworyty, wykonane przez Tadeusza Makowskiego /"Pastorałki"/.

Reprodukcje te i rysunki ozdabiają szare tomiki Czyżewskiego i równocześnie prezentują jego nową sztukę malarską. Formistyczne kształty często współgrają z tekstami wierszy, które właśnie starają się zawrzeć swoją wartość emocjonalną w maksymalnie zorganizowanej strukturze form. Widać to wyraźnie na przykładzie fragmentu wiersza zatytułowanego "Twarz widziana":

Naprzeciw - szyba srebrnosina
Kawiarni -
Raz, dwa, trzy,
Naprzeciw
"Kawa", "Mazagran", "Grenadyna".
Biała ręka trzyma
Gazetę
Cztery, pięć, sześć -
Naprzeciw
Widzę pół twarzy
Kobiety. -
Błoto bryzga spod kół,
Serce się tłucze,
Naprzeciw
To ona
Czyta "Journal des Debats".
Spogląda: siedm, ośm,
Widzę twarze dwie i pół!
/.../

Sytuację liryczną tego utworu trzeba rekonstruować w ramach chętnie przez artystów w tym okresie podejmowanych tematów związanych z miejskim krajobrazem. Umieszczenie podmiotu lirycznego w kawiarni, a więc w miejscu intymnych spotkań i analizowanie jego wrażeń wizualnych przy założeniu konwencjonalnej mimetyczności tego obrazu nie tłumaczy ukrytego sensu utworu, nie wyjaśnia zwielokrotnienia widzianej twarzy.

Wprawdzie Czyżewski teoretykiem sztuki nigdy nie był, ale pozostawił wiele sądów o sztuce, formułowanych w licznych manifestacjach i artykułach krytycznych, których podstawę stanowiło jego własne doświadczenie twórcze. Dlatego cytując słowa Czyżewskiego "[...] krajanie /rysowanie, malowanie/ ja-

kiejs płaszczyzny /obrazu/ musi być do całości tejże płaszczyzny i zamiaru kompozycyjnego ściśle dostosowane, gdyż linie płaszczyzny i barwy mają swe ściśle teorie [...]"¹², należy przyjąć, że wewnętrzna logika i ścisłość artystyczna w każdym dziele sztuki była imperatywem twórczym tego artysty. A zatem mechanizmy spójnościowe przedstawionego wiersza tekstu powinny być precyzyjne i odsłaniać głębszy sens analizowanej całości.

Możliwość wykorzystania zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia w opisie utworu poety-Czyżewskiego "podpowiadają" wielopłaszczyznowe kompozycje Czyżewskiego-malarza. Te jego wielopłaszczyznowe obrazy, spokrewnione z kubizmem, kształtują obraz z elementów zgeometryzowanych, porozcinanych zgodnie ze zmieniającymi się układami płaszczyzn. Brak perspektywy wielokrotnej, charakterystycznej dla kubizmu, pozostawia w formizmie Czyżewskiego samą ideę krotności. Ona buduje poprzez formę model jego świata.

W umieszczonej przez kartę tytułową tomiku "Zielone oko" reprodukcji autoportretu Czyżewskiego z poplątanych, prostych i elipsoidalnych linii wyłania się zarys twarzy. Wielokątne, porozcinane płaszczyzny nie usiłują odtworzyć realności świata i "prawdziwego" wyglądu modelu. Wykrzywienie ust i nosa oraz poziomu oczu, wydłużenie i załamanie linii głowy - wszystko to może być poszukiwaniem ekspresyjnego wyrazu. "Uzasadnienie" tego typu deformacji znajduje się we wspomnianym wierszu "Twarz widziana".

Kierunek widzenia podmiotu lirycznego w tym wierszu określa czterokrotnie powtórzone słowo "naprzeciw". Ono sytuuje relacje przestrzenne podmiotu i przedmiotu opisu. Granica szyby kawiarnianej wyznacza opozycję dwóch przestrzeni: zamkniętej i otwartej - kawiarni i ulicy. Punkt obserwacyjny podmiotu patrzącego i mówiącego znajduje się na zewnątrz:

Naprzeciw - szyba srebrnosina
Kawiarni -
Raz, dwa, trzy,
Naprzeciw
"Kawa", "Mazagran", "Grenadyna".

Świadczy o tym prawostronne ułożenie liter na szybie i napisie reklamującym sprzedawane napoje, gdyż pozycja od wewnątrz wymagałaby odczytania napisu w kierunku odwrotnym, zgodnie z zasadą lustrzanego odbicia. Widok białej, a więc kobiecej ręki trzymającej gazetę to następny szczegół obrazu formułującego się w coraz większym zbliżeniu. Przerwywające opis wyliczanie - raz, dwa, trzy... - sugeruje ruch w przestrzeni i czasie; odmierzane są w ten sposób kroki kształtujące opozycję obserwacji: daleko - blisko. Wraz ze zmniejszającą się odległością patrzącego od interesującego go obiektu /miarą oddalenia jest jezdnia z przejeżdżającymi samochodami: "Błoto bryzga spod kół"/ powiększa się wyrazistość obrazu: szyba - napis - biała ręka z gazetą - pół twarzy kobiety, czyli jej profil.

Podsumowaniem doznanych wrażeń wizualnych jest reakcja emocjonalna podmiotu lirycznego sygnalizowana przez gwałtowne bicie serca:

Serce się tłucze.
Naprzeciw
To ona

Ale zagadka świata przedstawionego w wierszu Czyżewskiego kryje się w innych słowach:

Widzę twarze dwie i pół

Aby dotrzeć do jej rozwiązania należy śledzić punkt widzenia mężczyzny, zbliżającego się do kobiety. Wiersz w tym miejscu podaje informacje, że widoczny jest nagłówek gazety:

Czyta "Journal des Debats"

Znaczy to, że obserwator zmienił ustawienie względem opisywanego obiektu /za oknem gazeta była nierozpoznawalna, ponieważ czytająca ją kobieta siedziała bokiem do okna/: jest w dalszym ciągu "naprzeciw", ale już z innej strony, wewnątrz, w kawiarni, gdzie widzi twarz kobiety odsłoniętą w górnej połowie sponad francuskiego czasopisma. Tylko stereometryczna wyobraźnia artysty malarza Tytusa Czyżewskiego pozwoliła na zsumowanie niejednorodnych połówek widzianych twarzy: z profili i en face. Na razie otrzymany wynik równa się "jeden". Dalsza rekonstrukcja, na pewno spoistej

całości obrazu pozwala domyśleć się znaczenia ruchu wykonanego ze strony statycznego dotąd obiektu opisu:

Spogląda

Zarysowana sytuacja liryczna wiersza podpowiada motywację wykonanego gestu: zainteresowana wejściem do kawiarni nowej osoby kobieta opuściła trzymaną dotąd przed oczami gazetę. Odsłonięta twarz dopisuje się do poetyckiego rachunku jako "druga". Pozostała jeszcze połówka poszukiwanej sumy. Trzeba zwrócić uwagę, że całą twarz kobieta odsłania tylko na moment:

siedm, ośm

- by nawet nie zauważywszy obcego a więc obojętnego jej mężczyzny powrócić do przerwanej lektury czasopisma: gazeta znówu przysłania część twarzy. Teraz zgadza się suma "dwóch i pół twarzy", ona też stanowi klucz do formalistycznej wyobraźni Czyżewskiego, wykorzystanej w tym tekście literackim.

Na zakończenie tej analizy i interpretacji trzeba zaznaczyć, że porównywany fragment wiersza "Twarz widziana" z "Autoportretem" z roku 1918 nie posiada bezpośrednich związków, "Autoportret" nie jest ilustracją tego wiersza, przedstawia bowiem twarz mężczyzny a nie kobiety, umieszczony jest przed kartą tytułową tomiku a nie obok wiersza. O zestawieniu obu tekstów w procesie badawczym zdecydowały ich wewnętrzne struktury, funkcjonujące na podobnej zasadzie optycznej - uogólnionego traktowania kształtów, upraszczającej ich deformacji. Wydaje się, że metoda ta pozwala szybciej i z większą pewnością odnaleźć ukryte reguły spójnościowe tekstu poetyckiego, odkryć jego sens.

Jeszcze jedna książka Czyżewskiego została ozdobiona jego rysunkami. Pełny tytuł, będący równocześnie spisem jej zawartości, brzmi: "Robespierre Rapsod Cinema Od romantyzmu do cynizmu". Jest to tom mrocznych niepokojących wizji, powstałych w okresie wpływu na twórczość Czyżewskiego pogłosów surrealizmu. Dotarły one do niego w czasie trzeciego jego po-

bytu w Paryżu, w 1922 roku. Wtedy to zafascynowany sztuką paryskich artystów pisał w korespondencji przesłanej do Peipera:

"Malarze, dla których jest pewnym drażniącym urokiem powracanie od czasu do czasu do form nieabstrakcyjnych, lecz konwencjonalnie przyjętych i widzianych, czynią to tylko dla celów czysto malarsko eksperymentalnych, dla zestawień form abstrakcyjnych z formami konwencjonalnymi /np. architektoniczne linie ciała ludzkiego, przedmioty widziane i przyjęte z otoczenia obok np. form czysto konstrukcyjnych stworzonych z pomocą mechaniki ludzkiej etc./, ale a b s o l u t n i e nie dla anatomii porównawczej ani "karnacji" ciała /.../ nie dla tzw. "stylizacji"¹³.

Takie spięcia form były typowe dla malarstwa Czyżewskiego w tym okresie. Widoczne są w "Ptaszku", "Akcie z kotem", w obrazach wielopłaszczyznowych, a także w rysunkach należących do cyklu ilustracji książki "Robespierre, Rapsod"... Widać w nich jak różne abstrakcyjne formy złączone w zwarte kompozycje z naturalistycznymi kształtami owoców, liści, części ciała człowieka lub jakichś mechanizmów wyrastają jak z sennych zbitek, raz obdarzonych potocznym znaczeniem, raz nic nie znaczących¹⁴. Sześć rysunków z tomu "Robespierre, Rapsod"... robi na czytelniku silne wrażenie, zwłaszcza, że jest to ostatni tomik opracowany plastycznie przez samego poetę - malarza. W następnych nie ma już rysunków ani reprodukcji jego obrazów.

W dorobku artystycznym Czyżewskiego istnieje jeszcze tomik poetycki, w którym ilustracją wierszy są drzeworyty Tadeusza Makowskiego. Nosi on tytuł "Pastorałki". O dziele tym była już mowa wcześniej, tu trzeba dodać, że w tej książce podwójnego autorstwa spotkały się i dopełniły, jak pisał Kazimierz Wyka:

"dwie pokrewne indywidualności, pokrewne w jakimś lirycznym rdzeniu, pokrewne we frasobliwej radości dzieci o oczach szeroko rozwartych na świat - wielce dziwny i pełen czułych tajemnic świat. Obydwie indywidualności wysoce poetyckie, nie wyłącznie malarskie, chociaż tylko jeden z nich dzielił siebie między pióro a pędzel. Osobistość Tadeusza Makowskiego podobnie liryczna co osobowość Czyżewskiego,

spotkała więc w "Pastorałkach w harmonii, której w poprzednim pokoleniu zdają się patronować liryzm Wyspiańskiego, groteskowy i bardziej ironiczny liryzm Wojtkiewicza"¹⁵.

Dlatego Makowski mógł towarzyszyć, powtarzając określenie za Wyką, niejako "wtórować" Czyżewskiemu, a nie tylko mechanicznie ilustrować jego utwory. Stąd w drzeworytach zamieszczonych w "Pastorałkach" można odnaleźć pomysły będące tylko jego własnością. Na przykład postać Dzieciątka podskakującego w źłobku w góralskiej czapce na głowie jest wprowadzona z ogólnej atmosfery wiersza, jego rubaszości i humoru: figura bociana siedzącego na betlejemskiej strzesze stajni, pochodząca z typowo polskiego krajobrazu, a także basista przygrywający na własnym brzuchu /ten pomysł wywodzi się z metafory Czyżewskiego "a basista hu-hu gładzi bas po brzuchu"/. "Dodatki" te są utrzymane w jednolitej tonacji i tworzą w całości kompozycje odpowiadające ludowej ikonografii, utrwalonej w kolorowych malowankach na szkle i wielkich malowidłach ołtarzowych. Stały się one wzorem dla śmiesznych i prymitywnych figurek świętych, królów i pasterzy z drzeworytów Makowskiego. Dlatego postaci te umieszczone są zawsze w sposób frontalny, twarzą do widza /warto zwrócić uwagę, że jest to również sposób widzenia i rysowania dziecka/, pojawiają się w kilku równoległych planach, nie uwzględniających perspektywy zbieżnej i przez to tworzących obraz płaski. Sama technika drzeworytu, pozwalająca skonstrastować plamy jasne i ciemne, a poprzez uproszczenie, a więc geometryzację linii, stworzyć płaszczyznę wyrazistą, jakby "grubociosaną", jednolitą, istniejącą bez żadnych subtelności cieniowania i barwnej modulacji bryły jest swoistym odpowiednikiem podobnie zdynamizowanych, a więc jakby szorstkich i kanciastych, konstrukcji słownych "Pastorałek" Czyżewskiego. Składają się na nie dwa podstawowe stylizacyjne wzory: archaizacja, przejawiająca się w niekonsekwentnej zresztą ortografii upodobnionej do staropolszczyzny, i stylizacja językowa na gwara góralską, w której występują uproszczone rymy gramatyczne.

Natomiast na poziomie wyższym, konstrukcji świata przedstawionego w utworze literackim, analogia z uproszczoną i lakoniczną deskrypcją plastyczną Makowskiego dotyczy wizji przestrzennej, przebiegającej - jak zauważyła Dobrochna Ratajczak w analizie tekstów dramatycznych Czyżewskiego - w trzech planach, zachowujących trójdzielność szopkowej scenki¹⁶. Pierwszy plan to niebo z aniołami, ptakami i gwiazdą betlejemską, drugi to stajenka, w której wewnątrz znajduje się żłóbek z Dzieciątkiem, obok którego tkwią nieruchome postaci Marii i Józefa /Józef tylko raz wychodzi do pasterzy i drugi raz, aby uciszyć rozśpiewane ptaki/. Do elementów statycznych należą też figurki osła i wołu, które, choć miarowo kiwają głowami, wyglądają niby nakręcone mechaniczne zabawki. Na kolejnym, trzecim planie, toczy się żywa akcja: pasterze, zbójnicy, chłopci, zwierzęta, ptaki, ożywione instrumenty tworzą w nieskoordynowanym ruchu i nieuporządkowanym dźwięku typowo prymitywizująco-dadaistyczną kakofonię: pasterze śpiewają, grają i tańczą, wtórują im aniołowie, psy szczekają, beczą barany, śpiewają a właściwie drą się ptaki.

Rozmieszczenie i analiza poszczególnych planów wyraźnie wskazuje na inspiracje malarskie. Bez teoretycznych uzasadnień formizmu trudno ustalić, co stanowi w tej pomieszanej scenerii plan najważniejszy, centralny, a co jest tylko tłem. Przywołując sformułowania Konrada Winklera, pierwszego teoretyka grupy formistów trzeba w tym miejscu przypomnieć, że "konkretyzacja przestrzeni na obrazie u formistów miała za cel:

[...] najściślejsze, organiczne zespolenie wyobrażonych form z idealną powierzchnią płótna. Zamiast dawać złudzenie głębi na płótnie, na czym polegała perspektywa sztuki tradycyjnej, formista zaczynając od tła, budował formy ku przodowi, zaznaczając dobitnie wzajemny stosunek przestrzenny poszczególnych rzutów brył oraz ich położenie w stosunku do ostatniego planu na obrazie, którym to planem jest tutaj dotykalna powierzchnia płótna"¹⁷.

Jak wynika z przytoczonej teorii, plan ostatni /z punktu widzenia obserwatora/ stanowi istotny punkt wyjścia dla

dalszej budowy obrazu. Dlatego, na drodze analogii można uznać, że w tekście słownym "Pastorałek" obraz Świętej Rodziny stanowi centrum a wokół niego zbierają się postaci królów, pasterzy i zwierząt. Ten dwudzielny układ obrazów tworzy wyraźne opozycje: ruchowy - nieruchomy, głośny - cichy, wreszcie naturalny - sztuczny. Sztuczny bo nieruchomy obraz żłobka jest typową konstrukcją obrazu w obrazie: bardziej "widoczną" w tekście słownym zbiorku, gdzie z racji użytych znaków, artykułowanych dźwięków w czasie łatwiej jest wyrazić ruch a więc działania czy zdarzenia niż w kompozycji plastycznej, której znakami są kształty i kolory w przestrzeni, a przedmiotami przedstawionymi nieruchome ciała i ich części¹⁸.

W "Pastorałkach" Czyżewskiego nastąpiło zestawienie jakby dwu rodzajów tekstów, z których jeden jest wzorowany na sztukach plastycznych i przedstawia obraz betlejemskiej szopki, drugi to podhalański krajobraz i środowisko góralskie przedstawione w naturalistycznym, żywym działaniu. Oba te teksty zachowań mają charakter innorodny, działa tu zatem ukryta reguła kolażu, metoda kojarzenia "dwu rzeczywistości pozornie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie pozornie niesprzyjającej ich porozumieniu"¹⁹. W ten sposób łączą się nie tylko różne struktury, ale mieszają przeciwne wartości; u Czyżewskiego brzydota z czułością, liryczna naiwność z groteską, dając w efekcie niepowtarzalny klimat "prymitywizmu", poszukiwany przez polskich artystów w ludowym folklorze. I właśnie Tytusowi Czyżewskiemu i Tadeuszowi Makowskiemu udało się stworzyć doskonałą interpretację polskiego folkloru we wspólnym słowno-plastycznym dziele, w "Pastorałkach".

Oprócz omówionych już utworów Czyżewskiego istnieją jeszcze poszczególne wiersze, zamieszczone w tomikach: "Noc-Dzień, Mechaniczny instynkt elektryczny", "Lajkonik w chmurach" oraz osobne pozycje wydawnicze, na przykład utwór sceniczny "Wąż, Orfeusz i Euridika", w którym splatają się w specyficzny sposób pierwiastki pikturalne i werbalne, tworząc

tw. poezję wizualną. Zakłada ona, że wiersz jest przedmiotem użytkowym, a nie zamkniętą w określonym języku grą znaczeń, jest przeznaczony do oglądania a nie do przeżywania. Stąd całość tego typu tekstów podporządkowana jest kompozycji plastycznej, litery, słowa, zdania czy dłuższe odcinki wypowiedzi pełnią przede wszystkim funkcję graficzną.

W utworze Tytusa Czyżewskiego "Mechaniczny ogród", umieszczonym w tomiku "Noc-Dzień..." na plan pierwszy wysuwają się kwadratowe kształty kwiatów z podpisami w środku: Róża, Bratek, Lewkonia, Piwonia, Pierwiosnek kwiatek itd. W górze, nad kwiatami "unoszą się" motyl - Paź królowej, narysowany w formie dwóch złączonych kwadratów, które tworzą skrzydła. Mechaniczny ogród ogradzają z trzech stron linie proste. Pod nimi, na dole strony znajdują się rozmieszczone w kilku grupkach słowa. Zgodnie z założeniami poetyki futurystycznej są to przeważnie rzeczowniki, których rozluźniona struktura graficzna przypomina słowa na wolności. Rzeczowniki te powtarzają nazwy niektórych kwiatów i zwierząt /róża, róże żółte, paź królowej/ lub uzupełniają /tym razem tylko werbalnie/ elementy przedstawianego krajobrazu: są nimi kolor i pewne relacje przestrzenne albo czasowe /rano, rosa, słońce, słoneczniki, w dali góry/. Tę część tekstu słownego należy traktować jako dalszy ciąg wrażeń wizualnych, zgodnie z dadaistyczną definicją wiersza statycznego, w którym czyni się ze słów "indywidua, z trzech liter las, las z koronami drzew, z gajowymi w mundurach i z dzikami [...]"²⁰.

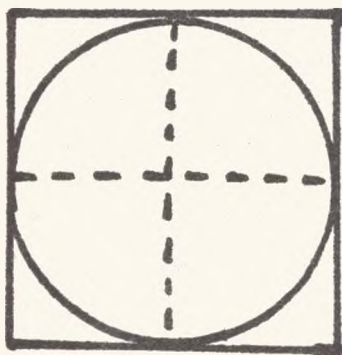
Druga, nie wydzielona graficznie część słownej wypowiedzi tego utworu wprowadza /przez użycie czasownika/ tzw. formy złożone /w terminologii Witkacego/ - pewne pojęcia i działania: "słońce śmieje się i ja i moja nadzieja". Zespolenie różnorodnych form: prostych /płaskie elementy przestrzenne/ i złożonych /wyrażane przez słowo pojęcia i działania/ w jednym tekście dokonuje się zgodnie z cytowaną już formułą Czyżewskiego: "zbliży się moja synteza". Jej zasadą scalającą jest -jak w wypadku omawianego utworu wskazuje tytuł -

"mechaniczność" rozumiana tu jako regularność, powtarzalność. Cechy te można "zobaczyć" w tym wierszu, w jego planie graficznym i odczytać w układzie pojęciowym, podporządkowanym jednak wizualności utworu, gdyż informacje płynące przez zmysł wzroku są bardziej całościowe, szybsze i o wiele dynamiczniejsze.

Toteż trzeba uznać, że obraz mechanicznego ogrodu jest swojego rodzaju polemiką z ukształtowanym przez topos wyobrażeniem utraconego raju, w którym miękkie i okrągłe kształty kwiatowych płatków zostały zastąpione przez kanciaste kwadraty, wiotkie i kręte łodyżki przez sztywne linie proste, idealna cisza, taka, że "słychać jak trawa rośnie", przerwana co najwyżej delikatnym trzepotaniem motyli skrzydeł, napełnione niesamowitym dźwiękiem śmiejącej się trawy. Powstały obraz to raj zastępczy - zurbanizowany a raczej zmechanizowany świat techniki, jest więc naturą sztuczną. A ponieważ "wszelki krajobraz jest stanem duszy"²¹, stworzony przez artystę krajobraz wewnętrzny odsłania jego psychikę, człowieka, który chce "wyrazić siebie - ale bez patosu. Powaga Czyżewskiego jest zabarwiona ironią i tym lekkim, kpiącym zdziwieniem, jakiego nawiedza ludzi wrażliwych, bacznie przyglądających się światu i sobie. W tej obserwacji świata jest zachwyt, gorycz i zdumienie"²².

W innym wierszu z tego samego tomiku, zatytułowanym "Płomień i studnia", zaliczanym do tzw. prób dramatycznych też pojawiają się rysunki. Ale tu pełnią jeszcze inną rolę: są symbolami a raczej skrótami myślowymi i obrazowymi opartymi o zasadę metaforycznej ekwiwalencji. Dwa układy kwadratów przypominające w swych kształtach okno /"otwiera swe iskrzące okno" /.../ "zamyka swe okno"/ wywołują też skojarzenia z domem /związany metonimicznie z oknem/, z prostokątnym ekranem czy studnią a też z grobowcem /na który naprowadza emblematyczny napis DOM zawierający podwójne znaczenie, jako skrót łacińskiej formuły - Deo 'Optimo Maximo lub znaczenie potoczne domu z oknem i dymem/. Układy te tworzą w ten sposób war-

stwową strukturę znaczeń - głębię a nie płaski, nic nie znaczący system relacji. Można to przedstawić graficznie, proponując dwa różne sposoby interpretacji przestrzennej tego wiersza.



Rys.1



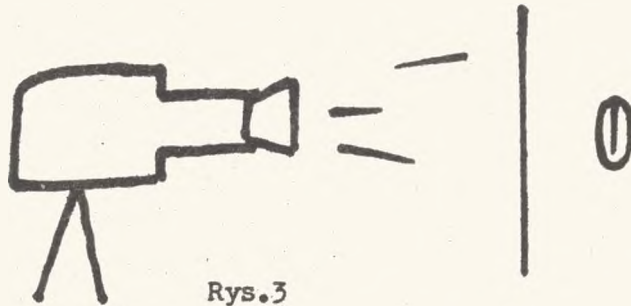
Rys.2

Na pierwszym rysunku wykonanym zgodnie z kierunkiem spojrzenia odbiorcy, z góry na dół - widoczne są dwa dominujące kształty prostokąta i okręgu, w ramach których sytuują się inne przedmioty, tworząc własny, logiczny porządek. U góry, tuż "nad studnią", oświetlając tym samym ekran "staje" słońce, w górze też "szumi" aeroplan, niżej na ekranie ukazuje się konwencjonalny obraz /chmury, morze, dwa okręty/, bywa on chwilami zasłaniany przez ulatujący "dym", tymczasem okno, jako wziernik na świat "otwiera się" i wypuszcza z swego wnętrza, jak z grobowca, "nagie manekiny elektro-trupy", które tańczą na ekranie: wystąpienie Don Juana i Donny Alwarez jako dramatis personae tworzy prawdziwą akcję, w dalszym ciągu na ekranie pojawiają się już nieruchome obrazy - pomarańczowe róże i napisy - reklamy; na dnie w ciemności huczy propeler, akumulator, który wciąga zgalwanizowane trupy i wszyscy zapadają się w studnię. Na koniec tego niesamowitego spektaklu zapala się słońce.

W tak uporządkowanym obrazie ciągle jeszcze brak wyra-

zistej wykładni spójnościowej wyodrębnionych elementów. Nie znajdziemy jej też na drugim rysunku, który buduje świat przedstawiony wiersza Czyżewskiego w oparciu o dosłownie rozumiane wskazujące funkcje przyimków "na", "obok", "i". Stąd rozmieszczone w zarysowanej przestrzeni przedmioty tworzą alogiczny układ: "ekran i studnia" [...] "na dnie zielonej studni rusza się akumulator" [...] "Obok stojący dom" [...] itd. Tak zrekonstruowana przestrzeń wiersza nie wyjaśnia jego sensu a nawet jeszcze bardziej go zaciemnia.

Wracając do rysunku pierwszego łatwo spostrzec, że istnieje też inna możliwość "zobaczenia" przestrzennego układu tego wiersza. Wymaga ona zmiany kierunku patrzenia a więc zajęcia innego miejsca względem świata przedstawionego utworu przez odbiorcę - czytelnika. Będzie to spojrzenie z boku, widoczne na kolejnym, trzecim rysunku:



Rys.3

Z tej perspektywy widać długą tubę /studnia, dom, grobowiec/, z jednej strony zakończoną wypukłym szkłem /okno/, rzucającym na ekran światło /słońce/ i ruchome albo nieruchome obrazy /Don Juan i Donna Alvarez albo chmury, morze, dwa okręty albo pomarańczowe róże, czy napisy/, obrazy te wspomagane są dźwiękiem płynącym z głośnika, znajdującym się poza ekranem /huczący areoplan/, we wnętrzu tuby, z jej drugiej strony znajduje się mechanizm /akumulator, propeler/ wprowadzający w ruch obrazy od czasu do czasu zaciemniane czy zniekształcane /przez dym/.

Przedstawiona przestrzeń liryczna wiersza znajduje się więc w mrocznym wnętrzu filmowego projektora, który rzuca obrazy na rozświetlony ekran. Stąd wziął się metaforyczny tytuł utworu "Płomień i studnia". Przedstawione motywy i wrażenia: światła i ciemności, dźwięku, ruchu, obrazów i napisów tworzą istotę kina, w którym na ekranie mocą mechanizmu /"nie ma w przyrodzie żadnych praw jest tylko wielki mechaniczny jeden elektryczny instynkt"/ tworzy się nowa pozaludzka rzeczywistość, którą trzeba zrozumieć, uporządkować i ujarzmić.

Takie odczytanie sensu wiersza nie byłoby możliwe bez rysunków umieszczonych w tekście przez Czyżewskiego. One wskazały związek między przedmiotami, który bez nich jest nieuchwytny, one określiły kierunek spojrzenia odbiorcy, istotny dla interpretacji wiersza.

Podobny sposób wykorzystania wizualnego kształtu dla wywołania określonego ciągu skojarzeń został wprowadzony w innym wierszu, zatytułowanym "Hamlet w piwnicy". W utworze tym rysunki Czyżewskiego pełnią różne funkcje, raz ilustracji, jest nią schematycznie uproszczony rysunek przedstawiający Hamleta, znajdujący się obok tekstu wiersza, a raz rysunek rozrywający ciągłość zapisu słownego i wchodzący w jego rolę. Trudność stanowi odczytanie tego typu rysunku. Można go zwerbalizować, ale można też potraktować jako znak napięcia emocjonalnego i tym samym zwiększyć siłę oddziaływania utworu.

Narysowane i podpisane schody do piwnicy uzupełnia dodatkowy, umieszczony z boku napis wykonany wersalikami - ATTENTION! /taki sam napis, ale wydrukowany kursywą znajduje się w wierszu "Melodia tłumy" w otoczeniu słów: "W kawiarni Zielony flet Piersi kobiety "Attention" Kastaniety"/. Porównując konteksty obu utworów i znaczenie słowa: "uwaga", które konotuje niebezpieczeństwo, brak oparcia, pewne ryzyko, łatwość stracenia równowagi, w każdym razie sytuację niecodzienną trzeba uznać, że słowo Attention sformułowane w francuskim brzmieniu i zapisane kursywą lub wersalikami jest słowem

obrazem, równa się rysunkowi stromych schodów. A zatem oba rodzaje znaków, znak słowny i plastyczny mają charakter znaków ostrzegawczych - wizualnych, bo szybszych w percepcji, bardziej wyrazistych, mocnych.

Zaznaczony na rysunku kierunek, z góry w dół prowadzi do narysowanego niżej kształtu, zamkniętego prostokąta, który w znaczeniowych ramach wiersza może oznaczać: piwnicę, beczkę, cztery ściany, ciemnię, zamkniętą księgę. Ten sam kształt potraktowany emocjonalnie może budzić różne odczucia zawarte w określeniach: ciasno, duszno, brak wyjścia, niebezpiecznie.

W tym miejscu warto się zastanowić, gdzie znajduje się podmiot liryczny wiersza, wewnątrz czy na zewnątrz tego pudła; czy chce się z niego wydostać /"dusza moja [...] uderzała o ściany wilgotne"/, czy też chce go rozbić, podrzeć, zniszczyć /"Ja zejdem po schodach po swej ciemni optycznej aby podrzeć księgi praocjów"/. W kulce i ukośnej kresce przy jednej ze ścian prostokąta można dopatrzeć się znaku zniszczenia.

Ponieważ sytuacja zamknięcia lub otwarcia przy narysowanym prostokącie jest niejasna, zestawienie słów z wiersza: piwnica-pustynia może tworzyć obraz zniewolenia i samotności. Wskazuje na to postać Hamleta, ukazującego się w otoczeniu tradycyjnych rekwizytów z dramatu Szekspira /książka, król szczurów/²³, próbującego w samotnej walce rozbić stary porządek. Obraz ten może również znaczyć nadaremna walkę artystów-nowatorów z zamkniętą i skostniałą konwencją starej sztuki. Wszak dialog z tradycją był podstawą rozrachunku formistów z przeszłością.

Ciekawym tekstem plastyczno-słownym w artystycznym dorobku Czyżewskiego jest jednoaktówka "Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna", wydana w 1922 roku. Składa się ona z dwu ciągów tekstów, związanych z sobą: rysunkowego i językowego.

Oglądanie samych obrazków jest też swego rodzaju odczytaniem książki. Schematyczne rysunki z tomiku Czyżewskiego "Wąż, Orfeusz i Euridika..." umieszczone są na stronach parzystych.

Powinno ich być zatem tyle, ile stron tekstu pisanego. W rzeczywistości jest o jeden rysunek więcej, co wskazuje na samodzielność tekstu obrazkowego, wyłącza jego funkcję ilustracyjną. Przypatrując się układowi obrazków można dostrzec ich porządek logiczny. Otóż obrazki od 1-3 stanowią ekspozycję, tu występuje prezentacja bohaterów, są nimi: Orfeusz, Euridika i wąż. Schematyczne kształty tych postaci zachowują konwencjonalne podobieństwo do ewentualnych modeli i dlatego nie stwarzają trudności z ich zidentyfikowaniem. Rysunki 13-14 można uznać za rozwiązanie dramatu, także ich interpretacja jest prosta: dynamofallos /którego kształt przypomina węża z trzeciego rysunku/, jako motor wszelkiego dziania się a więc wszechobejmująca ziemię /znaczą ją linie poziome/ energia wybucha w swojej dynamice ku górze /ogromna strzała na rysunku 14/, ku słońcu /łącząc się z nim znakiem równania/, tworząc tym samym jedność pomiędzy niebem a ziemią. Ostatni rysunek - 15 jest epilogiem, powtarzającym "migawki" występujących w tekście kształtów.

Najbardziej niekonwencjonalne, a więc trudne do rozszyfrowania są rysunki od 1-12, będące trzonem akcji. Przedstawiają one poprzez różne kształty geometryczne napięcia kierunkowe jako znak przyciągania i odpychania się brył /tak rozumiał istotę malarstwa Witkacy/ i tak można interpretować rysunki Czyżewskiego. Można też, powołując się na jego wypowiedź uznać, że są to "stadia dynamopsychiczne w pewnych momentach". To objaśnienie znajduje się we wstępie utworu i pozwala domyślać się, że istnieje jakiś własny, hermetyczny i niedostępny dla nikogo język artysty, w którym wyraża on ukryte myśli i uczucia. Wyrażanie wewnętrznych doświadczeń, tak jakby były one doświadczeniami zmysłowymi a więc przez obrazy wizualne stanowi istotę języka symbolicznego. Erich Fromm twierdzi, że "mówimy" tym językiem, gdy śnimy a język snów nie różni się od języka mitów i religii²⁴. Stąd właśnie u Czyżewskiego na jego wewnętrzne stany emocjonalne nakłada się wizja antyczna, przetransponowana historia Orfeusza i Eu-

rydyki, tworząc serię plastycznych obrazów, głęboko ukrywających prawdziwą treść. Dotarcie do niej jest niemożliwe, gdyż język którym się posługuje nie przedstawia realnych wydarzeń ze świata rzeczy ale symboliczne wyobrażenia doświadczeń duszy, dlatego rządzi się on dwoma zasadami: kojarzenia i intensywności.

Porównując kształty w zbiorze rysunków z analizowanego tomiku można spostrzec, że niektóre powtarzają się, wchodząc za każdym razem w inne układy, można więc zrekonstruować system wyjaśniający ich znaczenie. Wszelkie kształty okrągłe, półokrągłe, eliptyczne, podpisane lub nie oznaczają w umownym systemie znaków ikonicznych: głowę lub profil, słońce, księżyc, ziemię, owoce, jabłka...itd. Według Freuda, przeważająca większość symboli w snach /a tak należy traktować automatyczne rysunki Czyżewskiego będące zapisem jego stanów psychicznych/ ma charakter seksualny. Vaginę symbolizującą wszelkie przedmioty o kształcie zamkniętym, sugerującym głębię, a więc: jaskinie, dzbany, pudełka, kieszenie, usta, muszle itp. włosy łonowe - lasy i zarośla, rozkosz płciową - słodczyce, stosunek płciowy wszelkie czynności rytmiczne, takie jak taniec, jazda na koniu a więc i też gra na harfie. Kształty podłużne, ostro zakończone, strzeliste, narysowane przez Czyżewskiego i umieszczone w "Wężu, Orfeuszu i Euridice...", według teorii Freuda symbolizują męskie narządy seksualne. Mogą też przybierać wygląd innych przedmiotów o kształcie podłużnym, są wtedy nimi: laski, parasole, drzewa, skały, góry lub rzeczy penetrujące: noże, lance, szable, przedmioty, z których tryska woda: konewki, krany, przedmioty wznoszące się: samoloty²⁵.

Przy takim rozumieniu symboliki kształtów rysunki Czyżewskiego w omawianym tomiku składają się wyłącznie z przedmiotów seksualnych, zwłaszcza w części znaczącej akcją utworu. Linie pionowe, poziome i ukośne łączą się z zamkniętymi kształtami okręgów i półokręgów, kwadratów czy elips. W ich wnętrzu powtarzają się czasami fragmenty znaków określających

wcześniej płęć Orfeusza czy Eurydyki, wyraźnie zaznaczonych na dwu pierwszych rysunkach. Specyficznym znakiem tego cyklu obrazków jest trzykrotnie powtarzający się rysunek sprężyny /przy węzu, dynamofallosie i na końcu, w zamykającej cykl koadzie/. Sprężyna ta zawsze wystrzelająca w górę jest ikonicznym kluczem interpretacyjnym dla wszystkich rysunków, wskazuje na siłę, dynamizm i żar toczącej się akcji; łączy obraz biblijnego węza-kusiciela z fallosem, znakiem męskiej siły i władzy. Tu, w tym miejscu trzeba przypomnieć, że dawniej męskie narządy płciowe służące jako godło lub znak ujarzmienia złych duchów nie stanowiły żadnego dowodu seksualizacji czy rozpusty, miały za zadanie zapanowanie nad złymi duchami, posiadały siłę odwracania złych spojrzeń, zawistnych uczuć²⁶. U Czyżewskiego fallos jest symbolem miłości ale dynamicznej miłości XX wieku, siły tworzącej nowy porządek świata.

Ten wniosek interpretacyjny wynika z odczytania szeregu rysunków, potwierdza go literalna analiza tekstu słownego, zgodna z założeniami freudowskiej "onejrologii". Słowa-klucze, słowa symbole ujawniają ukryte i stłumione pragnienia, prymitywne impulsy natury człowieczej. Składają się na nie przedmioty i czynności o wyraźnym zabarwieniu symbolicznym, wyrażonym przez słowa: głębia, jezioro, fale, węze, potoki, lasy, góry, grotka..., śpiewanie, tańczenie, gra na harfie, czy lutni. Jak wiadomo motywy te według freudowskiej teorii snów wskazują na przedmioty i działania erotyczne, potwierdzają więc wątek uchwytny na "powierzchni" tekstu a wyrażony w jednoznacznych sformułowaniach:

"ja palony namiętnością [...] oddaj mi się Euridiko [...] Euridika i Orfeusz zbliżają się ku sobie /Euridika rozpina suknię u łona i pokazuje białe piersi/ [...] złączyli się już w uścisku [...] jak miłe jest tam spanie z nagą dziewczyną kochaną [...] Fallosie, Fallosie, Fallosie ty zapładniasz nasze matki, nasze siostry i córki, nasze żony i kochanki Fallosie, Fallosie [...]"

Potrójna struktura tego tekstu, na którą składają się: cykl rysunków, zapis słowny i znaczenia symboliczne wpisane

w oba układy wzajemnie potwierdzają ukrytą treść właściwą utworu, ideę dzieła. Jest nią ukazanie w całej pełni aktu płciowego łączącego mitycznego mężczyznę i kobietę, Orfeusza i Eurydykę. Akt ten rozpoczyna się wstępną grą miłosną /"Orfeusz rozmawia z harfą", "Euridika wychodzi z podziemi"/, która przechodzi w miłosne zespolenie /"Orfeusz zbliża się do grotty", "Euridika obraca się z wolna w koło", "sztukmistrz kuje w marmurze"/, dochodzi do punktu kulminacyjnego /"Orfeusz rzuca harfę na ziemię - harfa - pęka - słychać z dala jęk [...]/ słońce już zaszło"/ i finału /"Orfeusz i Euridika złączyli się już w uścisku i stoją znieruchomieni, słychać z dala śpiewy, gromada młodych chłopców śpiewa i tańczy [...]/ bachusie, bachusie ty wstrętny wisusie coś ty narobił nieboże, że już posiałeś zboże [...]/". Końcowa pieśń pochwalna dla fallosa, śpiewana poza obrębem właściwej akcji jest epilogiem miłosnego aktu mitologicznej pary.

W całym utworze dominuje motyw falliczny, wszelkie "wstawki" techniczne /kinooperator, telefony, mikrofony, wentylatory, telegraficzne sygnały, syrena fabryczna, gwizd lokomotywy parowej, dzwonek aparatu telefonicznego, elektryczna żarówka/ mają tu charakter groteski, naprawdę są wyrazem tęsknoty do "świata nieelektrycznej i nieuranowej sielanki"²⁷, gdyż świat cywilizacji technicznej fascynuje, ale i przeraża. I to właśnie stanowi o jego poetyckiej randze.

Przedstawiony w tym tekście typ poezji Tytusa Czyżewskiego, nazwanej dziś poezją wizualną, wykorzystujący możliwości ekspresyjnej, znaczącej i jednorazowej typografii i ortografii, korzystający z bogatego zestawu znaków plastycznych był nowością na gruncie literatury polskiej. Sposobem tym Czyżewski usiłował złamać kanony poezji tradycyjnej, rozbijał treść, wprowadzając do formy graficznej wiersza rysunek, po liniach rysunkowych układał przebieg utworu, symbolicznym rysunkiem oznaczał swoje stany psychiczne w czasie tworzenia. Ale te nowatorskie eksperymenty nie znalazły uznania ani u zwykłych

czytelników ani u znawców poezji, krytyków. Sam Kazimierz Wyka nazwał je tylko "zabawkami mechaniczno-graficznymi". W artykule o Czyżewskim pisał: "[...] zamiast powiedzieć "okno", po prostu w tekście wiersza okno narysuje, to dołączy abstrakcyjne wykresy, powiadając, że kreśli swoje "stadia dynamopsychiczne", podczas pisania przechodzące przez autora, to "mechaniczny ogród" ujmie w ten sposób, że nazwy kwiatów wpisze w kwadraty przy pomocy prostych linii posadzi na prostej poprowadzonej u dołu takiego "wiersza"²⁸. Przeprowadzone wyżej analizy krytykowanych przez Wykę utworów starały się udowodnić, że te "mechaniczno-graficzne zabawki" tworzyły nową, niezauważalną bez nich rzeczywistość liryczną wierszy, wskazywały na ich nietypowe układy przestrzenne, ważne przy interpretacji tych tekstów.

Kazimierz Wyka, pisząc o twórczości Tytusa Czyżewskiego w "Rzeczy wyobraźni", książce wydanej w 1959 roku, nie mógł jeszcze zauważyć związków, jakie łączyły sztukę poetycką Czyżewskiego z kształtującym się nowym kierunkiem w literaturze - poezją konkretną, rozwijającą się w Europie w latach pięćdziesiątych, a u nas w Polsce w sześćdziesiątych XX wieku. Teksty literackie Grześczaka, Marianny Bocian i Drożdża zostały całkowicie podporządkowane prawom grafii. Niekiedy tylko słowny tytuł utworu ujawnia znaczenie nagromadzonych znaków graficznych. Szukając jeszcze innych związków twórczości Czyżewskiego z sztuką najnowszą można je też odnaleźć w idei sztuki konceptualnej, która uznaje, że w sztuce najważniejszy jest pomysł, sama idea, która nie musi być realizowana. Concept-art to sztuka pojęciowa, "sztuka w głowie". Określenia "peinture conceptuelle" użył po raz pierwszy Apollinaire, a pierwszych impulsów dla sztuki konceptualnej należy szukać u dadaistów i Cezanne'a²⁹. A są to przecież artyści, którzy inspirowali sztukę Czyżewskiego. Wynika stąd, że próby Czyżewskiego traktowania "poezji jak obrazu" to nie epatowanie nowością a pragnienie stworzenia "nowego alfabetu", rozbicia werbalnego języka, zbudowania ponadnarodowego systemu porozumiewania się,

realizowania założenia, że "wiersz jest do oglądania a nie do przeżywania"³⁰.

PRZYPISY

1. Warto też pamiętać, że książkom tym grozi zniszczenie; niektóre z nich były przecież drukowane na papierze gazetowym, inne publikowane w tak małym formacie, że giną na bibliotecznej półce, wszystkie mają miękkie okładki. Jedynie Pastorałki, wydane zaledwie w 520 egzemplarzach przez Polskie Towarzystwo Przyjaciół Książki w Paryżu, wydrukowano na papierze czerpanym: tomik ten należy do najpiękniej wydanych książek polskich i jest też unikatem, umieszczonym w bibliotecznych "rarach". Dopiero w 1982 roku dokonano reedycji tego arcydzieła. Kopia została wykonana nakładem Społecznego Instytutu Wydawniczego Znak w Krakowie, drukowano w Oficynie Wydawniczej PP "Desa" w Jędrzejowie przy Muzeum im. Przyypkowskich. Odbito 1982 egzemplarze, z czego egzemplarz nr 1 otrzymał papież Jan Paweł II. Także Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało w 1985 roku Pastorałki Tytusa Czyżewskiego, drzeworyty Tadeusza Makowskiego, z posłowiem Marii Hussakowskiej-Szyszko.
2. Pisał o tym J. K ł o s o w i c z w artykule Próby dramatyczne dwudziestolecia, "Dialog" 1960, nr 3.
3. J. W e s o ł o w s k i, Polski wizualizm, "Teksty" 1978, nr 4.
4. R. I n g a r d e n w artykule Z teorii dzieła literackiego, zamieszczonym w Problemach teorii literatury, Wrocław 1967, pisze na ten temat: "Słowa /.../ wypowiedziane przez kogoś, kto stanowi składnik warstwy przedmiotowej, same do niej należą, są składnikiem rzeczywistości przedstawionej, są jednym z przedmiotów. Zamiast jednak, żeby o nich była mowa przy pomocy innych słów lub zdań [...] są one same przytoczone, jakby czytelnikowi pokazane. Tę funkcję pokazywania słów spełnia tzw. "cudzysłów". W przypadku omawianych tekstów Czyżewskiego podobną rolę pełni kursywa. Rezygnacja z graficznych wskaźników cudzysłowości nie przekreśla, jak pisze R. N y c z w artykule O kolażu tekstowym /"Teksty" 1978, n. 4/ "ikonizacji tekstu, jednakże tym, co zostaje przywołane, nie jest językowy cytat sensu stricto /wypowiedź/, lecz cytat struktury /pewien język/".
5. Por. L. K a l i n o w s k i, Przedmowa do wydania polskiego - H. W o l f f l i n, Podstawowe pojęcia historii sztuki, Wrocław 1962, s. 12-13.

6. Próby w tym kierunku były przeprowadzone przez O. Walzla nad kompozycją dzieł Szekspira, F. Stricka, który za pomocą kategorii wolfflinowskich próbował opisać przeciwstawność niemieckiego klasycyzmu i romantyzmu, por. R. W e l l e k, A. W a r r e n, Literatura wobec innych sztuk, w: Teoria literatury, Warszawa 1970, s.172, 173.
7. W. Z e c h e n t e r, Tytus Czyżewski, w: Upływa szybko życie. Książka wspomnień, wyd.II, Kraków 1976, t.I,s.291.
8. J. P o l l a k ó w n a, Tytus Czyżewski, Warszawa 1971,s.14.
9. W. S t r z e m i ń s k i, Teoria widzenia, Kraków 1958, s.145.
10. Por. Z. J a r o s i ń s k i, Wstęp do Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, Wrocław 1978.
11. Pisze o tym G. G a z d a w artykule Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego, w: Literatura i metodologia, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1970.
12. Cyt. za: J. P o l l a k ó w n a, Formiści, Wrocław 1972, s.154.
13. T. C z y ż e w s k i, List z Paryża, "Zwrotnica" 1922,n.3.
14. Por. J. P o l l a k ó w n a, Tytus Czyżewski, op.cit.,
15. K. W y k a, Czyżewski - poeta, w: Rzecz wyobraźni, Warszawa 1959, s.24.
16. D. R a t a j c z a k, Próby dramatyczne Tytusa Czyżewskiego, "Dialog" 1968, z.2.
17. W. W i n k l e r, Formiści polscy, Warszawa 1927.
18. Wywód ten stanowi trzon teorii Lessinga na temat granic pomiędzy poezją a malarstwem, Por.G.E. L e s s i n g, Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji, cz.I, Wrocław 1962.
19. Jest to definicja kolażu! M. E r n s t a, zaczerpnięta z jego tekstu Collages, w: Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa, wybór i opracowanie E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s.479.
20. Manifest dadaistyczny /z 1920 roku/, cyt. za: A. L a m, Polska awangarda poetycka, I instynkt i ład, programy lat 1917-1923, Kraków 1969, s.155-157.
21. H.F. A m i e l, Z pamiętnika, Warszawa 1901, s.56,cyt.za: M. P o d r a z a-K w i a t k o w s k a, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków 1975, s.252.
22. J. P o l l a k ó w n a, Tytus Czyżewski, op.cit.s.17.
23. Por. W. S z e k s p i r, Hamlet, przełożył Wł.Tarnawski, Wrocław 1971, akt drugi, scena II, s.81: Poloniusz:/.../ Co Wasza książęca mość czyta? Hamlet: Słowa, słowa,słowa; akt trzeci, scena IV,s.154: Poloniusz: Na pomoc,hej, na

- pomoc! Hamlet: A cóż to, szczur? Trup, o dukata, trup!
24. Por. Posłowie do: Z. F r e u d, Człowiek, religia, kultura, Warszawa 1967, s.340.
 25. Por. Z. F r e u d, op. cit., s.330.
 26. Por. K. W i n k l e r, Czy jesteśmy grzesznikami, s.316.
 27. J.J. L i p s k i, O poezji Tytusa Czyżewskiego, "Twórczość" 1960, z.6.
 28. K. W y k a, Czyżewski - poeta, w: Rzecz wyobraźni, Warszawa 1959, s.22.
 29. Por. P. K r a k o w s k i, O sztuce nowej i najnowszej, Warszawa 1981, s.112.
 30. Por. J. K o r n h a u s e r, Poezja konkretna czyli intelekt w worku, "Student" 1975, s.25, s.10