
Edmunda Millera poezja eksperymentu. Między futuryzmem i konstruktywizmem

Sławomir Sobieraj

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 5, S. 295–310

DOI: 10.18318/td.2020.5.18 | ORCID: 0000-0001-6332-692X

Przez długie lata w pracach literaturoznawczych dotyczących okresu międzywojennego trudno było natrafić na jakiegokolwiek informacje o dorobku pisarskim Edmunda Millera. Jedynie Elżbieta Rybicka w ostatnim ćwierćwieczu przypomniała jego powieść *Fikcyjna postać*¹, zajmując się problematyką miejską we współczesnej prozie polskiej². Sporadyczne wzmianki o tym twórcy pojawiały się już wcześniej, ale najczęściej w powiązaniu z opisem działań awangardowych w sztukach plastycznych, a nie w odniesieniu do aktywności literackiej. Między innymi Zofia Baranowska przywoływała jego współpracę z redakcją pisma „Blok”³ oraz autorstwo wstępu

Sławomir Sobieraj

– profesor uczelni w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UPH w Siedlcach. Zajmuje się głównie badaniem poezji awangardowej, a także twórczości Tadeusza Micińskiego. Zainteresowany również pisarstwem związanym z Mazurami. Autor monografii: *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji* (2018), *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego* (2009), *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej* (2002).

1 E. Miller *Fikcyjna postać. Powieść*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934.

2 E. Rybicka *Obrazki z ulicy. O «Fikcyjnej postaci» Edmunda Millera*, „Teksty Drugie” 1999 nr 4, s. 137–153; tejsze *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanizacyjnej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 209–212.

3 „Blok” (podtytuł: „Czasopismo awangardy artystycznej”) wydawano w latach 1924–1926; ukazało się osiem zeszytów. Pismo było redagowane przez Henryka Stażewskiego, Teresę Żarnowerównę, Mieczys-

do katalogu wystawy Mieczysława Szczuki⁴, zaś tylko zdawkowe informacje zamieszczone zostały w monografii Andrzeja Lama poświęconej awangardzie poetyckiej⁵ i w szkicu Krystyny Sierockiej o czasopiśmie literackich dwudziestolecia⁶.

Nie znajdziemy danych biograficznych tego awangardowego artysty w żadnym z leksykonów pisarzy bądź w słowniku biograficznym. Minibiogramy zredagowane przez badaczy sztuki filmowej⁷ i literatury⁸ nie podają nawet dokładnych dat jego życia. Edmund Miller (1899-1969)⁹ był poetą i prozaikiem, także publicystą, który zajmował się zagadnieniami literatury i sztuki. W latach międzywojennych wypowiedzi krytyczne publikował w „Epoce”, „Bloku”, „Głosie Literackim”, „Wieku XX”, „Grafice” i „Plastyce”. Jako poeta znany jest z kilku wierszy zamieszczonych w piśmie konstruktywistów, jako prozaik z powieści *Fikcyjna postać*, która spotkała się z niejednoznaczną opinią krytyków¹⁰. W latach 30. ogłosił drukiem ponadto nowelę *W drewniaku na Moskiewskiej* oraz dwa drobiazgi prozą¹¹. Zaraz po wojnie ukazała się druga powieść pisarza – *Świta już zaranie*¹².

sława Szczukę i Edmunda Millera. Miller i Stażewski ustąpili z redakcji po wydaniu trzeciego zeszytu (nr 3-4).

- 4 Z. Baranowicz *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 78, 99.
- 5 A. Lam *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. 1: *Instynkt i ład*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 161.
- 6 K. Sierocka *Czasopisma literackie*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1: *Literatura polska 1918-1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 101.
- 7 Zob. M. Giżycki *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, PWN, Warszawa 1989, s. 46.
- 8 Zob. K. Jaworski *Kronika polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UJK w Kielcach, Kielce 2015, s. 582.
- 9 Wiarygodne informacje o datach urodzin i śmierci twórcy, ustalone na podstawie relacji jego syna, odnotowała J. Kulczycka-Saloni. Zob. *Spis zawartości archiwum Janiny Kulczyckiej-Saloni*, oprac. G.P. Bąbiak, D. Dziurzyński, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2000, s. 35.
- 10 E. Czekalski *Miller Edmund: Fikcyjna postać. Powieść*. Warszawa, 1934. Str. 294. Tow. Wyd. „Rój”, „Nowa Książka” 1934 nr 3, s. 124. Recenzent pisze m.in. o „zręczności pisarskiej” autora, dostrzeżga w utworze echo kawiarnianego życia warszawskiej inteligencji. Mniej przychylnie wypowiada się o powieści Leon Piwiński, wzmiankując o tematyce robotniczej i „mgławicowym” ujęciu zagadnienia (L. Piwiński *Powieść*, „Rocznik Literacki za rok 1934”, s. 108-109).
- 11 E. Miller *Miniatury*, „Pion” 1934 nr 26, s. 3. Pod wspólnym tytułem kryją się dwa osobne teksty: *Wspomnienie* i *Scherzo*.
- 12 E. Miller *Świta już zaranie. Opowieść staroświecka*, Wydawnictwo W. Bąka, Łódź 1948.

Edmund Miller na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku należał do kręgu towarzyskiego studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, którzy później stworzyli polski nurt konstruktywizmu. Uczestniczył w spotkaniach artystów i pisarzy, podczas których dyskutowano o koncepcjach nowej sztuki: formizmie, ekspresjonizmie i futuryzmie¹³. Przyjaźń ze Szczuką zaowocowała napisaniem przez Millera wstępu do wystawy kolegi. Była to prawdopodobnie pierwsza jego wypowiedź publiczna, która została odnotowana przez krytyków sztuki. Niewątpliwie przyczyniły się do tego szokująca treść i forma tekstu, zapisanego fonetycznie, w myśl idei, którą Marinetti określał wyrażeniem: „zuchwałość oryginalności”. Pismo fonetyczne można też potraktować jako nawiązanie do hasła włoskiego twórcy: odrzucania starych zużytych form¹⁴.

Wystawa obrazów i grafik Mieczysława Szczuki odbywała się w Warszawie, w salach Polskiego Klubu Artystycznego w okresie od 23 maja do 30 czerwca 1920 roku. Spotkała się z zainteresowaniem miłośników sztuki i prasy codziennej, która donosiła o oburzającym potraktowaniu przez artystę tematyki religijnej oraz lekceważeniu zasad współczesnego malarstwa, choć jeden z krytyków dostrzegał w pracach Szczuki nieprzeciętny talent¹⁵. Nie mniejsze kontrowersje wzbudził tekst Millera w katalogu wystawy¹⁶. Dziennikarz „Gońca Krakowskiego” zauważał jego nieortograficzność i z ironią zaliczał do nurtu nowych form w sztuce¹⁷. Niezaprzeczalnie tekst wpisywał się w stylistykę manifestów futurystów, a doszukiwać się w nim można akcentów dadaistycznych i ekspresjonistycznych, jak czyni Andrzej Turowski w monografii konstruktywizmu polskiego¹⁸.

Natomiast Krzysztof Jaworski przedstawia kilka argumentów przemawiających za futuryzmem tej wypowiedzi. Szerzej omawia zagadnienie

13 A. Turowski *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1918-1934)*, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 24-25.

14 Por. C. Baumgarth *Futurizm*, przeł. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 56, 232.

15 Pisz o tym Krzysztof Jaworski w artykule: *Katalog wystawy Mieczysława Szczuki – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku*, „Przegląd Humanistyczny” 2008 nr 4, s. 120-122.

16 E. M. [Edmund Miller] *Katalog wystawy Szczuki. Warszawa maj-czerwiec 1920*, Warszawa [1920]. Wszystkie cytaty tekstu podaję według tego źródła.

17 (m - m) *Nieortograficzny katalog a „nowe dreszcze”*, „Goniec Krakowski” 1920 nr 156, s. 5.

18 Por. A. Turowski *Konstruktywizm polski...*, s. 32-33. Badacz twierdzi, że zarówno Szczuka, jak i Miller pozostawali wówczas bardziej pod wpływem ekspresjonizmu, z „nikłymi naleciałościami dadaizmu czy futuryzmu”.

uproszczonej pisowni, opisując praktyki Millera w kontekście podobnych eksperymentów językowych w utworach Jerzego Jankowskiego i Brunona Jasińskiego. Ponadto dostrzega związki z działalnością Marinettiego w stosowaniu poetyki manifestu „negatywnego” oraz głoszeniu hasel zerwania z przeszłością. Doszukuje się również elementów dadaizmu¹⁹. Tytułem uzupełnienia warto zwrócić uwagę na występujące w tym tekście inne powinowactwa z futuryzmem: nastawienie na przyszłość, łamanie kanonów dawnej sztuki i wiarę w geniusz człowieka.

Niewątpliwie istotne w kwestii ustalenia futurystycznego rodowodu manifestu jest wskazanie Jaworskiego na zasadę zapisu fonetycznego. Niedługo przed ukazaniem się katalogu wystawy *Szczuki żywo* dyskutowana w środowisku literatów była sprawa skandalizującej ortografii w tomie Jankowskiego *Tram wpopszek ulicy*. Wilam Horzyca twierdził, że oryginalna pisownia nie jest tylko „krzykliwą demonstracją futuryzmu”, ale istotnym określeniem idei przyświecającej celom artystycznym poety. Odczytując w żywiołowym zwrocie ku nieuczoności jej waloryzację, widział w nim również przejaw pierwotności²⁰ oraz zauważał związki z koncepcją powrotu do natury Jeana-Jacques’a Rousseau²¹. Nagłośnienie skandalizujących wystąpień przedstawicieli nowej sztuki, a także komentarze, z jakimi się spotkał wspomniany zbiór wierszy, stanowiły zapewne inspirację dla autora *Katalogu*.

Wydaje się, że mógł być nią również tom prozy poetyckiej Aleksandra Wata, bowiem analizowany tekst Millera zawiera w sobie wiele elementów poetyckości. Metafora goni metaforę, a skojarzenia są zazwyczaj zaskakujące. Oto kilka przykładów: „Wodwiecznym ruchu ktury wyparował z abecadła tajemnic człowiek się dzieje i krzyczy o wolność”, „jednak tetamteowe definicje są tylko niemowlęcym bełkotem o wewnątrz kłębiącym się nienazwanym o tym motoże ruhuf tszepoczących rąk ranionego człowieka”, „Naelektryzowany them oczekiwania kszyk wolności słania się w obliczu tęsknoty”. Odczytując ostatnią z przytoczonych fraz, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jest spowinowacona z pierwszym zdaniem Watowskiego *Piecyska*, w którym podobnie dochodzi do personifikacji rzeczownika abstrakcyjnego: „Szczęście

19 K. Jaworski *Katalog wystawy Mieczysława Szczuki...*, s. 126.

20 Ową pierwotność należałoby interpretować także jako przejaw prymitywizmu, który pojawił się nie tylko w programach i twórczości futurystów włoskich i rosyjskich, ale też polskich.

21 W. Horzyca *Yeży Yankowski, Tram wpopszek ulicy*. Warszawa, Wydawnictwo Futuryzm Polski, 1920, „Skamander” 1920 t. 1, z. 1, s. 47-48.

szwenda się za nami bezradosne istotne konieczne i złote”²². Nagromadzenie dużej ilości motywów kulturowych, występujących w opisie drogi twórczej współczesnego artysty (Edypa), który w swojej wędrówce przez wieki od czasów Asyrii i Babilonu zmierza ku teraźniejszości znaczonej „nocnym szep-tem miast” i duchem motoru, mocno przypomina synkretyzm Wata, jego tendencję do mieszania znaków kultury²³.

W tekście dominują zdania wielokrotnie złożone, które układają się w potok myśli wypowiedzianych jakby w transie. Językowe skomplikowanie wynika też z braku znaków przestankowych, a z rzadka występujące duże litery sygnalizują początki dłuższych konstrukcji syntaktycznych bądź słowa i zagadnienia szczególnie ważne dla autora: Sztuka, Artysta, Edyp (figura człowieka tragicznego).

Wypowiedź ma cechy właściwe zarówno dla manifestu, jak i dla tekstu artystycznego, tj. prozy poetyckiej. Jej pierwsze słowa – rozpoczynające wywód o współczesnej sztuce – mogłyby posłużyć za wymowny tytuł: „Pszczef kostnieniu fformach znalezionych”. Kolejna część katalogu zawiera anegdotyczną biografię Mieczysława Szczuki (tu fragment zapisany w formie wiersza), a trzecie ogniwo prowokacyjnie banalną minikonstatację na temat twórczości: „O obrazach Szczuki powiedzieć się da popiersze że są pszekonywujące”. Część czwarta – czyli krótkie zamknięcie – wyraża lekceważenie reguł stylu wysokiego i poważnego traktowania sztuki: „Koniec końcuf koniec”.

Do kolejnego zaistnienia Edmunda Millera w świecie artystów doszło w grudniu 1921 roku podczas wspólnej wystawy z Mieczysławem Szczuką i Henrykiem Stażewskim. Było to jednak wystąpienie na drugim planie; o pracach poety niektórzy komentatorzy nawet nie wspominali²⁴. W relacji Władysława Skoczylasa w ogóle nie zostały wymienione nazwiska, mowa tylko o młodych i „bezwzględnie utalentowanych” artystach, którzy jednakże przedstawiają dzieła małowartościowe, korzystając z „nieznanych znaków konwencjonalnych” i naśladowując obce wzory²⁵. Wobec tego, że nie

22 A. Wat *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: tegoż *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992, s. 115.

23 Zob. S. Sobieraj *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji miedzwojennej*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2002, s. 51.

24 Zob. A. Wat *Wystawa Szczuki i innych*, „Nowa Sztuka” 1922 z. 2, s. 28.

25 W. Skoczylas *Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1922 nr 5, s. 256.

zachowały się żadne prace z tej wystawy ani jej katalog²⁶, jedynie ogólne wyobrażenie o nich daje recenzja Jana Nałęcz-Lipki, który pisał o związkach twórczości Szczuki z nowymi kierunkami w sztuce: tatlizmem, dadaizmem i suprematyzmem, Stażewskiego – z formizmem, natomiast w odniesieniu do autora *Fikcyjnej postaci* odnotowywał nowatorstwo stosowanych środków:

Poeta Miller (Edmund) wystawił plakaty, gdzie za pomocą przestankowania, grupowania i pisania większymi lub mniejszymi znakami zaakcentować chce sens wewnętrzny wyrazów. Również dla silniejszej ekspresji i znaczenia symbolicznego stosunku zdań używa różnych barw.²⁷

Treść tego zwięzłego omówienia pozwala domyślać się, że obiekty wystawione przez Millera miały cechy werbalno-plastyczno-foniczne, że mogły to być „prace w duchu poezji wizualnej”, jak pisze jeden z badaczy²⁸, ale też nie pozbawione wartości dźwiękowej.

Wymienione wyżej cechy dałoby się przypisać utworom poetyckim publikowanym w piśmie konstruktywistów na początku 1924 roku. Spośród czterech zamieszczonych tam wierszy Millera jeden szczególnie przypomina dzieło plastyczne. „*RLIR...*” to układ 42. wersów (bez tytułu), zapisanych wersalikowo, z których najdłuższy składa się z pięciu liter. Litera nie tworzą wyrazów notowanych przez słowniki języka polskiego, czasami jedynie je przypominają z powodu podobnego brzmienia:

PROPL
TRAM
MOTR²⁹

Można je kojarzyć ze słowami uznawanymi za emblematy poezji futuryzycznej: propeller (śmigło samolotu), tramwaj, motor. Traktując wiersz jako zagadkę o konstrukcji szarady, ze zbitek liter zgromadzonych w pierwszych trzech wersach można wyczytać nazwisko autora. Aspekt ludyczny wpisany

26 Por. A. Turowski *Konstruktywizm polski...*, s. 34.

27 J.L. [Jan Nałęcz-Lipka] *Wystawa Szczuki, Starzewskiego, Millera, „Lucifer”* 1922 nr 2-4, s. 34.

28 M. Giżycki *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce...*, s. 46.

29 E. Miller „*RLIR...*” [właśc. bez tytułu], „*Blok*” 1924 nr 2, s. 5.

w tekst wskazuje na powinowactwo z praktykami dadaistów, ich abstrakcyjnymi wierszami fonetycznymi, np. Hugona Balla i Raoula Hausmanna³⁰. Ponadto zestawienia liter-głosek dają efekt w postaci przekazu swoistego nastroju.

Analogicznie, choć nieco mniej radykalnie, eksperymentował na początku lat 20. w niektórych wierszach Aleksander Wat. Trop wiedzie od dadaizmu w stronę konstruktywizmu i poezji konkretnej. Należy uwzględnić to, że Miller obracał się w kręgu artystów współtworzących polski konstruktywizm, mających udział w rozwoju fotomontażu i druku funkcjonalnego. Na konstruktywistyczny wymiar analizowanego utworu składają się: zmienny krój czcionek, ich barwa (wypełnione czarne i obramowane „białe”, nieco węższe), także ich zróżnicowana wielkość – ostatnie dwa wersy to powtarzająca się i kilkakrotnie powiększona na różne sposoby litera „u”. Poza tym możliwe jest odczytywanie tekstu jako poezji konkretnej, którą cechuje aneksja tworzywa uznanego tradycyjnie za plastyczne. Tego rodzaju praktyki miały jedno ze swoich źródeł w dziełach kubistów (najpierw malarzy, później poetów), a skutkowały twórczością z pogranicza sztuk, jak np. fotomontaże i plakaty³¹. Można przypuszczać, że „RLIR...” to jeden z plakatów prezentowanych przez artystę kilka lat wcześniej na wspólnej wystawie ze Szczuką i Stażewskim.

Równie eksperymentalny charakter ma inny utwór bez tytułu Edmunda Millera („*O most wrębliwie...*”), który zaskakiwał sposobem druku naśladowującym odręczne pismo. W tym wypadku mamy do czynienia także z niespodzianką w aspekcie wizualnym. To zapis języka semantycznie wyabstrahowanego w formie graficznej, odbiegającej od norm powszechnie przyjętych w wydawnictwach drukowanych, również ze względu na dosunięcie do lewej krawędzi strony:

o most wrębliwie radioakty trą się
i w transie mechanicznym krwi
dzwonią stance stań się
miłosny głód zre łona maszyn w pąsopląsie
wy cyrklem cyrk na cytrach wyekrańcie

³⁰ Por. H. Richter *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J.St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 63-64, 203.

³¹ Zob. G. Gazda *Poezja konkretna a problemy awangardy*, w: *The Structure and Semantics of the Literary Text*, ed. by M. Péter, Akadémiai Kiadó, Budapest 1977, s. 53.

rozwiosennijcie trust automatycznych szalów
 elektrobiodrych drgań algebra ustom sens śle
 mostowy łuk napina prężne ciała
 i dreszczem pachwin pachną gęśle
 w przęśle.³²

Treść wskazuje na tematykę popularną w liryce awangardowej, związaną z przekraczaniem tabu, którym jest tutaj wątek miłości fizycznej. Erotyczny wymiar utworu poświadczają wyrażenia opisowe: „prężne ciała” i „dreszcz pachwin”. Miłosny szal został nazwany „transem mechanicznym”. Szukanie odpowiedników doświadczeń uczuciowo-fizjologicznych w leksyce wywodzącej się ze sfery techniki („mechaniczny”, „maszyna”, „ekran”, „automatyczny”, „elektryczność”, „przęsło”) koresponduje nie tylko z ideą opiewania piękna najnowszych wynalazków i widzenia ludzkiego ciała jako niezwyklej biologicznej maszyny (co charakterystyczne u futurystów), ale też wydaje się mieć związek z koncepcją metafory Tadeusza Peipera, który przedstawiał ją następująco:

Metafora, zbudowana na pojęciach odległych, daje poezji urojoną perspektywę [...]. Rzeczy odświętne lub święte zestawia się z rzeczami codziennymi i pospolitymi, rzeczy codzienne przenosi się między pojęcia uroczyste i uświęcone. Przedmioty widziane niechętnie, pochodzące z tych dziedzin świata i życia, od których odwraca się wrażliwość estetyczna przeciętnego człowieka, amalgamuje się z przedmiotami o rezonansach uczuciowych, silnie ugruntowanych w człowieku.³³

Miller dostosowuje się do zaleceń Peipera, łączy świat techniki ze światem pieśni miłosnej, do czego odsyła słowo „stanca”. Najwyrazistszym przykładem owej praktyki łączenia oddaleń semantycznych jest mocno zmetaforyzowana fraza: „miłosny głód żre łona maszyn w pąsopląsie”. Poza tym w wyrażeniu „mostowy łuk” można widzieć analogię do łuku ciał spiętych w miłosnym uniesieniu.

32 E. Miller „O most wrębliwie...” [właśc. bez tytułu] „Blok” 1924 nr 2, s. 4. W cytacie uwspółcześniono pisownię wyrazów niektórych wyrazów: „stance” i „pąsopląsie” (w oryginale: „stanze i „ponsopląsie”).

33 T. Peiper *Metafora terażniejszości*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 56-57.

W wierszu występuje wiele neologizmów, które są zjawiskiem typowym dla dziwnień wczesnej poezji futurystycznej w Polsce: „wrębliwie”, „radioakty”³⁴, „pąsopląsy”, „wyekranic”, „rozwiosennic”, „elektrobiodre”. Już same ich walory brzmieniowe są dowodem innowacyjności języka, a zarazem nastawienia ich autora na zaskoczenie odbiorcy. Ponadto można pokusić się o postawienie tezy, że dźwiękowość ma duży wpływ na kompozycję i sens utworu. To jeszcze jeden dowód na jego związki z poetyką futuryzmu, która w polskiej wersji przybierała niekiedy formułę konceptyzmu foniczno-znaczeniowego³⁵.

Niektóre zestawienia wyrazów, których następstwo wynika z podobieństwa brzmienia, przywodzą na myśl namopaniki Wata oraz z wierszami Jasińskiego: *Na rzece czy Wiosenno*. W pierwszym z wymienionych podmiot liryczny to bawiący się słowem *homo ludens*³⁶. Gra semantyczna u Millera polega na uszeregowaniu obok siebie słów fonicznie podobnych, ale semantycznie i kulturowo odległych, także frazeologicznie niełącznych, co ilustruje absurdalny wers: „wy cyrklem cyrk na cytrach wyekranic”. Również rymowanie uwikłane jest w ową grę semantyczną, zwłaszcza w końcowym układzie, gdy wyrażenie „gęśle w przęśle” narusza estetyczne przyzwyczajenia czytelnika, ewokując jednocześnie korespondencję różnych zjawisk: fizycznego tarcia o siebie ciał, przeciągania smyczka po strunach dawnego prymitywnego instrumentu, a także pracy przęśla mostu pod naciskiem przejeżdżających po nim pojazdów.

Eksperymentom fonostylistycznym towarzyszyły w wierszach Millera innowacje słowno-plastyczne. Dwa utwory: *Stara historia* i *Zielony koncert* mieszczą się w pełni w konwencji poezji wizualnej, której w polskich badaniach literaturoznawczych, zwłaszcza w odniesieniu do literatury XIX i XX wieku, nie poświęcono zbyt wiele uwagi³⁷. W najobszerniejszym opracowaniu

34 „Radioakty” nie określają tu treści nadawanych przez radio. Na początku lat 20. używano u nas słowa „radiofon”, a rozgłośnie radiowe w Polsce jeszcze nie istniały. Częstka „radio-” (pochodząca od łacińskiego „radius” – promień) mogła być odczytywana wówczas jako oznaczenie promieniowania uczuć bądź ciał.

35 Zob. B. Śniecikowska „Nuż w uhu?”. *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017, s. 477-478.

36 E. Balcerzan *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Ossolineum, Wrocław 1968, s. 66.

37 Wyjątkami są: kompendium P. Rypsona *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989 (tu tylko rozdział omawiający twórczość artystów wieku 20.), monografia B. Śniecikowskiej *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005 (tylko dwie pierwsze części) oraz dwa rekone-

Piotra Rypsona *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej* odnotowano, co prawda, Edmunda Millera jako autora „eksperymentalnych układów literowych”, nie przywołano jednakże żadnego z jego utworów³⁸.

W pierwszej połowie lat 20. w pismach kulturalno-artystycznych w Polsce zaczęły pojawiać się wiersze zadziwiające uniezwykłą typografią oraz swobodnym, nietradycyjnym rozmieszczeniem wersów bądź słów na stronie, uzupełniane niekiedy znakami ikonicznymi. Coraz częściej koegzystencja słowa i obrazu stawała się środkiem wyrazu u poetów nowej sztuki, którzy inspirowali się twórczością Apollinaire’a i Marinettiego. Edmundowi Millerowi, który obracał się w kręgach artystów awangardowych, nie mogła być obca eksperymentalna liryka Czyżewskiego (np. *Mechaniczny ogród* i *Hamlet w piwnicy*) czy Sterna (*romas peru*). W przywołanych utworach nietypowa kompozycja układu przestrzennego wykracza poza uświęcone tradycją literacką reguły, łamie nie tylko porządek linearny, ale też składniowy i przyczynowo-skutkowy. Wyraża się w technice montażowej operującej niejednorodnym tworzywem³⁹.

Prawdopodobnie to Edmund Miller, jako redaktor odpowiedzialny w „Blokku” za sprawy literackie, miał wpływ na zamieszczenie w zeszytcie nr 3-4 tłumaczenia wiersza francuskiego poety futurysty Nicolasa Beauduina *Miasto we mnie*. Przypuszczenie wynika z podobieństwa do tego tekstu, pod względem treści i formy, drukowanych kilka stron dalej utworów poetyckich polskiego autora. W przypadku każdego z nich występuje oryginalny zapis graficzny, który charakteryzuje zmienność kroju i wielkości czcionki, eksponowanie pojedynczych wyrazów, rozplanowany układ nieregularnych mas słownych na stronie, sporadycznie dwukolumnowy zapis. Także treść utworów Millera i Beauduina jest podobna. Dominuje w nich tematyka urbanizacyjna, istotnym zagadnieniem staje się sytuacja człowieka postawionego wobec natłoku zjawisk miejskich i ludzkich mas. U francuskiego poety bohater odnajduje swoje miejsce w „paroksyzmie materii”, identyfikuje się z miastem

sansowe szkice, zob. J. Bajda *Młodopolska poezja wizualna*, w: *też: Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w księżkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2010, s. 371-382; także: S. Sobieraj *Wizualność w polskiej poezji międzywojennej*, w: *też: Awangarda mniej znana*, Wydawnictwo Naukowe UPH w Siedlcach, Siedlce 2018, s. 128-144.

38 P. Rypson *Obraz słowa...*, s. 299.

39 Zob. S. Sobieraj *Wizualność w polskiej poezji międzywojennej...*, s. 140.

jako synekdochą świata, odkrywa „wielkie prawo równowagi”⁴⁰. Natomiast w *Zielonym koncercie* Millera podmiot liryczny mniej optymistycznie opisuje relacje między sobą a tłumem:

na moją twarz
faliście płyną
ultrafioletowe promienie mrówczych przedziwnych zabiegów
echa strudzonych pulsów transmisji
spojrzenia głodnych wydętych zawiści
krótkie przebłyski tajemnic ulicy
gdzie z daleka z tamtego brzegu
masy idące dalekie masy
idą w promieniach ultrafioletowych
skąd idzie moja twarz?

tajemnice ulicy
tną transmisyjnie
dziwnie zabiegi dziwnych obcych ludzi

[...]
burzliwie kwitnie sygnałami zieleń
burzliwa zieleń spiętrzonych fal

z rotacyjnej maszyny
spadło jedno słowo
spadło jedno słowo

MY⁴¹.

Siła masy ludzkiej, tutaj ekspresyjnie dookreślonej za pomocą dźwiękonaśladowczego zestawienia „tumul tłumu”, a także jej wpływ na jednostkę są ukazane poprzez powtórzenia słowa „MY” i czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej. Tłum to świat zewnętrzny, świat innych ludzi, innych poglądów. Budzi on niepokój podmiotu, który kilkakrotnie stawia znaki zapytania obok zaimka osobowego „ja”, wreszcie przeciwstawia swoje „JA” – wielkiemu

40 N. Beauduin *Miasto we mnie*, przeł. W. Melcer-Rutkowska, „Blok” 1924 nr 3/4, s. 2.

41 E. Miller *Zielony koncert*, „Blok” 1924 nr 3-4, s. 14.

„MY” (ważność tych sił jest podkreślona zastosowaniem majuskuły w zapisie), wierząc, że po wchłonięciu tego, co nazywa „wy”, pozostanie wciąż niezależny: „JA – wykrzyknik”⁴². Finalny fragment utworu, opisujący nadejście „zielonej fali”, daje odpowiedź w kwestii eksplikacji tytułu. Byłby zatem „zielony koncert” pieśnią wolności jednostki, ale też pieśnią radości (życia) głoszoną z powodu wyzbycia się ograniczeń i konformizmu, narzucanych przez społeczne prawo większości⁴³.

Erotyk *Stara historia* zawiera jeszcze więcej uduźwień graficznych niż analizowany wyżej wiersz. Oprócz zróżnicowania czcionki występują liczby pisane w skośnej orientacji wznoszącej oraz wpisana w prostokąt enklawa słowna⁴⁴, która imituje wiadomość w postaci miłosnego biletu:

Allanie –
 dziś o 7 wieczorem
 będziesz ze mną w raj
 Blanka.⁴⁵

W utworze, przypominającym mikroszenariusz filmowy – *idea sketch* albo *treatment*⁴⁶, w którym brakuje jednak komentarza scenarzysty i kwestii dialogowych, sceny następują szybko po sobie jak w kinematografie. Szkieletowe uporządkowanie wyznaczają w tym wypadku incydentalnie i celowo wprowadzone kropki i przecinki, także szeregi rzeczowników. To wyjątkowa sytuacja w tekstach Millera, zapisywanych konsekwentnie – zgodnie z regułami futurystów – wierszem wolnym i bez użycia interpunkcji. Oto przykład filmowej wyobraźni warszawskiego artysty:

42 Tamże.

43 Inaczej interpretuje wiersz Paweł Graf, odczytując w jego treści przede wszystkim „dialog z koncepcją Marinettiego”, który odrzucał rozum (na rzecz intuicji) oraz „psychologię ja”. Według badacza „tekstowe uwolnienie słów z niewoli składni” wyzwała w utworze moc jednostki. Zob. P. Graf *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 443-444.

44 Takie zabiegi pojawiły się najpierw w twórczości Tytusa Czyżewskiego. Później pomysł z „graficzną wizualizacją plakatu” wprowadził do wiersza *Cukier krzepi* Edward Szymański. Zob. S. Sobieraj *Retoryka rewolucji i awangardowy sztafaż w wierszach Edwarda Szymańskiego*, w: tegoż *Awangarda mniej znana...*, s. 241.

45 E. Miller *Stara historia*, „Blok” 1924 nr 3/4, s. 7.

46 Por. M. Hendrykowski *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*, „Images” 2012 nr 20, s. 38-141.

Mętny blask latarni. Jest pusto. Wychodzi z bramy. Ona. Deszcz
 między sentymentalnie. Mały dobosz wandejski staje wyprostowany
 przed nią, wybija gwałtowny, tryumfalny werbel
 niech żyje królowna!

Ona
 rzuca mu białe kwiaty
 i i i
 kwitną pomarańcze
 pędzą auta
 gasną latarnie
 na półce księgarskiej leży melancholijny poemat
 O PŁĄTLIWYM WŁOSIE W LESIE
 gdzieżeś się podziela?⁴⁷

W przywołanych wierszach Millera widać planowe rozmieszczenie na stro-
 nie mas słownych. Znowu trop wiedzie do Beauduina, którego inspiracja w tym
 wypadku ma jeszcze inne niż wyżej wskazane uzasadnienie. Otóż, Tadeusz Pe-
 iper w 1923 roku opublikował w swoim tłumaczeniu wypowiedź teoretyczną
 francuskiego pisarza, która objaśniała tego rodzaju praktyki, dając definicję
 poematu synoptycznego⁴⁸. Mowa była tutaj o trójplanowości tekstu, który mają
 scalać plany: fizyczny, intelektualny i intuicyjny. Ponadto w zakresie tych planów
 powinny znaleźć się elementy psychiczne, rytmiczne i ewokacyjne, a zasadą
 grupowania słów miała być analogia dźwiękowa. Beauduin podkreślał znacze-
 nie nowoczesnych sztuk wizualnych, tj. plakatu i kina, dla techniki poetyckiej⁴⁹.

Nowatorskie teksty autora *Fikcyjnej postaci* wykorzystują typografię
 w sposób sfunkcjonalizowany. Odmienny wygląd graficzny poszczególnych
 elementów utworu oraz przesunięcia i rozsunienia grup werbalnych służą
 zaznaczeniu dodatkowych w zestawieniu z tradycyjną metodą druku seman-
 tycznych aspektów komunikatu poetyckiego, wydzieleniu wątków tematycz-
 nych i narracyjnych bądź najbardziej istotnych kwestii. O ile w innowacjach
 wizualnych stosowanych przez Sterna wyrażał się ludyczny trend w sztuce,
 spokrewniony z pomysłami dadaistów, a w poezjografii Czyżewskiego nie-
 małą rolę odgrywała wyobraźnia malarska tego twórcy, o tyle Miller używał

47 E. Miller *Stara historia...*, s. 7.

48 N. Beauduin *O potrzebie nowej techniki poetyckiej. Poemat synoptyczny, poemat wieloplanowy*,
 przeł. T. Peiper, „Zwrotnica” 1923 nr 4, s. 108-109.

49 Tamże, s. 109.

podobnych środków wyrazu ikonicznego, ale w wymiarze systemowym, konsekwentnie powtarzając niektóre chwytły „montażowe” w określonych częściach dwukodowej kompozycji.

Wspomniana systemowość wskazuje na analogię z niewiele później opisanym i wprowadzonym do praktyki przez Szczukę⁵⁰ i Strzeмиńskiego⁵¹ drukiem funkcjonalnym, co skutkowało współpracą wspomnianych artystów plastyków z poetami kręgu „Zwrotnicy” i „Almanachu Nowej Sztuki”. W numerze 5. „Bloku” redaktorzy, Teresa Żarnowerówna i Mieczysław Szczuka, ogłosili miniartykuł programowy, który był zaczątkiem konstruktywistycznego przewrotu w relacjach między sztukami plastycznymi i literaturą. Pisano w nim o „użyciu różnego rodzaju czcionek”, znaczeniu kierunku druku oraz „bogactwie środków i kontrastów graficznych”, co miało dać w efekcie: „ekonomiczne wyzyskanie miejsca” oraz zwiększenie zainteresowania wśród czytelników⁵².

Edmund Miller również miał na uwadze zasadę ekonomii w sztuce, którą odnosił do drukarstwa – „gdzie ekonomia przejawia się jako czynnik pracy twórczej”⁵³. Jako że opublikował swoje teksty poetyckie przed najważniejszymi deklaracjami towarzyszy z „Bloku”, można postawić tezę, że był pionierem druku funkcjonalnego w liryce polskiej. Stał się pierwszym i jedynym poetą konstruktywistą u nas, bowiem w przeciwieństwie do Szczuki i Strzeмиńskiego, graficzne opracowanie stosował we własnych wierszach. Cechuje je przede wszystkim świadome konstruowanie poetyckiej materii z określonych elementów, czyli w tym wypadku z grup słownych ujętych w kształt wizualny, zakreślony zadrukowaniem części strony bądź wyróżniony typograficznie. Utwory te, przekraczając zasadę linearności, stają się swoistymi „instalacjami”, w których pojawiają się sugestie różnych porządków lektury⁵⁴, np. horyzontalnego i wertykalnego. Wyeksponowane w nich graficznie zapisy zawierają dodatkową wartość semantyczną.

50 Mieczysław Szczuka projektował okładki i typografię w niektórych zbiorach wierszy Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna. Zob. S. Wystouch *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994, s. 52.

51 Władysław Strzeмиński przygotował do druku tom *Z ponad Przybosia* (1930), w porozumieniu z poetą wprowadzał zmiany segmentacji tekstu, stosował zróżnicowane czcionki itp. Por. S. Wystouch *Literatura a sztuki wizualne*, s. 46-58.

52 Red. [T. Żarnowerówna, M. Szczuka] *Drukarnstwo. O układzie graficznym*, „Blok” 1924 nr 5, s. 11.

53 E. Miller *Rola ekonomii w twórczości*, „Blok” 1924 nr 3/4, s. 10.

54 K. Skibski *Tabularność wiersza wolnego i jego konsekwencje lekturowe*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2013 t. 20, z. 1, s. 79-80.

Wspomniany konstruktywizm jest punktem dojścia o rodowodzie częściowo futurystycznym⁵⁵. Być może to futuryzm był najbliższy Millerowi w jego poszukiwaniach nowych form wyrazu, a co za tym idzie – w eksperymentach poetyckich. Publikowany już po jego odejściu z redakcji „Bloku” wiersz nie jest tak rewolucyjny pod względem formalnym jak wcześniejsze, brakuje w nim aspektów graficzno-wizualnych. *Paryż w nocy* to pejzażowy obraz francuskiej metropolii, zarysowany za pomocą dwudziestu jeden krótkich wersów, których układ naśladuje jakby szybki oddech i mówienie w pośpiechu, czyli rytm wielkomiejskiego życia:

światła
świateł bez końca
noc się budzi
dzień bez słońca
tłum ludzi
samochody
bez liczby bez miary
gwar wrzawa
pełne bulwary
łuna krwawa
na górze wysoko
szał elektryczności
ruch męczy oko
wciąż przewijają
ostatnie nowości
barwy zmieniają
głoszą światu
tumult mas
... stanął czas
stanęły zegary
Ruch – rozmach bez miary⁵⁶

55 Zdaniem Krzysztofa Jaworskiego wierszom Millera blisko do fonetycznych i optofonetycznych utworów dadaistów (K. Jaworski *Katalog wystawy...*, s. 123). Trudno się z tą opinią w pełni zgodzić. Uwagę powyższą można odnieść jedynie do tekstu „RLIR...”, co znajduje wyraz również w moich analizach.

56 E. Miller *Paryż w nocy*, „Comoedia” 1926 nr 19, s. 2.

W wierszu porządek dyktuje rytm wyliczania i powtórzeń, jak również gęsto usiane rymy, podkreślające nastrój zagrożenia cywilizacyjnego. Uczucia anonimowego podmiotu są stonowane, ale konstytucja świata przedstawionego, w którym domeną życia staje się noc, wszechobecny ruch „męczy oko” i prowadzi do zatrzymania czasu, może budzić niepokój. Brakuje tu fascynacji urbanizmem i maszynizmem, chociaż pozostają oddźwięki futurystycznej spontaniczności i oszczędności słów (np. w pierwszej części tekstu prawie wcale nie występują czasowniki w formie osobowej).

Niestety, nie zachowały się inne publikacje twórczości lirycznej tego autora. Najprawdopodobniej porzucił ją całkowicie po zerwaniu kontaktu z konstruktivistami i sztuką awangardową na rzecz działalności publicystycznej i prozatorskiej.

Nie ulega wątpliwości, że futurystyczno-konstruktivistyczne tendencje wizualne w poezji polskiej rozwijały się i później. Nierzadko były kontynuacją eksperymentów i doświadczeń wczesnego okresu nowej sztuki, w czym miał również swój udział Edmund Miller. Nieobce były one Tadeuszowi Peiperowi, Janowi Brzękowskiemu i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, a wiodły m.in. w stronę współczesnej poezji konkretnej Stanisława Dróżdża i Mariana Grześcaka czy też innego rodzaju słowno-wizualnych praktyk Jacka Durskiego.

Abstract

Sławomir Sobieraj

SIEDLCE UNIVERSITY OF NATURAL SCIENCES AND HUMANITIES

Edmund Miller's Experimental Poetry: Between Futurism and Constructivism

Sobieraj focuses on the figure of Edmund Miller, a forgotten writer and poet of the interwar period (1920s-1939), presenting his creative life in relation to his cooperation with Polish constructivist artists. Miller's poetry, though scarcely preserved, is read in the context of artistic trends such as Futurism, Constructivism and Dadaism. Sobieraj draws attention to the poems' experimental form, their graphic innovation and connection to visual poetry.

Keywords

Edmund Miller, Futurism, Constructivism, Dadaism, visual poetry