

Teksty Drugie 2007, 3, s.172-184



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego.

Sławomir Sobieraj

Sławomir SOBIERAJ

Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego

I.

Formizm poetycki jest jak dotąd w historii literatury polskiej uznawany za zjawisko efemeryczne, towarzyszące futuryzmowi i pozostające w jego cieniu. Brakuje definicji bądź jakichkolwiek uściśleń wykraczających poza sferę sztuk plastycznych, są jedynie ogólniki odsyłające do koncepcji futurystycznych i kubistycznych, względnie ekspresjonistycznych, które rozmywiają znaczenie terminu i deprecjonują zarazem wartość tego kierunku artystycznego. Przykładem może być sceptyczne poznawczo stwierdzenie Heleny Zaworskiej:

Formizm jako kierunek kształtował nowe rozumienie twórczości plastycznej i literackiej, nie był jednak określoną jednolitą szkołą, nawet przeciwnie – był autentycznym źródłem wielu poetyk. Dokładne wyodrębnienie formizmu w poezji nie jest możliwe, choć niewątpliwie wpływ estetyki formistycznej na poezję tego okresu był wyraźny.¹

Wspomniane przez badaczkę wpływy poszły w niepamięć, a co za tym idzie – zasługi również. Podobnie jak dorobek jedyne go dostrzeganego dotąd reprezentanta – Tytusa Czyżewskiego² (pozostającego w cieniu futurystów: Jasieńskiego,

¹ H. Zaworska *Formizm*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1: 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Zólkiewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 339.

² Przywołany powyżej artykuł Zaworskiej zawiera osobny podrozdział poświęcony autorowi *Pastoratek*, jedynie wspomina się tutaj o formistycznym rodowodzie Jasieńskiego, Wata i Ważyka, którzy zostali zaklasyfikowani do innych formacji: futurystów i Nowej Sztuki. W tekście Marii Delaperrière *Formizm polski* mówi się również wyłącznie o poezji Czyżewskiego (*Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo US, Katowice 2004, s. 204-216).

Wata i Sterna), który określił własne wiersze formistycznymi w tytule debiutanckiego zbioru poezji. Zagadnienie formizmu poetyckiego pozostaje otwarte, należałoby się przyjrzeć bliżej pod tym kątem wybranym tekstom lirycznym Brunona Jasińskiego, a przede wszystkim Stanisława Młodożeńca. Obydwaj poeci nie tylko pozostawali pod bezpośrednim wpływem starszego kolegi, drukowali również swoje utwory w redagowanych przez niego „Formistach”. Tu też znalazłyby się jeszcze dwa nazwiska mniej znaczących autorów piszących w podobnym stylu: Jana Hrynkowskiego (utalentowanego malarza) i Jerzego Toma³. O tym ostatnim autorze (właściwie autorce) wspomina już jeden z pierwszych komentatorów formizmu poetyckiego i metody „szczekającego bociana”, Karol Irzykowski.

Wybitny krytyk w dużej mierze trafnie określa – już w latach dwudziestych minionego wieku – pewne cechy charakterystyczne dla tego typu twórczości: stosowanie „różnych gatunków druku”, manipulowanie odstępami, wplatanie „bez-sensownych szczegółów” i ogólnie: „rozluźnienie sensów”⁴. Graficzne urozmaicenia i udziwnienia traktuje jako formistyczną cechę wyrażenia formy Alicja Baluch⁵, której zasługi w zakresie dowartościowania i opisanego twórczości lirycznej Czyżewskiego są chyba największe⁶. Od niej to pochodzi pierwsza próba konkretnego ujęcia formizmu poetyckiego w ramy definicyjne, chociaż oparta głównie na analizie tekstów poetyckich, a odziewająca się od zestawienia z teoretycznymi koncepcjami Chwistka i Witkacego, ze względu na ich prymarne odniesienie do malarstwa. Zdaniem badaczki ważne są „trzy płaszczyzny formistycznego dzieła: umysłowej deformacji, «kinematograficznego ruchu» i ciężenia ku rytuałowi”⁷. Przytoczone tu uogólniające sformułowania, zaczerpnięte z konkluzji wypowiedzi o formizmie, brzmią cokolwiek zagadkowo. Jednak w kontekście wcześniejszych analiz badaczki uzyskują pełną klarowność. Zatem w obręb wspomnianej deformacji wchodziłaby typografia tekstu, specyficzna organizacja brzmieniowa oraz uproszczenia w zakresie języka i obrazowania. „Kinematograficzny ruch” sprowadzałby się do stworzenia specyficznej perspektywy odbiorczej: nieciągłość struktury wypowiedzi, realizowana m.in. za pomocą jukstapozycji, oraz rytmika powtarzalnych elementów przypominają kreację

³ Jest to pseudonim literacki Emiliany (wł. Emilii Anny) Stożkowej, siostry Leona Chwistka (por. K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884-1944)*, PWN, Kraków 1971, s. 6).

⁴ K. Irzykowski *Na Giewoncie formizmu*, w: *Stoń wśród porcelany (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce)*, Rój, Warszawa 1934, s. 128-131.

⁵ A. Baluch *Wstęp*, do: T. Czyżewski *Poezje i próby dramatyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. XLIII-XLIV.

⁶ A. Baluch *O formizmie w malarstwie i poezji Czyżewskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1985 nr 1, s. 69-78; *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1986 z. 101, Prace Historycznoliterackie XIII.

⁷ A. Baluch *Wstęp*, s. LVIII.

przestrzeni na wzór montażu filmowego (ruchu kamery). „Ciężenie ku rytuałowi” to związki tej poezji z literaturą prymitywną, wzorowanie się na tańcu, magii i obrzędowości religijnej.

Wydaje się, że zarysowane powyżej rozważania Alicji Baluch są kontynuacją i rozwinięciem dociekań Zaworskiej, która już wcześniej zwróciła uwagę na wielopłaszczyznowość konstrukcji, przenikanie się różnych zakresów rzeczywistości oraz elementy poetyki prymitywistycznej w wierszach Czyżewskiego⁸, ale tak jak inni przywoływani tu badacze pominęła teoretyczne i programowe wypowiedzi zarówno wspomnianych artystów-teoretyków sztuki, jak i obchodzącego nas poety-malarza, opierając się wyłącznie na jego tekstach *stricto* literackich.

2.

Książka Markusa Eberhartera dotycząca poezji Tytusa Czyżewskiego, która ukazała się nie tak dawno w monachijskiej serii wydawniczej „Slavistische Beiträge”⁹, jest pierwszą monografią poświęconą literackiej twórczości tego nieprzeciętnego i niezwykle oryginalnego twórcy awangardowego. Zdziwiająca to sprawa, iż jego dorobek pisarski nie znalazł dotychczas właściwej oceny i nie doczekał się pełnego opracowania, mimo że zajmowali się nim, oprócz wcześniej wymienionych, wybitni badacze: Joanna Pollakówna, Jan Józef Lipski, Kazimierz Wyka, Janusz Kryszak¹⁰. Dopiero w ostatnim czasie, już po ukazaniu się książki Eberhartera, pojawiły się obszerniejsze interpretacje poezji i dramatów autora *Pastorałek*¹¹, które jednak nie mogą pretendować do miana prac monograficznych w odniesieniu do jego osoby i twórczości.

Eberharter skupia swoją uwagę wyłącznie na poetyckim formizmie Czyżewskiego z lat 1917-1922, pomijając twórczość późniejszą. Docenia jego pionierskie

⁸ H. Zaworska *Formizm*, s. 344.

⁹ M. Eberharter *Der poetische Formismus Tytus Czyżewskis. Ein literarischer Ansatz der frühen polnischen Avantgarde und sein mitteleuropäischer Kontext*, Otto Sagner Verlag, München 2004. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

¹⁰ J. Pollakówna *Spełnienia dwoiste (Uwagi o twórczości Czyżewskiego)*, „Poezja” 1969 nr 1, s. 27-48; też *Przedmowa*, w: T. Czyżewski *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. J. Pollakówna, LSW, Warszawa 1979, s. 5-15; J.J. Lipski *Tytus Czyżewski*, „Twórczość” 1960 nr 6, s. 63-80; K. Wyka *O Tytusie Czyżewskim, Czyżewski – poeta*, „Pastorałki” *Czyżewskiego*, w: tegoż *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa 1977; J. Kryszak *Harfiarz uliczny*, w: tegoż *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981, s. 29-56.

¹¹ B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005 (tu zwłaszcza część I: *Tekst i obraz w twórczości Tytusa Czyżewskiego – o artystycznej unii personalnej*); A.R. Burzyńska *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Universitas, Kraków 2005 (tu część III, rozdz. 3: *Metamorfoza i galwanizacja. Jednoaktówki formistyczne (1921-1922) Tytusa Czyżewskiego*).

znaczenie i, co za tym idzie, uznaje jego twórczość za punkt wyjścia wczesnej polskiej awangardy literackiej, umieszczając ją zarazem w środkowoeuropejskim kontekście kulturowym. Mamy zatem do czynienia z nowym podejściem badawczym do tekstów autora *Lajkonika w chmurach*, albowiem dotąd zajmowano się nimi przede wszystkim w odniesieniu do futuryzmu, a jeżeli dostrzegano formizm, to przyczynkarsko i w perspektywie jej związków z twórczością malarską.

We wprowadzeniu badacz – idąc śladami swoich poprzedników – ukazuje Czyżewskiego jako jedyne poeę formistycznego (z czym można polemizować, przywołując nazwiska Stanisława Młodożeńca i Jana Hrynkowskiego, o czym już wspominałem). Widzi poza tym potrzebę zestawienia jego wierszy z kształtującymi formizm wypowiedziami teoretycznymi Chwistka oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zdaniem Eberhartera, dotychczasowe ogniskowanie interpretacji wokół estetyki futurystycznej nie pozwala na uchwycenie wszystkich ważnych aspektów tej twórczości (s. 11).

Rozdział drugi przedstawia historię formizmu z uwzględnieniem jego rodowodu w malarstwie Cezanne’a i kubizmie. Mowa tu o pierwszych impulsach płynących ze sztuki zachodnioeuropejskiej, o podróżach do Paryża Zbigniewa Pronaszki, Czyżewskiego, Chwistka i Witkacego, o istotnej dla tego zagadnienia recepcji ekspresjonizmu i kubizmu w Polsce, wreszcie o Wystawach Niezależnych (wzorem wystaw francuskich) w Krakowie w latach 1911-1913. Eberharter dość szczegółowo ukazuje genezę formizmu w Polsce, odwołując się głównie do fundamentalnej monografii Joanny Pollakówny¹², jak również do syntez Konrada Winklera¹³. Czytamy zatem o założeniu grupy – pod nazwą Ekspresjonistów Polskich – jesienią 1917 roku i o jej pierwszych członkach: Czyżewskim, braciach Pronaszkach, Leonie Chwistku, Janie Hrynkowskim, Jacku Mierzejewskim, Tymonie Niesiołowskim, Auguście Zamoyskim, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu¹⁴. Następnie autor przypomina o okresie rozkwitu działalności formistów do roku 1921, kiedy to miały miejsce wystawy w Warszawie i we Lwowie oraz rozwinęła się współpraca z futurystami; wreszcie próbuje dociec przyczyn rozpadu grupy. Ważne w omówieniu przytoczonego materiału faktograficznego jest wychwycenie zbieżności uczestników ruchu formistycznego oraz niektórych współczesnych im recenzentów w poglądach na temat sztuki. Wspomina się o „twórczym stosunku do

¹² J. Pollakówna *Formiści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.

¹³ K. Winkler *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Friedlejn, Kraków 1921; tegoż *Formiści polscy*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.

¹⁴ Wiązało się to ściśle z I Wystawą Ekspresjonistów Polskich (otwarcie 4 XI 1917); biorący w niej udział artyści zaczęli później nazywać siebie formistami, nieoficjalnie krytycy używali tego określenia już latem 1918 roku, w nazwie kolejnych wystaw pojawiła się ona dopiero w roku 1919 (na przykład III Wystawa Formistów Polskich w Krakowie – z zachowaniem numeracji pierwszych dwu pod nazwą Ekspresjonistów Polskich). W tym samym roku zaczęło się ukazywać pismo „Formiści”.

rzeczywistości” i odejściu od „naśladowania natury”, również o powinowactwie z ekspresjonizmem, który „chce tworzyć sam z siebie według zrodzonej we wnętrzu idei analogicznie do klasycyzmu i romantyzmu”. Eberharter trafnie zauważa brak radykalnego odcięcia się od tradycji (s. 32), jak również ambiwalencję między staraniami o czysto formalny wyraz a pojmowaniem sztuki jako ekspresji wnętrza (s. 38).

Rozdział trzeci dotyczy estetyki i teorii sztuki formistycznej. Mimo braku programu możliwe jest – zdaniem autora – wypracowanie na podstawie analizy porównawczej głównych idei tego prądu artystycznego. Za kluczowe uznaje się tu następujące kwestie: pojęcie formy, stosunek formy do treści, problem kompozycji, jak też relacje wzajemne między sztuką i rzeczywistością pozaartystyczną (s. 49). To ostatnie zagadnienie zostało omówione na podstawie wybranych wypowiedzi Leona Chwistka, przede wszystkim dotyczących kwestii „wielości rzeczywistości w sztuce”. Najbardziej interesująca jest tu rzeczywistość wizjonerów, której odpowiada tzw. Nowa Sztuka (m.in. formistyczna, ale też futurystyczna i ekspresjonistyczna). Chodziło Chwistkowi o niezaplanowaną deformację, co wiąże się ze „znajdowaniem i rozwijaniem wizji (nie ich realizacją)” lub z „przepracowaniem wrażeń artystycznych”, jak to określał Zbigniew Pronaszko. Według Eberhartera obydwaj artyści mieli na uwadze „sztukę nieprzedmiotową i niefiguratywną”, niezależną od rzeczywistości (s. 60).

Jeśli chodzi o kwestie formy, kompozycji i treści dzieła sztuki, badacz dość szeroko omawia koncepcję „Czystej Formy” Witkacego, zestawia jej niektóre tezy z sądami Czyżewskiego, Winklera, Zbigniewa Pronaszki i Zamoyskiego (także pisanymi z dystansu czasowego – a więc *post factum*), by znaleźć pewien wspólny mianownik. Jest nim dążenie do antymimetyczności oraz zorientowanie na kompozycję i formę, która staje się istotą wartości estetycznej i jej fundamentem (przy zastrzeżeniu, że forma jest różnie rozumiana przez poszczególnych formistów). Takie działania nie prowadzą jednak do sztuki całkowicie abstrakcyjnej, również treść ma być istotna w estetycznym sensie (s. 87-88). Badacz, zwracając uwagę na fałszywe założenia krytyki kierowanej pod adresem formistów przez Irzykowskiego i Dode¹⁵, podkreśla, iż twórcom tym chodziło też o ustanowienie nowych relacji między formą i treścią.

W rozdziale czwartym autor, odnosząc się do formistycznej teorii literatury (co sugeruje tytuł), opisuje podstawowe założenia nowej poezji, ale – jak zaznacza – bez odwoływania się do jej wspólnego teoretycznego projektu (którego przecież nie było). Chodzi o punkty styczne między przemyśleniami różnych artystów. Następuje gruntowna analiza „teoretycznoliterackich” (w zasadzie teoretyzujących) pism Czyżewskiego, Chwistka i Witkacego, spośród których spora część powstała w późniejszym okresie, już po rozpadzie grupy. Eberharter próbuje ustalić, w jaki sposób idee, funkcjonujące uprzednio w sferze sztuk pla-

¹⁵ W. Doda *Na rozdrożach polskiego formizmu*, Księgarnia Zygmunta Jelenia, Tarnów 1925.

stycznych, przeniesione zostały na obszar literatury. Mowa tu też o wewnętrznym pluralizmie formizmu.

Autor zaczyna od eksplikacji esejów Czyżewskiego, w których interesuje go głównie hasło „odnowienia literatury” oraz paradoksalna idea symbiozy maszyny i instynktu zwierząt, nowoczesnej cywilizacji technicznej i prymitywu (s. 92-93). Następnie zajmuje się eksplikacją pojęcia formy, jej innowacyjnością (w ramach kompozycji) w rozumieniu Chwistka oraz związkami ze stylem (także „budową nowego” bądź konstrukcją) według Czyżewskiego. Badacz próbuje wskazać analogię w poglądach na formę w poezji również u innych formistów: Pronaszki i Witkacego (który przez pojęcie formy rozumiał konstrukcję, ogarniającą w poezji trzy elementy: dźwięki, znaczenia i obrazy). Dla wszystkich wymienionych artystów forma miałaby się zatem sprowadzać do (odnowienia) poetyckiego wyrazu, który jest przedstawiany jednak jako wzajemny związek formy i treści, mającej zdolność do uwydatniania formalnych jakości utworu (s. 100-101).

Badacz zajmuje się też zagadnieniem wieloznaczności w przemysleniach Chwistka. Zamierzona wieloznaczność treści czyni z niej tło, na którym mogą się uwydatnić wartości formalne tekstu – podobną funkcję spełnia w dziele plastycznym deformacja rzeczywistości (s. 104-105). Następnie Eberharter łączy te rozważania z niektórymi założeniami Witkacowskiej koncepcji Czystej Formy. Przywołuje wyrazy o nieokreślonym znaczeniu, neologizmy (asocjujące rozmaite znaczenia, skojarzenia obrazowe i brzmieniowe) i napięcia międzywyrazowe, tj. o te czynniki, które prowadzą do likwidacji konkretnych związków tekstu z tzw. praktycznościową treścią. Dla obydwu twórców oddalenie od sensu i logiki ma na celu wzmocnienie formy (s. 111). Także Czyżewski w *Poezji ekspresjonistów i futurystów* pisał o uwolnieniu się poezji od logiki pojęciowej i związków z bezpośrednim przedstawianiem codziennego życia, a w *Pogrzebie romantyzmu* o „rzadkich, niespodziewanych” skojarzeniach i „kontrastach myślowych”. A zatem Czyżewskiemu chodziło – jak konkluduje autor – raczej o rozluźnienie, a nie pełną likwidację związków formalnych w dziele, a także skonstruowanie nowych, które tworzą jedność dzieła sztuki (s. 112).

Zbyt generalizujące wydaje się stwierdzenie Eberhartera o świadomej rezygnacji formistów z treści (s. 112), co traktuję jako przejęzyczenie. Chodziłoby raczej o umieszczenie treści w tle formalnych struktur dzieła, gdyż dopiero one decydują o kontekstach jej odbioru. Rzeczywiście, funkcjonalna zmiana, jakiej podlegała literatura polska w końcowym okresie I wojny światowej i tuż po jej zakończeniu, pozwalała w związku z uzyskaniem suwerenności państwowej na uwolnienie literatury od tematyki politycznej i narodowej na rzecz zagadnień czysto artystycznych. Stąd *sui generis* programowy (a przy tym manifestacyjny) autotematyzm wczesnych wierszy Tuwima, Lechonia i Słonimskiego, Sterna, Jasińskiego – idących wspólnym frontem poetów rozmaitego temperamentu lirycznego, o całkiem rozbieżnych poglądach na strukturę wiersza nowoczesnego. Konsekwencją tych przemian stała się formistyczna koncepcja wewnętrznej spójności wiersza oparta głównie już nie na związkach treściowych (w obrębie językowej systemowej organizacji

tekstu), lecz na uporządkowaniach formalnych, ale – co trzeba zaznaczyć – nietra-dycyjnych¹⁶, a więc nieskładniowych i wersyfikacyjnie nieregularnych.

Przystępując do opisanego i analizy formistycznej poezji Czyżewskiego, Eberhar-ter (w rozdziale V swojej pracy) określa konkretny obszar badawczy. Interesu-ją go wiersze opublikowane w okresie przynależności poety do grupy formistów (zatem z tomów *Zielone oko* i *Noc-dzień*), ale tylko te, które pozbawione są nalecia-łości i wpływów „modernistyczno-symbolicznej poetyki Młodej Polski”¹⁷, a tema-tyzując „nowy czas” (z formami jego przejawiania się: miastem i maszynizacją), a także „nową sztukę”, dają wyraz nowej epoki (s. 113-114). Mimo że zawężenie obszaru badawczego może cokolwiek razić, albowiem formistyczność bez wątpie-nia jest również cechą utworów Czyżewskiego drukowanych po 1922 roku, m.in. w tomie *Pastorałki*¹⁸ i *Lajkonik w chmurach*, stanowisko takie jest do przyjęcia w kon-tekście założeń i tytułu pracy, gdzie mówi się o „literackim punkcie wyjścia pol-skiej awangardy”.

Badacz zaczyna od omówienia głównych tematów nowej epoki. Wychodzi od motywu „końca i początku”, związanego z historycznie przełomowym charakte-rem I wojny światowej. Następnie interpretuje sposoby kreowania obrazów wielko-miejskiego życia w tekstach Czyżewskiego, zwracając uwagę na dynamikę, ruch i symultaniczność w sferze przedstawiania przestrzeni, na nowe środki komuni-kacji i inne akcesoria nowości w obszarze życia obyczajowo-kulturalnego. Jednak wychwytywanie motywów związanych z postępowaniem cywilizacyjnym prowadzi do pominięcia kwestii dla poety bardzo istotnych (ze względu na ilustrację zagadnie-nia „konfliktu duszy pasterza z duszą twórcy maszyny”), tj. marginesów miasta i jego specyficznego folkloru¹⁹; a wskazywanie futurystycznych komponentów poetyki, co mija się przecież z głównym założeniem pracy, staje się w zasadzie powielaniem wcześniejszych interpretacji.

16 Eberharter pisze ogólnie tylko o prymacie formalnych związków, ale w obrębie zdania.

17 Co ciekawe, autor używa terminologii nieco już przestarzałej wobec współczesnych ustaleń badaczy literatury XX wieku w Polsce (zob. na przykład R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997; J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004). Sam Czyżewski pojmował modernizm w szerokim dzisiejszym znaczeniu jako „sztukę nową”, której początek (według niego) sięga roku 1907 i pierwszych obrazów kubistycznych Braque’a wystawionych w Salonie Jesiennym w Paryżu (zob. tegoż *Polscy moderniści*, „Kurier Polski 1928 nr 78”).

18 Zob. M. Delaperrière *Polskie awangardy a poezja europejska...*

19 Zob. S. Sobieraj *Dysonansowe serenady. Obrazy miasta w poezji Tytusa Czyżewskiego*, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokieli, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk–Uniwersytet Opolski–Instytut Filologii Polskiej, Opole 2005, s. 61-66.

Trzeba jednak stwierdzić, że autor dokonuje w toku analiz wielu ciekawych obserwacji, udowadnia tezy o wielopłaszczyznowości tekstów, opierającej się na przemieszaniu języka realnego z metaforycznym (s. 122), widzi skorelowanie formalnych zabiegów: zmiennej stylistyki i „zdefektowanej budowy zdania” z tematyką lub treścią utworów (na przykład szybko zmieniającymi się sytuacjami). Skonstatowanie odmienności wiersza *Drzemka w kawiarni* – ze względu na spokojną scenerię i brak standardowej miejskiej dynamiki – również w wymiarze formalnym (chodzi o wy kropkowane wersy), aż się prosi o spuentowanie, które by podkreśliło kompozycyjną ideę tekstu (tj. pojmowanie wiersza jako kompozycji), jak-że istotną również w przypadku innych omawianych utworów. Ciągi kropek w co drugim wersie, zastępujące mało istotne słowa – oddają monotonię kawiarnianych rozmów i wycinkowość percepcji opisywanej rzeczywistości²⁰, są znakiem ikonizującym dopowiadającym treści werbalne.

Omawiając motywy związane z techniką, Eberharter wynajduje w poezji Czyżewskiego emblematy nowej epoki: maszyny, aeroplany, telegrafy, atomy, wskazuje też stematyzowanie idei pracy i budowania (s. 137-138). Dostrzega ambiwalentny stosunek poety do „nowego czasu” (jak na przykład w wierszu *Noc-Dzień*). Ciekawa, choć cokolwiek kontrowersyjna jest interpretacja znanego tekstu *Hymn do maszyny mojego ciała* w perspektywie semantyczno-graficznego spłotu kodów²¹.

Nowa Sztuka jako temat współczesny została ukazana przez badacza na przykładzie tekstów, które ilustrują zastosowanie nowoczesnej aparatury w procesie tworzenia dzieła artystycznego. Znajdujemy tu egzemplifikacje odwołujące się do wykonywania zdjęć, realizacji filmo-dramatu czy też seansu w *panopticum* woskowych figur.

W najważniejszej merytorycznie części książki Eberhartera, zatytułowanej *Formistyczność w poezji Czyżewskiego*, zostały zreferowane trzy zasadnicze zagadnienia. Pierwsze to „rzeczywistość wizjonerów”, gdzie mowa o przełożeniu teorii Chwistka na praktykę poetycką autora *Zielonego oka*. Wizje, marzenia i halucynacje powinny się znaleźć wówczas na pierwszym planie. Takie przykłady też podaje autor, odwołując się przy tym do kluczowej w tym miejscu kategorii medium, w którego roli występuje podmiot liryczny (s. 156-158). Chodzi przede wszystkim o dłuższe utwory: *Elektryczne wizje* i *De profundis*. Za ważne aspekty „wizjonerstwa” uznaje autor uwolnienie od związków logicznych i specyficzne ukształtowanie formalne.

Zagadnienie drugie wiąże się z zakładanym w teorii Chwistka programowym przekroczeniem treści przez formę. Mowa zatem o odlogicznieniu, które prowa-

²⁰ K. Bystron *Intertekstualizm intersemiotyczny w twórczości poetyckiej Tytusa Czyżewskiego*, w: *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, red. G. Szopa, E. Tierling, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996, s. 97.

²¹ O interpretacji wierszy Czyżewskiego jako wielotworzywowych i wielokodowych spłotów traktuje mój artykuł: *Intermedialność w twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego* (w: *Kulturowe terytoria literatury*, red. S. Sobieraj przy współpr. D. Dobrowolskiej, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Siedlce 2006, s. 73-91).

dzi do relatywizacji treści. Porównanie założeń Chwistka z późniejszymi, bo powstałymi w końcu lat dwudziestych, wypowiedziami Czyżewskiego jest jedynie wprowadzeniem do tematu. Tu warto zaznaczyć, że poeta, sprzeciwiając się „dotychczasowej logiczności poezji”, proponował dać słowom nowe „mniejsze lub większe znaczenie logiczne lub wyobrażeniowe”²², a zatem z treścią nie zrywał, jak to było na przykład w antyreferencjalnej poezji fonetycznej dadaistów. Szczegółowe analizy materiału poetyckiego dostarczają autorowi wielu rozmaitych przykładów potwierdzających w jego mniemaniu trafność przyjętej tezy, która odnosi się do przewyższania treści przez formę. Wymieńmy najbardziej charakterystyczne spośród przytoczonych argumentów: asocjacje treściowe i brzmieniowe, figury etymologiczne, oksymorony i zaskakujące metafory, „zepsuty” układ rymów, asonanse i konsonanse, stała wymiana między wersami rymowanymi i nierymowanymi (s. 161-169). Można się zgodzić, że większość z wymienionych chwytów artystycznych, głównie struktury dźwiękowe, pozwala na koherencję utworów poetyckich, nie może być jednak przy tym mowy o przewyższeniu treści za pomocą uwyrażnienia formy. Uwyrażnienie formy prowadzi przecież paradoksalnie, poprzez usensownienie całości dzieła, także do usensownienia treści (wyklarowania kontekstowego znaczenia słów). Powtarzana wielokrotnie, chociaż później złagodzona teza Chwistka nie daje się zastosować do liryki Czyżewskiego, którego wiersze są zwartymi kompozycjami elementów treściowych i formalnych, „dają spoiłą istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie”²³.

Trzecie zagadnienie, które mnie szczególnie w pracy Eberhartera zainteresowało, to związki literatury i malarstwa w dziełach Czyżewskiego. Autor, idąc tropem wcześniejszych badaczy tematu (Pollakówna, Baluch), dostrzega wzajemne „oświetlanie się sztuk” w sensie podobieństwa tematów, metod twórczych oraz inspiracji, zwraca uwagę na rolę kolorystyki w obrazowaniu poetyckim, pisze o wyobrażeniowej ikonizacji. Wreszcie dochodzi do rozpatrywanego już w innym aspekcie Chwistkowego „uwyrażnienia formy” i dehierarchizacji treści, tutaj w oparciu o niedyskursywność i fragmentyzację tekstu lirycznego (s. 180-181), jak również ich graficznego kształtu. Ważne jest stwierdzenie badacza, które dotyczy „rozwiązywania” tradycyjnej struktury wiersza.

W podsumowaniu Eberharter używa już tylko sformułowania dehierarchizacja treści, czyli podporządkowanie jej formie. Zauważa tworzenie nowych struktur w poezji Czyżewskiego. Forma jest tu interpretowana jako twórcza praca artysty, świadomie realizowany przez niego proces wytwarzania nowych nietreściowych związków formalnych, które „rozkładają” logiczne układy znaczeniowe i destruują składnię. W tym miałyby się odzwierciedlać formistyczne ujęcie formy jako produktu, wyrazu i istoty artystycznego działania, sprowadzone raz jeszcze przez badacza do poetyckiej odpowiedniości postulatu przewyższenia treści przez formę.

²² T. Czyżewski *O odlogicznieniu poezji*, w: *Poezje i próby dramatyczne*, s. 297.

²³ Tamże.

Eberharter trochę niekonsekwentnie stwierdza, że w historycznoliterackim i poeologicznym sensie trudno formistyczną poezję Czyżewskiego dokładnie oddzielić od paralelnych nurtów awangardy, o czym pisze szerzej w ostatnim rozdziale swojej książki (to już jednak wykracza poza granice interesującego nas zagadnienia).

3.

Moim zdaniem, dobrym punktem wyjścia dla wykazania formistyczności liryki Czyżewskiego byłoby wskazanie najważniejszych punktów wspólnych w poglądach formistów na poezję. Pierwszym z nich jest kompozycja dzieła jako najistotniejszego elementu formy. Pojęcia tego używa wielokrotnie Chwistek, Witkacy stosuje odpowiednio w tym samym znaczeniu najczęściej termin „konstrukcja” (bądź, rzadziej, „kompozycja” lub „skomponowanie”, w znaczeniu działania artystycznego²⁴), obydwoj też piszą o dźwiękach jako ważnej wartości formalnej. Dochodzi do tego trzeci wspólny element: tzw. ujęcie formy (według Witkiewicza) i stylu – w rozumieniu Chwistka. Dla Witkacego ważna jest deformacja treści życiowych (między którymi uzyskuje się wówczas „napięcia kierunkowe”), dla Chwistka wieloznaczność i oscylacja elementów treściowych.

Teoretyzujące wypowiedzi obydwu artystów mają charakter bardzo ogólnikowy, żaden z nich w dziedzinie poezji współczesnej nie był zbyt dobrze zorientowany. Projekty Chwistkowych kompozycji słownych uwzględniały jako element formalny brzmieniowość w tradycyjnej wersji, to znaczy wyłącznie w odniesieniu do intonacji, rymu i rytmu. Nawet jeżeli ten ostatni miał być „wyzwolony z więzów zakorzenionych skojarzeń”²⁵, to nie przestawał funkcjonować w obrębie zdań lub ich układów. Interpretacja *Zielonego oka* – opublikowana jako wstęp do tego tomu – nie odnosi się w ogóle do takich formalnych zabiegów jak destrukcja składni, wprowadzanie struktur nominalnych i wyrazów jako samodzielnych obiektów znaczeniowych, wizualnych i dźwiękowych. Nie podejmuje też zagadnienia wizualizacji mas tekstowych oraz innych aspektów graficznych, które *de facto* właśnie podkreślają formalną konstrukcję wierszy. Być może, niepoparte argumentacją twierdzenie o wizjonerstwie Czyżewskiego, miało odniesienie do wieloznaczności tekstów, która przecież w programach „demonia intelektu” stanowiła znaczący czynnik w przewyżnianiu treści na rzecz uwyrażnienia formy.

Autor *Kurki wodnej* rozpatrywał nieco wnikliwiej różnorodne aspekty nowoczesnej poezji (jako „sztuki złożonej”), dużą wagę przypisując przede wszystkim do „konstrukcji wyobraźniowo-obrazowej” (ale nie wizualnej) oraz „konstrukcji dźwiękowej”²⁶. Dostrzegał ponadto nowatorskie zabiegi wizualizacyjne, ale inter-

24 S.I. Witkiewicz *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: tegoż *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1976, s. 129.

25 L. Chwistek *Zdanie, jako dwoisty utwór...*, wstęp do: tegoż *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, G. Gebethner, Kraków 1920, s. 5-6.

26 S.I. Witkiewicz *Dalszy ciąg o wstrętym pojęciu niezrozumiałstwa*, w: tegoż *Bez kompromisu...*, s. 235.

pretował je również w duchu tradycjonalizmu, minimalizując lub deprecjonując ich rolę. Pozytywnie oceniał m.in. tego rodzaju operacje w prozie poetyckiej Aleksandra Wata: *JA z jednej strony, i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*: „Wat używa różnych gatunków druku i znaków w sposób istotny, tzn. dla podkreślenia wartości artystycznych, mogącego pomóc w cichym w głośnym czytaniu lub deklamacji, a nawet w cichym zrozumieniu”²⁷. Jednakże owo „istotne użycie” znaków ma dla Witkacego głównie znaczenie w dźwiękowym odbiorze tekstu lirycznego i wskazuje na to, iż nie bierze on prawie w ogóle pod uwagę wizualnej percepcji wiersza (choć być może w tym sensie należy odczytywać dopowiedzenie z cytowanego tekstu, dotyczące „cichego zrozumienia”).

Wydaje się, że Witkiewicz jednak z niechęcią odnosił się do form artystycznych o charakterze hybrydycznym, a symbioza literatury ze sztukami plastycznymi nie mieściła się w jego wyobrażeniu sztuki. Totalna krytyka działań futurystów, tj. wprowadzania zapisu fonetycznego, udużnionnej typografii oraz piktogramów („znaczków: rączek, krzyżyków, kólek itp. fidrygałek”) – w jego mniemaniu bez związku z formą, potwierdza powyższą tezę, czego nie może zmienić jego przekonanie o doskonałości *Elektrycznych wizji* Czyżewskiego²⁸, wynikające zapewne z deformacyjnych operacji na materiale słownym (w wymiarze semantycznym i dźwiękowym).

Innowacje Czyżewskiego podkreślają wagę i znaczenie formalnych konstrukcji w poezji projektowanych przez Chwistka i Witkiewicza w zakresie wypowiedzi zdaniowych i związków wyrazowych. Wychodzą jednak poza ograniczenia składni, wersyfikacji i linearności, którym hołdowali wymienieni tu dwaj teoretycy sztuki. Niewątpliwie nawiązują do nowatorskich rozwiązań koncepcyjnych w obszarze poezji: Marinettiego (słów na wolności) i Apollinaire’a (kaligramów). Ich formistyczna proweniencja jest przy tym oczywista, właśnie ze względu na kompozycyjną zwartość tekstów (przeciwieństwo dzieła otwartego), na eksponowanie owych konstrukcyjnych wiązań – poprzez jednoczesne odsłanianie „technologii” procesu twórczego. Objasnieniem będą tu wypowiedzi programowe i krytyczne Czyżewskiego, przy czym można przyjąć, iż niektóre poglądy Chwistka i Witkacego przenikały do świadomości poety-malarza bezpośrednio i były w mniejszym lub większym stopniu „przyswajane”, tj. asymilowane w obrębie własnego pojmowania sztuki poetyckiej na bieżąco, chociażby podczas rozmów kawiarnianych w krakowskiej Esplanadzie lub w cukierni Noworolskiego. Czyżewski od początku ma świadomość formy i jej „przewrotności”, stąd określenie *Elektrycznych wizji* już w pierwszym autokomentarzu mianem „zmechanizowanego poematu”²⁹.

27 S.I. Witkiewicz *Aleksander Wat*, w: tamże, s. 137.

28 S.I. Witkiewicz *O skutkach działalności naszych futurystów*, w: tamże, s. 131.

29 T. Czyżewski *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*, w: tegoż *Poezje i próby dramatyczne*, s. 118-119.

Później przyszło przemyślenie i przyswojenie idei Witkiewicza. W esaju *Od romantyzmu do cynizmu* z roku 1927 czytamy o „budowach formy poetyckiej”, anarchizacji słów, ich indywidualnym znaczeniu (i sugestywności), „powierzchowej często alogiczności”, co w efekcie „poprzez kontrast materiału wiązań” daje „spolistą istotę”³⁰. Te sformułowania można uznać za wykładnię koncepcji jedności dzieła według teorii Czystej Formy. W kolejnym tekście dyskursywnym, *O odlogicznieniu poezji*, potwierdzając wcześniejsze enuncjacje, poeta dopowiada wprost: „Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania i składni”. Tu też mówi o autonomicznej wartości słów (oczyszczonych z pseudowartości wyobrażeniowo konwencjonalnych i symbolicznych), o „znaczeniu dźwiękowo-językowym”. Czyżewski jednakże daleki jest od praktyk romantycznych i młodopolskich, sprowadzających się do umuzyczenia onomatopei i zastosowania jej w celu wytworzenia nastroju. Chodzi mu o dźwięk słowa, także asemantycznego, w rozumieniu pierwotnym – na przykład obrzędowych śpiewów murzyńskich³¹. Dlatego obca mu jest „katarynkowa” melodyczność liryki na przykład skamandrytów, rzadko w wierszach z okresu futuroformistycznego i późniejszych wprowadza regularność toniczną i sylabiczną (*Ptaki*, chociaż i w tym przypadku, przy zestroju czteroakcentowym, liczba sylab jest zmienna: od 11 do 13). Liczy się wciąż kompozycja: oryginalne zestawienia wyrazów w konstrukcjach nominalnych (*Grenada*) lub nietypowe układy zdań wielokrotnie złożonych (*Akwarium*), poza tym rozczłonkowanie graficzne słów i ich dźwiękowy wymiar – co egzemplifikują przywołane i inne wiersze z tomu *Lajkonik w chmurach*. To właśnie kompozycja poetycka budowana na wzór kompozycji malarskiej³² (ewentualnie muzycznej) jest nadrzędnym celem i wyróżnikiem najbardziej charakterystycznym dla formizmu literackiego. Kombinacje „efektów poetycko-plastyczno-muzykalnych”³³ nie są tu celem samym w sobie, służą uspołnieniu konstrukcji, zastępując wiązania składniowe graficznymi i dźwiękowymi³⁴. Wiersze tak skonstruowane posiadają walor intermedialności, ze względu na różnorodność tworzywa i kodów przekazu³⁵.

³⁰ T. Czyżewski *Od romantyzmu do cynizmu*, w: tamże, s. 229.

³¹ Zob. T. Czyżewski *O odlogicznieniu poezji*, w: tamże, s. 295-296.

³² O związkach poezji Czyżewskiego z jego malarstwem wielokrotnie pisała Joanna Pollakówna w przywoływanych już w tym artykule wypowiedziach, por. przyp. 10 i 12.

³³ S. Baczyński *Syty Paraklet i głodny Prometeusz (Najmłodsza poezja polska)*, Czartak, Kraków-Warszawa 1924, s. 17.

³⁴ Por. B. Carpenter *Tytus Czyżewski*, w: tejsze *The poetic avant-garde in Poland 1918-1939*, University of Washington Press, Seattle-Londyn 1983, s. 25-26. Autorka zauważa kompozycyjną funkcję dźwięków oraz traktuje innowacje typograficzne i graficzne jako substytucję składni.

³⁵ Więcej na ten temat w: S. Sobieraj *Intermedialność w twórczości...*

Abstract

Sławomir SOBIERAJ
University of Podlasie (Siedlce)

On Tytus Czyżewski's poetic formism

Formism in Polish poetry is usually described as an ephemeral phenomenon accompanying futurism. We lack any definition or theoretical discussions going beyond the field of fine arts. The Author makes such attempt analysing Tytus Czyżewski's work. The Author claims that formistic poetry is based on the combination of poetic, plastic and musical features which all together make up a coherent composition of a poem. Verses constructed in that manner have the advantage of intermediality, due to diversity of both material and codes of expression.