

## Energia awangardy, czyli o pewnym przypadku logowizualnego *perpetuum mobile*<sup>1</sup>

ABSTRACT. Beata Śniecikowska, *Energia awangardy, czyli o pewnym przypadku logowizualnego perpetuum mobile* [The energy of the avant-garde, or one particular verbovisual perpetuum mobile]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 15–42. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.1>.

The article concerns one of the most obscure and most daring (in terms of graphical experimentation) verbo-visual works of the Polish Great Avant-garde – the booklet *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* [*Serpent, Orpheus and Euridice*, 1922] by Tytus Czyżewski, a painter and man of letters. The printed drama consists of double-spreads made of drawings (presented on the left pages) and text of a one-act play (always placed on the right). In her analyses Śniecikowska refers to the concept of “niezrozumialstwo” [nonunderstandableness] introduced by the Polish pre-war literary critic, Karol Irzykowski, focusing on the positive aspects of “understanding non-understanding”. She reveals possible similarities between Czyżewski’s artistic practice and the Surrealist technique of automatic drawing. She also uncovers some unclear connections between the visual and the textual within the booklet and points to the relations of Czyżewski’s work and the 21<sup>st</sup> century experiments with verbo-visibility.

KEYWORDS: Tytus Czyżewski, avant-garde, verbo-visibility, typography, illustration, Futurism, Surrealism

Awangarda = energia.  
Awangarda = ruch.  
Awangarda = zmiana.  
Awangarda = sprzeczność.

Podobne „równania” można by, rzecz jasna, mnożyć. W moim „życiu z awangardą” najważniejsza i najbardziej (*nomen omen*) elektryzująca jest jednak – od zawsze – sama awangardowa energia. Ta, która sprawia, że teksty i artefakty wprawione w ruch przed stuleciem wciąż działają: przyciągają odbiorców, inicjują obroty kolejnych kulturowych trybów, są przetwarzane, wystawiane, reinterpretowane. Że niezmiennie niosą ze sobą zmianę.

<sup>1</sup> Za wszystkie uwagi pod adresem tego tekstu jestem wdzięczna uczestniczkom i uczestnikom zebrania naukowego w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, które odbyło się w grudniu 2023 roku.

A przecież awangarda, „ten worek bez dna”<sup>2</sup>, pomieści każdy kształt, kolor, materiał, każde słowo. Uniesie brak koloru, brak kształtu, brak słowa. Jak to możliwe, że „awangardowe wszystko” wciąż się obraca, wciąż intryguje i wciąż nie daje się do końca wyjaśnić?

W tym szkicu przyjrę się zaledwie jednej logowizualnej pracy, stworzonej wedle projektu futurysty-formisty Tytusa Czyżewskiego. Twórcy, z którym już kilkakrotnie brałam rozbrat jako badaczka (bo ile można? bo tyle już powiedziano!), by podążyć ku nowszym, aktualniejszym, atrakcyjniejszym wynalazkom artystycznym. I do którego ustawicznie wracam – bo jego „futuro-dada-machiny” wciąż okazują się zdumiewająco współczesne i jakoś nie udaje się ich do końca wyekspluataować.

Oczywiście nie umiem podać wzoru na awangardową energię. Dokładny, choć zupełnie niemethodyczny przegląd stworzonego przed wiekiem *perpetuum mobile*<sup>3</sup> może być jednak krokiem we właściwą stronę.

## „Skrzynie z zamkniętymi skarbami”

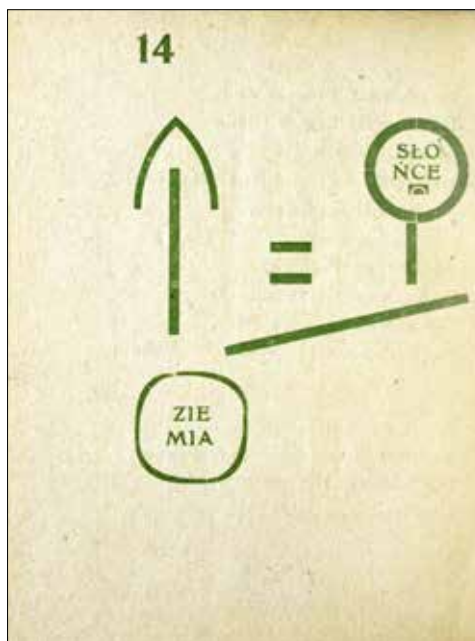
Pięć odcinków, okrąg, niby-kwadrat o wyoblonych rogach, półokrąg wpisany w prostokąt, dwa złączone wspólnym wierzchołkiem półłuki. A może tak: dwie koliste figury, znak równości, strzałka, dźwignia. Albo jeszcze inaczej: schematyczny rysunek planety i gwiazdy, najprościej zaznaczony ruch planety. Albo: startująca z Ziemi ku gwiazdom rakietka. A może: słońce, linia murawy, balansujący na granicy abstrakcji rysunek wyrastającego z ziemi drzewa. Wiele ikonicznych niewiadomych. I dwa pewniki – wpisane w rysunek, rozbite na sylaby wyrazy „SŁOŃCE”, „ZIE/MIA”.

Zaczęłam od dziwacznych, nieoczywistych opisów. *Notabene* one same mogłyby stać się tematem werbowizualnych „zgadywanek”. Bo czy to nieporadne ekfrazy abstrakcji geometrycznej? A może opisy skrajnie uproszczonego pejzażu stworzonego przez (neo)awangardowego plastyka? Albo deskrypcje hermetycznego dziełka streetartysty posługującego się trudnym do złamania logowizualnym szyfrem? A może po prostu opisy jakiegoś schematu z podręcznika do fizyki, geometrii, astronomii?

---

<sup>2</sup> Odwołuję się do tytułu pierwszego rozdziału (*Awangarda, ten worek bez dna*) książki Andrzeja Turowskiego *Radikalne oko. O Witkacym, Kobro, Strzezińskim, Themersonach i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój. Fragmenty awangardowego dyskursu*, t. 1: *Argonauci*, Warszawa–Gdańsk 2023, s. 38.

<sup>3</sup> O żywotności ponadstuletniej logowizualnej maszyny przekonuje m.in. ogromna bibliografia dotycząca analizowanego artefaktu (w tym wiele prac powstałych już w wieku XXI). Na część z tych tekstów będę się oczywiście powoływać w trakcie prowadzenia analizy.



Kompozycja pochodzi z zadrukowanej zielonym tuszem książeczki Tytusa Czyżewskiego *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* (1922)<sup>4</sup>. W pierwszym akapicie tej części szkicu próbowałam oddać słowami jeden z trudniejszych w interpretacji rysunków *Węża* (trudnych, ale też niezmiennie intrygujących hermetycznością nowoczesnej formy – nie przypadkiem przecież właśnie ta kompozycja widnieje na okładce wydanego przed kilkunastu laty najobszerniejszego dotąd zbioru tekstów Czyżewskiego<sup>5</sup>).

Kłopotów z publikacją sprzed stulecia jest znacznie więcej. To jedna z najczęściej komentowanych awangardowych kompozycji logowizualnych; diagnozy badaczy bywają jednak sprzeczne, a perspektywy – zdumiewająco nieuzgadnialne.

Zacznę od kilku (nie)oczywistości. Wcale niełatwo stwierdzić, czym właściwie jest ta niewielka, zbliżona kształtem do kwadratu (110 mm x 136 mm) książeczka. Strona tytułowa nie przynosi żadnych konkretnych genologicznych wskazówek – podtytuł brzmi: *Wizja antyczna*. Jedyny metaartystycz-

<sup>4</sup> T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Euridika*, Kraków 1922. Wszystkie cytaty w artykule za oryginałem. Zachowuję wytluszczenia i różnice wielkości czcionki. Modernizuję natomiast pisownię. Nieograniczony dostęp do zeskanowanego wydania z roku 1922: <https://polona.pl/preview/295a3b38-c7bd-4b7d-88f1-2436eb12156b> (dostęp: 5.05.2023).

<sup>5</sup> *Idem, Wiersze i utwory teatralne*, wst. J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.

ny tekst odautorski głosi: „wewnątrz moje rysunki od 1–15 są to stadia dynamopsychiczne w pewnych momentach. Każdy z tych obrazów jest to mój DYNAMOPSYCHO”. Wszystkie „dynamopsycha” łączy nowoczesna, zgeometryzowana forma. To układy złożone niemal wyłącznie z najprostszymi kształtami: kresek, okręgów, łuków, elips oraz kilku zdumiewająco „barokowych” (biomorficznych?) linii falistych. Na wszystkich rozkładówkach (poza pierwszą, tylko tekstową, i ostatnią, prezentującą jedynie „dynamopsycha”) wydrukowano konsekwentnie grafiki na stronach lewych (*verso*) i partie werbalne, wzbogacane co najwyżej o pewnego rodzaju winiety, na stronach prawych (*recto*). W całej książce do wybicia liter – pojawiających się w cząstkach zarówno „obrazkowych”, jak i tekstowych – wykorzystano te same unikatowe czcionki, którymi składano pismo „Formiści”<sup>6</sup>.

Rozkładówek jest w *Węzu* 15; co interesujące, autor numeruje nie poszczególne strony, ale właśnie dwustronic(zk)owe płaszczyzny logowizualne<sup>7</sup>. Układ w oczywisty sposób sugeruje, że mamy do czynienia z ilustracjami poszczególnych partii słownych. W większości wypadków – wbrew opiniom części badaczy<sup>8</sup> – trudno tu jednak mówić o ilustracyjności.

Rzecz jeszcze bardziej się komplikuje, jeśli zważyć, że słowa zapisane na prawych stronach książeczki układają się w tekst utworu dramatycznego: z podziałem na repliki i wydrukowanymi mniejszą czcionką w nawiasach didaskaliami. W lekturze – tak silnie angażującej zmysły – umknąć może rzecz rudymenarna (i, prawdę mówiąc, zwykle umyka). Jak często bowiem drukowane teksty dramatyczne są ilustrowane lub „choćby” opatrywane pracami plastycznymi w proporcjach 1:1 (przestrzeń tekstu : przestrzeń obrazu)? O ile wiem – niezmiernie rzadko. A jeśli już zdarzy się podobny przypadek, zintensyfikowana wizualność drukowanej sztuki najczęściej jest dziełem samego dramaturga<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Za tę informację jestem wdzięczna Panu Doktorowi Marcinowi Klagowi.

<sup>7</sup> Element obrazowy jest na tyle wyrazisty, że uwzględniają go oba krytyczne wydania twórczości Czyżewskiego, o czym dalej w tekście głównym (utwory logowizualne nie zawsze mają tyle szczęścia; dość przypomnieć choćby *arak* Anatola Sterna). Paradoksalnie najdoskonalsze odwzorowanie *Węza* z 1922 roku znalazło się w... hiszpańskojęzycznym katalogu wystawy *Un mundo construido. Polonia 1918–1939* (vide przypis 38).

<sup>8</sup> Vide np. M. Krause, *Kompozycje przestrzeni w próbach dramatycznych Tytusie Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 207; P. Rypson, *Książki i Strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 34.

<sup>9</sup> O edytorskich (nie odautorskich) obrazowych uwikłaniach dramatów – vide W. Wołowski, *W kręgu dramaturgii codzienności – (nowa) La Baye Philippe’a Adriena i jej aparat perytekstowy*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Sokołowi*, red. M. Hasiuk, A. Winch, Warszawa 2019, s. 371–377. Warto przywołać dwa interesujące logowizualne przykłady z XX- i XXI-wiecznej polskiej praktyki edytorskiej. Ilustracje J.M. Szancera w wydaniu dramatów Słowackiego (J. Słowacki, *Dramaty*, wst.

Rysunki Czyżewskiego balansują na granicy figuracji i abstrakcji. Tekst wydaje się jednak stosunkowo zachowawczy w warstwie językowej: odległy od „symbolistycznych zarośli poetyckich”, nieprowadzący jednak ku szczególnej „autonomizacji” czy „anarchizacji” słów ani dźwięków<sup>10</sup>.

Liczne dotychczasowe analizy i spory badaczy wcale nie ułatwiają interpretacyjnego zadania. A książka niezmiennie kusi – nawet... zamknięta. Cóż to bowiem za dziwaczna okładka?!<sup>11</sup> Podomykana graficznie w pionie i poziomie, z rozbitym na dwa wersy jednosylabowym (!) inicjalnym wyrazem tytułu<sup>12</sup>. Sam tytuł został z trzech stron obramowany wytłuszczonymi odcinkami i przylegającymi do nich obłymi, „tłustymi” (lekkobiomorficznymi?) figurami geometrycznymi z wpisanymi do wnętrza wieloznacznymi „AH”, „NIC”, „TAK”. Do tego jeszcze wzmacniające wertykalność układu nieoczywiste strzałki-klepsydry na krańcach pionowych odcinków. Taka okładka (sprzed stulecia!) wygląda trochę jak... zamek szyfrowy – strzałki zdają się zachęcać do wypróbowywania najdziwaczniejszych logowizualnych kombinacji.

Już na początek mnóstwo niewiadomych. Moim zdaniem *Wąż* mógłby być modelowym przykładem awangardowego niezrozumiałstwa. Liczne – nierzadko sprzeczne – egzegezy właściwie tylko pogłębiają to przekonanie. Nie wiem, co o drukowanej jednoaktówce powiedziałby twórca pojęcia i czołowy „niezrozumiałcolog” Karol Irzykowski. Krytykował on – nie za niezrozumiałstwo jednak – graficzne „bawidelka” Czyżewskiego: „figle drukarskie:

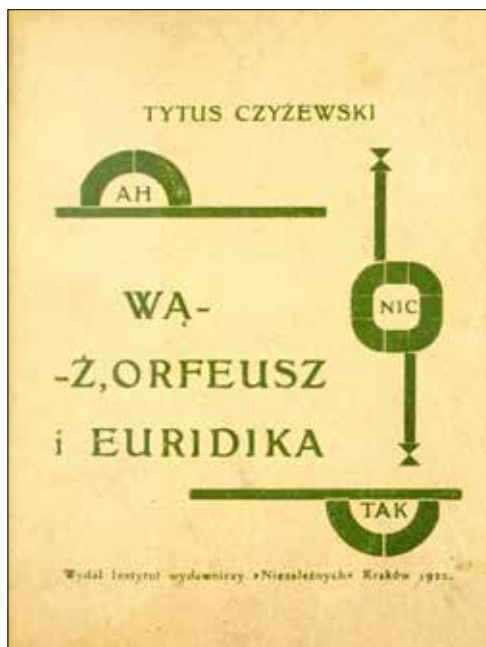
---

S. Treugutt, Warszawa 1955) to dość tradycyjny przykład „konkretyzacji warstwy przedmiotowej dzieła [słownego]” (typologia za: S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 100–138). Mimetyczne „obrazki” pojawiają się na stronach tekstowych bądź stanowią całostronicowe układy graficzne. Kompozycyjnie nic tu nie zaskakuje odbiorcy. Wyjątkowo „rozbuchanym” wizualnie, nietradycyjnym współczesnym eksperymentem ilustratorskim jest natomiast Gombrowiczowska *Iwona, księżniczka Burgunda* w oprawie plastycznej Urszuli Świerczyńskiej. To barwny, nierespektujący granic stron czy pól tekstowych „przeplot” słów i obrazów (wciąż jednak mimetycznych, nadal dających się interpretować jako „konkretyzacja warstwy przedmiotowej” dramatu). *Vide* <https://swierczynskaart.com/ilustracje/ilustracje-do-dramatu-witolda-gombrowicza/> (dostęp: 25.07.2023). Przypadek *Węża* jest naturalnie z wielu opisywanych przeze mnie powodów zupełnie inny. Za teatrologiczne konsultacje serdecznie dziękuję Pani Doktor Magdalenie Hasiuk.

<sup>10</sup> [Cytaty z:] T. Czyżewski, *O odlogicznieniu poezji*, [w:] *idem, Poezje i próby dramatyczne*, Wrocław 1992, s. 295, 297.

<sup>11</sup> O jej reprodukcji dość często zapomina się nawet w pracach przedrukowujących wszystkie rozkładowki *Węża* (to *casus* obu omawianych w artykule krytycznych wydań utworów Czyżewskiego, ale też mojej książki *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005).

<sup>12</sup> W złożonym pogrubionymi kapitalikami tytule książki tylko „WĄ-” z inicjalnego wyrazu nie zostało dosunięte do lewego marginesu; ta dziwacznie wydrukowana cząstka zaburza zrównoważoną prostokątną kompozycję centralnej części okładki (interesująco współgrając jednak z wyjustowanymi imieniem i nazwiskiem autora).



druk na poprzek, używanie różnych gatunków druku, brak znaków pisarskich (za to [...] strzałk[a] i ręk[a] wskazując[a]), manipulowanie różnymi odstępami”<sup>13</sup>. Konsekwentna dwutworzywość *Węza* nieszczególnie się chyba jednak kwalifikuje do opisu jako „figiel” i „bawidełko”...

Na potrzeby mojej analizy wypożyczam od Irzykowskiego zupełnie inny koncept „niezrozumiałczy”:

Są utwory sezamowe; są utwory-tajemnice, do których nie ma klucza, bo autor go utopił; są inne, w których klucz jest schowany tak, by go odkryła tylko współczująca dusza. Niezrozumiałość staje się tu wprost formą, ale ta forma musi być uzasadniona szczególnymi okolicznościami. Trzeba się przynajmniej przed samym sobą i swoim Bogiem wylegitymować, że się naprawdę miało co ukrywać lub że naprawdę nie mogło się znaleźć słów odpowiednich.

Te utwory, które mam tutaj na myśli, są **niezrozumiałe**, lecz są **czytelne**. Można po nich niejako spacerować myślą wzdłuż i wszerz z wrażeniem, że się chodzi wśród skrzyń z zamkniętymi skarbami. Jeżeli się nie rozumie, to się wie, czego się nie rozumie<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> K. Irzykowski, *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 298–299.

<sup>14</sup> *Idem*, *Niezrozumiałstwo*, [w:] S. Panek, *Spór o „niezrozumiałstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce*, Poznań 2018, s. 103, podkr. autora (pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1).

Cieniutka książeczka Czyżewskiego nie wygląda jak skrzynia z kosztownościami. A jednak od dawna przechadzam się myślą (wspartą mową i analitycznymi uczynkami) wzdłuż i wszerz tej kompozycji i wciąż mam poczucie, że rozumiem i nie rozumiem jednocześnie. I wciąż z ciekawością patrzę na dziwaczny „zamek szyfrowy” okładki. Kilkanaście lat temu przedstawiłam linearną – i dość chyba skrupulatną – analizę logowizualnej całości<sup>15</sup>. Od tego czasu ukazało się niemało tekstów objaśniających różnorakie „przekroje” *Węża*. Wciąż mam jednak wrażenie, że coś nam umyka, że warto po raz kolejny wrócić do tej dziwnej mikroksiążki. I że tym razem dobrze byłoby spróbować bardziej „anarchistycznych”<sup>16</sup> metod opisu: pozwolić sobie na swobodny tok analizy, podążyć za skojarzeniami, dać wiarę odbiorczym afektom, a może nawet trochę poodwracać *Węża* do góry nogami.

Nie mam wątpliwości, że na końcu wcale nie czeka mnie ani czytelników pełne zrozumienie drukowanej sztuki (w tym tekście w ogóle nie zajmuję się jej scenicznym bytem<sup>17</sup>). Sądzę jednak, że spora część awangardowej energii – napędzającej liczne artystyczne *perpetua mobilia* – bierze się właśnie z „rozumiejącego nierozumienia”. A aby ją uwolnić (z zamkniętej skrzynki dzieła), trzeba chyba postępować po awangardowemu: niekonwencjonalnie, w poprzek przyzwyczajęń, z humorem<sup>18</sup>. A zatem – niech będzie meandrycznie, subwersywnie, ludycznie, „po czyżewskiemu”.

## „Uroczy drobiazg”?!

Wydrukowana w kolorach maleńka książeczka z obrazkami może prowokować nie całkiem poważne, „upupiające” odczytania. Trudno zarzucać Janowi Józefowi Lipskiemu bagatelizowanie kompozycji Czyżewskiego (tym bardziej że interesująco identyfikuje „ważny sens historycznoliteracki”<sup>19</sup> jednoaktówki). Nie potrafię jednak przyjąć stosowanego w odniesieniu do

---

<sup>15</sup> B. Śniecikowska, *op. cit.*, s. 55–73.

<sup>16</sup> Z moją niewielką analityczną robotą interesująco rezonuje istotny metodologiczny rozdział (*Anarchistyczna historia sztuki*) książki A. Turowskiego (*op. cit.*, s. 112–135).

<sup>17</sup> *Vide* na ten temat np.: K. Czerska, *Tytus Czyżewski – w kręgu teatru „Cricot”*, [w:] *Między słowem a obrazem...*, ed. cit., s. 221–222; J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, *Utworki dramatyczne. Komentarz*, [w:] T. Czyżewski, *Wiersze i utworki teatralne*, ed. cit., s. 400; B. Śniecikowska, *op. cit.*, s. 72–73. *Vide* też A.R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005.

<sup>18</sup> O „duchu zabawy” w teatrze Czyżewskiego – *vide* A. Baluch, *Wstęp*, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. LIX.

<sup>19</sup> J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „*Twórczość*” 1960, nr 6, s. 76.

Węza, Orfeusza i Eurydyki określenia „uroczy drobiazg”<sup>20</sup>. Lipski w ogóle nie zauważa wielkiego graficznego – i logowizualnego – nowatorstwa utworu. Groteskowo-liryczna historia także zostaje zreferowana bardzo powierzchownie. Nie ma rady – trzeba zacząć od (kolejnego) początku.

*Wąż, Orfeusz i Eurydyka* to sztuka o niknących wątkach<sup>21</sup>. Opowiada o spotkaniu tytułowej mitologicznej pary oraz o metaartystycznych (!) i „cywilizacyjnych” nieporozumieniach między kochankami (Orfeusz znudził się „pieśniami skercami i etiudami”, zakupił dwa patefony, śle Eurydyce „telegraficzne sygnały”; ta martwi się, czy zmiany nie oznaczają kresu romantycznej relacji). Wymieniwszy nie całkiem spójne uwagi, bohaterowie splatają się wreszcie w uścisku (a może nawet akcie seksualnym). Rzucona na ziemię harfa pęka, wyje syrena fabryczna, na niebie pojawia się „olbrzymi księżyc”. Kochankowie natomiast zamieniają się w posąg. W sztuce mowa także o dwóch procesjach (a może to tylko jeden pochód, meandrycznie wędrujący po książce?). O niesionych przez bachiczny orszak „koszach z winogradem”. O „rzeźbionym w marmurze olbrzymim Fallosie” obnoszonym przez drugi (?) korowód. Przez karty przemyka Efeb wyśpiewujący pieśń o „zapładnianiu kobiet”. Tytułowy Wąż odgrywa w tekście rolę raczej epizodyczną<sup>22</sup> – wypelza z grotu (w której chwilę wcześniej rozległ się dzwonek telefonu) i oplata obrośnięty bluszczem posąg kochanków. Kamienna figura przewraca się i wpada do jeziora – bez żadnych jednak reperkusji dla pozostałych bohaterów dziełka. Niewielką, choć spektakularną rolę odgrywa „nagi, uczerniony węglem” Pluton – w ostatniej scenie to właśnie na jego zew (okrzyk „**Dynamofallos!!**”) znikają wszystkie *dramatis personae*, poza ogromnym rozżarzonym kamiennym fallosem-żarówką, w który zmienił się niesiony w procesji posąg.

Komentatorzy spierają się o rolę greckiego mitu w dramacie (interpretacyjne spektrum jest rozpięte między skrajnościami: przekonaniem, że oto mamy do czynienia z najoryginalniejszą inkarnacją historii Orfeusza i Eurydyki w literaturze polskiej<sup>23</sup>, i diagnozą braku jakichkolwiek istotnych związków z antyczną opowieścią<sup>24</sup>). Znacznie rzadziej tropią biblijne ślady Węza – jakby zapominając o kulturowych konotacjach triady: mężczyzna–kobieta–wąż oraz chrześcijańskiej symbolice winorośli. Do zdumiewająco różno-

<sup>20</sup> To być może wpływ dyskursów feministycznych uwrażliwiających na deprecjonowanie „przebierane” za pochwałę.

<sup>21</sup> Różne interpretacje wydarzeń w świecie przedstawionym: S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce, 2009, s. 198–199.

<sup>22</sup> Zupełnie inaczej rzecz wygląda w warstwie rysunkowej, o czym dalej.

<sup>23</sup> J. Klossowicz, *Próby dramatyczne awangardy dwudziestolecia*, „Dialog” 1960, nr 2, s. 100; S. Sobieraj, *op. cit.*, s. 199.

<sup>24</sup> M. Krause, *op. cit.*, s. 206.



rodnym wniosków wiodą wreszcie najbardziej mnie tu interesujące analizy genologiczno-estetyczne (bazujące niezmiennie na drukowanej wersji jednoaktówki). *Waż* „należy tyleż do dramatu, co do liryki” – stwierdza Lipski<sup>25</sup>. To „utwór sceniczny utrzymany w konwencji opery-buffo” – diagnozuje Piotr Rypson<sup>26</sup>. Alicja Baluch widzi w publikacji „tzw. poezję wizualną”, „podporządkowaną [...] kompozycji plastycznej”<sup>27</sup>. Sławomir Sobieraj wspomina o *Wężowej* antycypacji liberatury<sup>28</sup>. Alina Świeściak natomiast opisuje kompozycję jako „poetyckie studium form przejściowych – na drodze do transhumanistycznie pojętego człowieka – tyleż ironiczne, ile wzniosłe”<sup>29</sup>. Każdy z komentatorów ma (swoją) rację. Zamiast jednak uzgadniać stanowiska, proponuję... cofnąć się o kilka kroków: wrócić do prostych pytań i nieco naiwnego oglądu.

Bo przecież rzekomy „uroczy drobiazg” może robić wrażenie kompozycji niedokończony, niedopracowany, nieuporządkowany, szczególnie na odbiorcy nienawykłym do obcowania ze sztuką (i teorią sztuki)<sup>30</sup> awangardy. Można by uznać, że oto dostaliśmy do wglądu zaledwie wstępny szkic dramatu, mglisty zarys akcji opatrzony nieczytelnymi (logo)wizualnymi notatkami. Można by, gdyby nie – bardzo istotne dla moich dalszych wywodów – dwumediałne dopracowanie drukowanej całości.

Czyżewski, który nie parął się grafiką, przygotował rysunki do *Węża*. Na podstawie prac futurysty-formisty grafiki wykonał Franciszek Benisz. Dzięki temu „dynamopsycha” można było wielokrotnie powielać, czyli wydrukować *Węża* w (dość) licznych egzemplarzach<sup>31</sup> (informacja o współudziale Benisza

<sup>25</sup> J.J. Lipski, *op. cit.*, s. 76.

<sup>26</sup> P. Rypson, *op. cit.*, s. 34.

<sup>27</sup> A. Baluch, *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. Prace Historycznoliterackie X” 1986, nr 101, s. 124. Przedstawione tu sądy o poezji wizualnej (i jej konkretnym wcieleniu w drukowanej jednoaktówce futurysty-formisty) mogą budzić zdumienie. Oto dłuższy fragment tekstu badaczki: „[w *Wężu*] splatają się w specyficzny sposób pierwiastki piktualne i werbalne, tworząc tzw. 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 rodzaju tekstów podporządkowana jest kompozycji plastycznej, litery, słowa, zdania czy dłuższe odcinki wypowiedzi pełnią przede wszystkim funkcję graficzną” (*ibidem*, s. 123–124).

<sup>28</sup> S. Sobieraj, *op. cit.*, s. 200.

<sup>29</sup> A. Świeściak, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019, s. 62.

<sup>30</sup> *Vide* np. P. Graf, *Tytus Czyżewski sto lat później*, [w:] *Poezja polska po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 101.

<sup>31</sup> Liczba pozostaje nieznana (na pewno nie było ich więcej niż kilkaset). Publikację prawdopodobnie sfinansował sam Czyżewski. Wszystko wskazuje na to, że grafiki zostały wykonane przez Benisza w technice druku wypukłego (drzeworyt lub linoryt). Wykonanie tego rodzaju „pieczętek” dla odwzorowania nieskomplikowanych, zgeometryzowanych rysunków było rozwiązaniem najtańszym i najprostszym. Za konsultację bardzo dziękuję Panu Doktorowi Marcinowi Kłagowi.

znalazła się, co warto podkreślić, na stronie tytułowej książki). Trudno sobie wyobrazić, by tego rodzaju kilkietapowa praca, angażująca dodatkowe osoby, dotyczyła rzeczy niegotowej, niedomyślanej, szkicowej. A zatem dokładnie tak miało być: „połamana” linia akcji, pourywane wątki, nieoczywiste „ilustracje”. Nic tu nie jest dziełem przypadku. A nawet jeśli – jest to przypadek w pełni zaakceptowany przez Czyżewskiego<sup>32</sup>. Do kwestii tej jeszcze wrócę.

Jak widać, „drobiazg” Czyżewskiego mieści w swej „miniaturowości” zdumiewająco wiele problemów. „Uroczność” z całą pewnością nie jest jednak kluczem otwierającym tę unikatową logowizualną skrzynkę.

## Oglądolektura

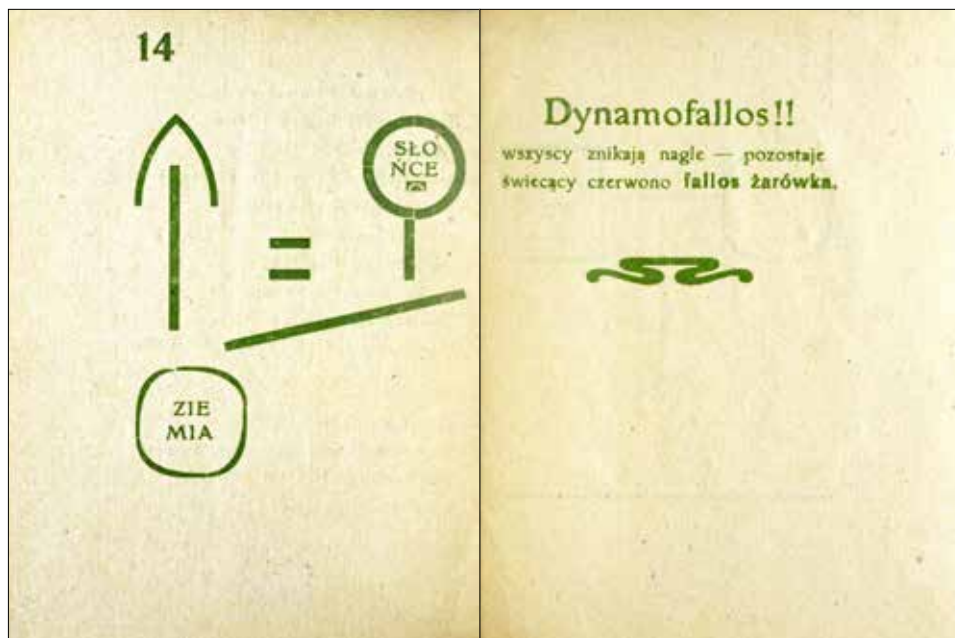
Wróćmy do porzuconego rysunku złożonego niemal wyłącznie z kresek, okręgów i półluków. Nieoczywistym opisom otwierającym część analityczną szkicu zarzucić można podstawowy błąd w sztuce (myślę naturalnie o sztuce deskrypcji prac logowizualnych). W badaniach układów graficznych z książek kodeksów uwzględniać należy przecież całe płaszczyzny rozkładówek, nie tylko strony „obrazkowe”. Błąd trzeba, rzecz jasna, jak najszybciej naprawić. Widzoczytelnik (określenie wypożyczone od Tadeusza Nyczka<sup>33</sup>) powinien wszak oddawać się możliwie najpełniejszej oglądolekturze<sup>34</sup>.

Dolączmy do analizy stronę *recto* rozkładówki 14. Zapisany na niej tekst (*notabene* to ostatnie wyrazy książki) brzmi: „**Dynamofallos!!** / Wszyscy znikają nagle – pozostaje / świecąc czerwono **fallos żarówka**”. W czerwonym świetle takiej żarówki niewiele się wyjaśnia. Uwagę zwraca jednak dopracowanie wizualne całości układu. Na stronie *recto* kompozycja uspokaja się graficznie: mniej więcej równe linie tekstu, trzy wytłuszczone wyrazy i rozciągnięta w poziomie winieta „ustatyczniają” dynamiczny, rozwijający się wzdłuż diagonali układ ze strony *verso*. Prawa część rozkładówki to niejako wizualne powtórzenie i wzmocnienie wybitego po lewo znaku równości. Samą poziomą winiętę widzieć można jako przedłużenie biegnącej ukośnie ku górze kreski ze strony rysunkowej (zgadza się nawet grubość linii). Co więcej, tekst zajmuje tylko górną część stronicy, także pod tym

<sup>32</sup> Vide np. R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 354.

<sup>33</sup> Nyczek stworzył je dla nazwania odbiorców książek artystycznych; ja rozszerzam zakres pojęcia na odbiorców wszystkich prac o zintensyfikowanej logowizualności (vide T. Nyczek, *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, red. A. Słowikowska, H. Kocańda-Kołodziejczyk, Warszawa [1998], s. 13 i nast.).

<sup>34</sup> Sądzę, że warto wprowadzić to, stworzone przeze mnie, neologiczne pojęcie – krótkie, czytelne morfologicznie i semantycznie.



względem dobrze zgrywając się ze stroną *verso*. Rzecz „trzeszczy” jednak stylistycznie. Winieta przywodzi bowiem na myśl druki secesyjne, kłóci się ze skrajnie uproszczonym, nowoczesnym *par excellence* rysunkiem ze strony *verso*. W ten sposób jednak – poprzez dziwnie niepasujący do całości „zawijas” – odsyła do innych falistych form z książki. A falistość silnie łączy się tu z fallicznością i prowadzi wprost do figur Węża i Dynamofallosa (o którym przecież mowa w analizowanym tu fragmencie tekstu).

Dwumediálna kompozycja drukowanej jednoaktówki zostaje niemal całkowicie zdeformowana w krytycznych zbiorach tekstów Czyżewskiego. Warto poświęcić nieco więcej uwagi książkom przez pewien czas stanowiącym dla licznych widzoczytelników jedyne drogi dostępu do sztuki Czyżewskiego. Zarówno antologia wydana w Bibliotece Narodowej (1992)<sup>35</sup>, jak i publikacja wydawnictwa słowo/obraz terytoria (2009)<sup>36</sup> uwzględniają zmienioną, uproszczoną wersję graficzną Węża. Strony obrazkowe obu wydań wyglądają identycznie (ale odmiennie niż chcieli Czyżewski i Benisz!). W obu przedrukach Orfeusz zyskuje, najpewniej przez przypadek, pępek (!) – bo jak inaczej interpretować kropkę na kwadratowym brzuchu mitycznego artysty? Inne zmiany mniej prowokują do (u)śmiechu. Znikają numery rozkładówek – mimo że wytłuszczone cyfry stanowiły istotne elementy kompozycyjne oryginalnych

<sup>35</sup> T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, ed. cit.

<sup>36</sup> *Idem*, *Wiersze i utwory teatralne*, ed. cit.

układów i znaczący był sam fakt numerowania płaszczyzn logowizualnych. Znika także winieta domykająca przedostatnią rozkładówkę (a dopiero co pokazywałam, jak ważną rolę może odgrywać ten zawijas w interpretacji kompozycji). Wreszcie zamiast winietkowych „piersi Eurydyki” na rozkładówce 7<sup>37</sup> (w oryginale to białe okręgi wpisane w zielone kwadraciki) widzimy tylko czarne kontury dwóch mikroskopijnych kwadratów.

Co więcej, w obu tomach nie zastosowano fontu oryginału (przypomnę, że wszystkie partie wyrazowe/literowe wybito w książce z 1922 roku tymi samymi unikatowymi czcionkami, którymi składano pismo „Formiści”). Całkowicie zaburzono także – m.in. w związku z użyciem innego kroju pisma – kompozycję logowizualną rozkładówek. Ponadto jedna rozkładówka publikacji z 2009 roku mieściła... aż cztery rozkładówki z książki Czyżewskiego! W części z nich zmieniono kolejność stron *verso* i *recto* oryginału. Wątpliwa to oszczędność miejsca oraz skrajnie dyskusyjne ujednoczenie układu<sup>38</sup>.

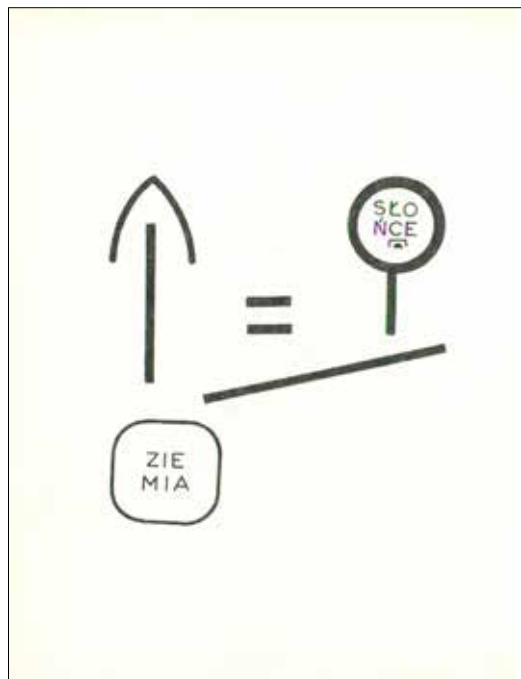
Widzoczytelnik poznający kompozycję Czyżewskiego jedynie z tych publikacji – dbających przecież, mimo wszystko, o odwzorowanie (zamarkowanie?) materialności *Węża* – nie ma najmniejszych szans na wychwycenie wszystkich logowizualnych prawidłowości (i „nieprawidłowości”) oryginału. W badaniach nad materialnością sztuki słowa czujność jest zawsze bardzo wskazana. Bez sprawdzenia wersji autorskiej (bądź wersji autorskich) nigdy nie mamy pewności, co właściwie poddajemy oglądolekturze. Inna rzecz, że analiza późniejszych (typo)graficznych inkarnacji utworów – nie tylko zresztą logowizualnych *par excellence* – także może przynieść wiele interesujących spostrzeżeń. Pod warunkiem jednak, że odbywa się przy świadomości zmieniającej się materialności kart.

Doskonale widać to na przykładzie rozkładówek (znów tych z „ZIE/MIA” i „SŁO/ŃCEM”) z opisanych chwilę wcześniej wydań: *Poezje i próby dramatyczne* (1992) oraz *Wiersze i utwory teatralne* (2009). Niezachowanie kolorystyki oryginału jest, jak się zdaje, sprawą najmniejszej wagi.

---

<sup>37</sup> Vide przypis 47.

<sup>38</sup> Paradoksalnie najdoskonalsza (w mojej ocenie) reprodukcja drukowanej jednoaktówki znalazła się w wydawnictwie obcojęzycznym, przygotowanym jednak m.in. we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi – katalogu *Un mundo construido. Polonia 1918–1939* (red. J. Doce et al., Madrid 2011, s. 53–87). Otrzymujemy tu skany okładki i wszystkich rozkładówek *Węża* (jedna rozkładówka utworu Czyżewskiego na jednej rozkładówce katalogu). Odwzorowano ciemnozielony druk, przyólcenie kart oraz powstałe na przestrzeni lat przebarwienia w konkretnym oryginalnym egzemplarzu. Międzywojenną kompozycję wydrukowano na znakomicie wydobywającym jej materialność czarnym tle. W efekcie czytelnik otrzymuje niejako książkę w książce – może mieć wrażenie obcowania z pracą z 1922 roku (iluzja takiego kontaktu byłaby jeszcze silniejsza, gdyby reprodukowano także ostatnią stronę okładki – pustą, ale domykającą układ). Bardzo zbliżony jest nawet rozmiar rozkładówek – te z *Un mundo* tylko minimalnie, o kilka milimetrów, różnią się od oryginalnych.



**DYNAMOFALLOS!**

wszyscy znikają nagle — pozostaje  
świecący czerwono fallos żarówka.

**Utwory dramatyczne**

do posaga Turdyki i Ofensca  
opłata ich w tucisku  
psowg chwytaje się i upada w jezioro

.....

przechodzi EHR

gra na małej lute i śpiewa:

gdy byłem małym chłopcem  
i szalem jedną pierś matki  
wiedziałem, że będę meżem.  
= kiedyś dojrzałem mężem,  
że będę zapładniał kobiety

.....

kochanki czarnowłose, rude  
lub złoty okryte włosami  
(przewodzą)

.....

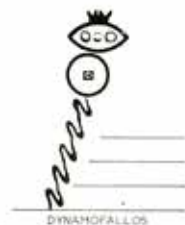
z dala procesja się zbliża, śpiewają  
niemą na nosach  
rozbitnego w sznurze  
obłężonego Fallosa  
(spiewają)

Fallosie, Fallosie, Fallosie  
ty zapładniasz nasze matki,  
nasze siostry i córki,  
nasze żony i kochanki  
Fallosie, Fallosie:

Ty ośmiasz ziemię i wody  
Ty tworzysz bogów i ludzi  
Fallosie, Fallosie:

okładaj rączkę na ziemię,  
kłękaj i kłaniamy się!

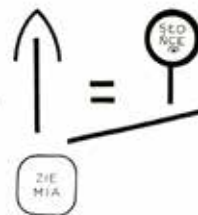
chmura zakrywa księżyc  
robi się ciemno  
od leżącego Fallosa.  
= bucha czerwone światło  
Fallos przemienia się  
w obłężymy elektryczną żarówkę.



DYNAMOFALLOS

Otwierają się drzewa grzyb,  
staje w nich nagi niezemiony węgiel  
bóg podziemi Pluton  
z miotłem na ramieniu i kłoczycy:

**DYNAMOFALLOS!**  
wszyscy znikają nagle — pozostaje  
świecący czerwono fallos żarówka.



W tym miejscu warto przypomnieć fragment kanonicznej już książki George'a Bornsteina *Material Modernism. The Politics of the Page* (2001):

[...] należy mieć świadomość, że tekst jest zawsze pewną konstrukcją, pamiętać o możliwości istnienia wielu alternatywnych wersji utworu, lecz także zdawać sobie sprawę, że tekst literacki składa się nie tylko ze słów (kodu lingwistycznego), lecz także ze znaczących cech jego materialnej organizacji (kodu bibliologicznego)<sup>39</sup>, obejmujących między innymi: projekt okładki, układ tekstu na stronie czy spacje (*spacing*), a także inne treści zawarte w książce lub czasopiśmie, w którym ukazuje się utwór, jak również przedmowy, przypisy oraz dedykacje, wpływające na odbiór i interpretację dzieła. Te materialne cechy tekstu odpowiadają pojęciu „aury”, którym posłużył się Walter Benjamin w słynnym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. [...] Choć Benjamin dostrzegał „obumieranie” aury w dobie reprodukcji technicznej, można by skorygować jego przekonanie, zauważając, że w przypadku literatury mechaniczne powielanie tekstu powołuje do istnienia egzemplarze posiadające własną aurę, a tym, co „obumiera” w wyniku reprodukcji, jest aura wcześniejszych wydań, zwłaszcza jeśli tożsamość „dzieła” rozpatruje się tylko w odniesieniu do tworzących je słów. Aura ujawnia się jednak także poprzez materialne cechy tekstu, dlatego jego wcześniejsze materialne wcielenia posiadają aurę, która umieszcza dzieło w czasie i przestrzeni oraz nadaje mu zarówno autentyczność, jak i przygodny charakter<sup>40</sup>.

Powróćmy do relacji między rysunkiem Czyżewskiego (niezmiennie tym z „ZIE/MIA” i „SŁO/ŃCEM”) a towarzyszącym mu tekstem (w aurze logowizualnego oryginału). Oczywiście nie sposób tu mówić o jakimkolwiek prostym przełożeniu. Z całą pewnością grafika nie stanowi ilustracji (w tradycyjnym rozumieniu tego terminu<sup>41</sup>) partii werbalnej, której bezpośrednio towarzyszy, ani żadnej innej tekstowej części *Węża*. Można jednak szukać bardziej ogólnych, trudniej uchwytnych związków między elementami rozkładówki. Moim zdaniem da się tu widzieć dwutworzywową prezentację nieoczywistej, nieokreślonej, działającej wbrew oczekiwaniom (postaci sztuki, widzoczytelników) energii. „Równanie” graficzne wyraźnie eksponuje ruch. Zniknięcie bohaterów i swoista hegemonia elektrycznego „Dynamofallosa” mogą być chyba – w najogólniejszy sposób – porównane do nieoczywistej dynamiki czy nawet eksplozywności rysunku (przypomnijmy sobie ekfrazy otwierające analityczną część szkicu).

Przyznaję, że są jednak w *Wężu* dwustronicowe kompozycje logowizualne, wobec których czuję się interpretacyjnie bezradna. Jedna z nich prezentuje na stronie *verso* poniżej okrągłej ósemki (numer rozkładówki) układ trzech odcinków i wydłużoną w pionie elipsę, nad którą wyrysowano króciutką kreskę i „minidaszek” złożony z dwóch łukowatych form. Dwa

<sup>39</sup> Materialna organizacja *Węża* obejmuje oczywiście znacznie więcej elementów, niżli wymienił tu Bornstein.

<sup>40</sup> G. Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, przekład przejrzał i poprawił T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 9–10.

<sup>41</sup> *Vide* typologia Seweryny Wysłouch (*Literatura a sztuki wizualne*, ed. cit.).

odcinki biegną ukośnie, równoległe wobec siebie, a trzeci, pionowy, niejako podtrzymuje konstrukcję. W elipsę wpisano sylabę „BA”. Na stronie obok mowa o wschodzie księżycy nad jeziorem, splecionych w uścisku Orfeusza i Eurydyce oraz roztańczonej grupie chłopców „niosących na kijach kosze z winogradem” i wyśpiewujących ludyczny hymn ku czci Bachusa (*incipit* „bachusie, bachusie / ty wstrętny wisusie”!!).



Może owalny kształt widzieć jako poświęcone Bachusowi winogrono (stąd „BA” wpisane w elipsę i kreseczka nad owalem jako odwzorowanie szypułki)? Konstrukcja z odcinków byłaby zatem wyobrażeniem kijów podtrzymujących kosze z owocami (choć jako kosz z winogradem interpretować daje się raczej „dynamopsycho” z rozkładówki 12). A może szukać tu raczej – w związku z historią mitycznych kochanków – symbolu fallicznego (odcinki) i waginalnego (owal)? Albo przyjąć po prostu, że patrzymy na zniekształcone odbicie księżycy w pełni? Nie wiem. Ale też – szczęśliwie – awangarda daje przyzwolenie na najróżniejsze percepcyjne niepewności.

Mimo wszystko poszukam w kolejnym podrozdziale precyzyjniejszych odpowiedzi na pytanie o ikonografię „stadiów dynamopsychicznych” i sam proces twórczy związany z ich powstawaniem. Tymczasem chcę się jeszcze odwołać do zaskakującej tezy Sławomira Sobieraja. „W literackim (nieteatralnym) odbiorze tego utworu [Węże] – jako *Lesedrama* – grafika pełni funkcję podobną do narracji odautorskiej w epice”<sup>42</sup> – pisze badacz. Oczywiście-

<sup>42</sup> *Notabene* wyjątkowo nietradycyjnie definiuje on narrację; stwierdza, że „zawiera [ona] przemyślenia i emocje wyrażane na marginesie wydarzeń zasadniczych, jest wątkiem osobnym” (*ibidem*).

ście znamy najróżniejsze eksperymenty z narracją. Nie umiem sobie jednak wyobrazić, jakiego rodzaju konstrukcja narracyjna mogłaby odpowiadać sekwencji (niemal) abstrakcyjnych „stadiów dynamopsychicznych” z drukowanej wersji jednoaktówki. W ciemnym świetle układów logowizualnych *Węza* twierdzenie Sobieraja jest, jak mi się zdaje, nie do obrony.

## Rysunki automatyczne?

Czytanie rozkładówkami nie prowadzi do pełnego rozumienia dramatu. Zbliża natomiast, jak sądzę, do wcale nie nieważnego „rozumienia nierozumienia”. Warto jednak próbować różnych analitycznych metod. Może uda się dobrać do logowizualnego „zamka szyfrowego” *Węza* w jeszcze inny sposób?

Alicja Baluch uznaje, że „dynamopsycha” tworzą „paralelny tekst graficzny” miniatury dramatycznej<sup>43</sup>. Przeanalizujmy zatem strony graficzne, nie podążając wiernopoddańczo za literą dramatu. Może kolejne numery wybite każdorazowo tylko w lewym górnym rogu obrazkowych stron *Węza* mają być zachętą do takiego właśnie odbioru? Przypomnijmy, że Czyżewski pisze na wstępie: „moje rysunki od 1–15”.

Początek jest obiecujący – oto świetne przedstawienia bohaterów dramatu (Orfeusza, Eurydyki, *Węza*), bardziej figuratywne niżli abstrakcyjne, mimo że złożone z najprostszych kształtów. Być może to od nich należało zacząć wszystkie analizy. Ale kiedyś już tak zrobiłam<sup>44</sup>. Teraz chciałam pokazać *Węzowe* sploty od zupełnie innych stron. A stosunkowo łatwo interpretowalny początek sztuki mógłby to utrudnić<sup>45</sup>.

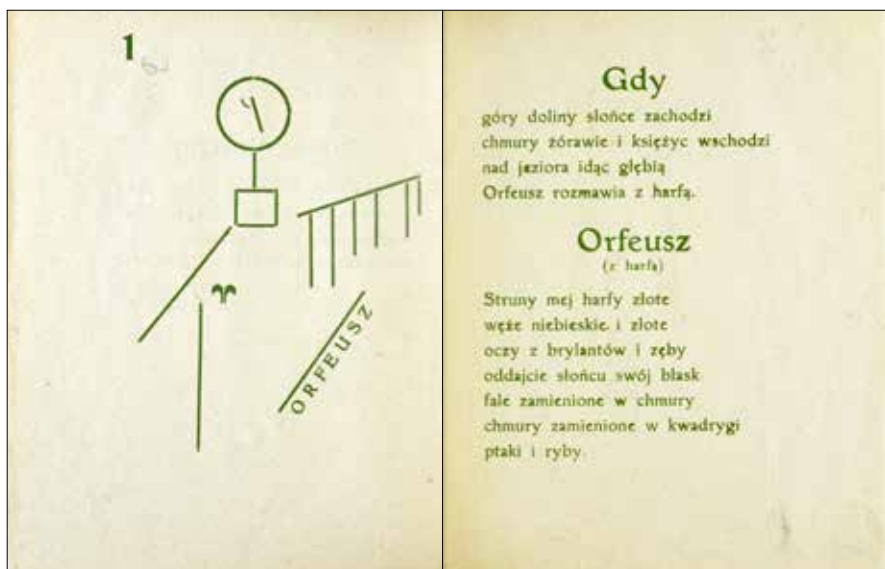
Trzy pierwsze rozkładówki przedstawiają tytułowych bohaterów jednoaktówki. Prezentują w najprostszy – a przecież dotąd niewynaleziony! – sposób nie tylko wygląd, lecz także cechy portretowanych. Oto stworzeni niemal wyłącznie z kresek i (pół)okręgów Orfeusz i Eurydyka. Śpiewak przybiera pozę natchnionego artysty – wyprostowany, z przymkniętymi oczami oddaje się swej sztuce. Kompozycja została znakomicie wyważona – po bokach przymknięta (choć niepodomykana) diagonalnymi kreskami, trzy długie ukośne odcinki zrównoważono ośmioma pionowymi kreskami (sześć z nich tworzy harfę Orfeusza). Figury doskonale – okrąg (głowy) i kwadrat (korpusu) – harmonijnie wieńczą górną część układu.

<sup>43</sup> A. Baluch, *op. cit.*, s. LXXVIII.

<sup>44</sup> *Vide* B. Śniecikowska, *op. cit.*, s. 61 i nast.

<sup>45</sup> Wydaje się, że tej pułapki nie udało się ominąć Magdalenie Krause. Badaczka pisze: „**Każdy z obrazków «dynamopsycho»** pełni [...] między innymi funkcję «wprowadzania na scenę» kolejnych bohaterów dramatu: kwestiom Orfeusza i Eurydyki zamieszczonym po prawej stronie książki odpowiadają ich portrety po lewej stronie, pełniące zarazem funkcję ekspozycji” (M. Krause, *op. cit.*, s. 207, podkreślenie moje – B.Ś.).





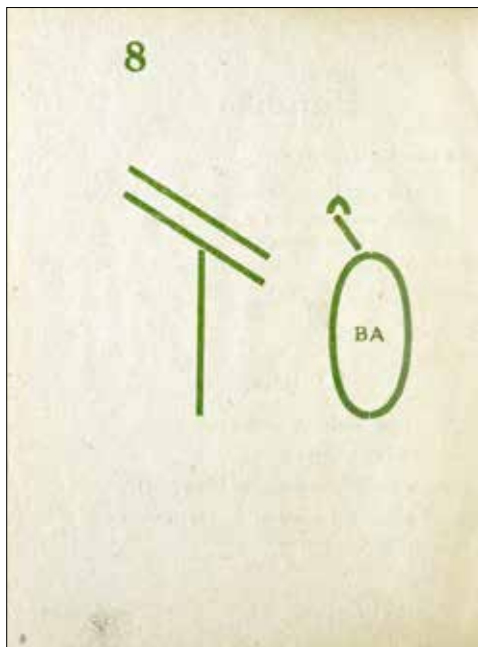
Przedstawienie dumnego, zagarniającego stronę Orfeusza kontrastuje z ujętą wertykalnie, „połamana” figurą Eurydyki. Oto udręczona mieszkanka podziemi: złożona z ośmiu odcinków, zestawionych pod różnymi kątami, zgarbiona postać z pochyloną głową. Nietrudno uwierzyć, że „dość już ma podziemi / nieopalaných półcieni / telefonów mikrofonów”. A jednocześnie jej rysunek niepokojąco przypomina... schemat elektryczny<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Za tę interpretacyjną odpowiedź bardzo dziękuję Pani Profesor Magdalenie Rembowskiej-Płuciennik.

W obu prościutkich ilustracjach (tu z całą pewnością użyć można tradycyjnego terminu) znalazło się jeszcze miejsce na humor – dowcipnie zaznaczone genitalia bohaterów: to fantazyjny „ptaszek” i przedzielony na pół okrąg<sup>47</sup>.

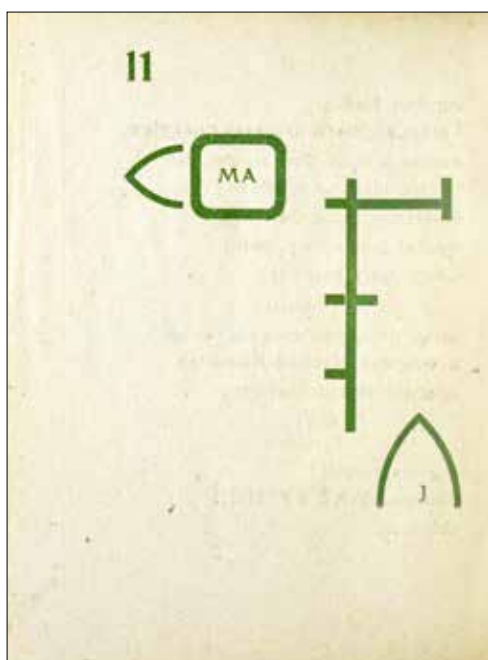
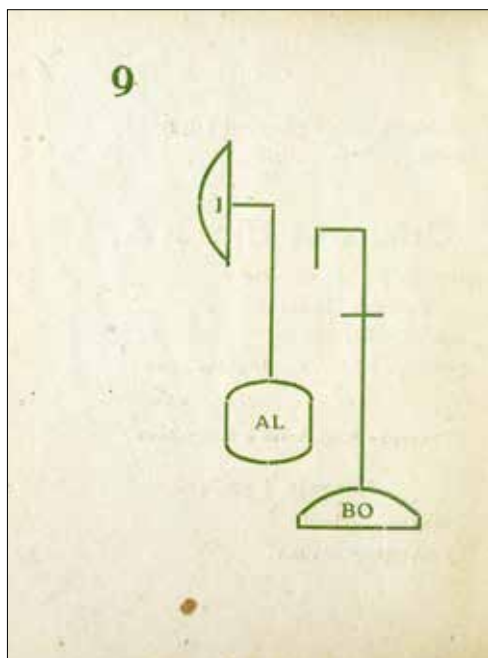
Czyżewski zaczyna brawurowo, ale wciąż jednak łagodnie. Tekst towarzyszący dwu pierwszym „dynamopsychom” dobrze zgrywa się z ilustracjami. Kolejna rozkładówka – przedstawienie Węża na biomorficznej „sprężynce” – oddała się już od semantyki wyrazów na stronie *recto*. Ciagle jednak pozostaje czytelne.

Na kolejnych rozkładówkach „dynamopsycha” osuwają się w abstrakcję. Bardzo trudno wskazać logiczny rozwój wypadków graficznych. Sama stylistyka prac zaczyna się natomiast zbliżać do geometryczno-literniczych eksperymentów konstrukttywizmu (a zatem nurtu, z którym Czyżewskiego – wiążanego przecież z bardzo wieloma awangardowymi prądami<sup>48</sup> – raczej się nie łączy). Oto idealnie wykreślone niemimetyczne twory, których – jak już częściowo wykazałam – nie sposób łatwo zestawiać z tekstem sztuki:



<sup>47</sup> Na rozkładówce oznaczonej numerem 7 widnieją także... piersi Eurydyki – wplecione w tekst dramatu (wyglądające niczym nowoczesna winieta) dwa niewielkie białe okręgi wpisane w zielone kwadraty. Czyżewski w *Wężu* znakomicie rozgrywa artystyczne *decorum* – w sferze seksualności, a także konwencji prezentacji tego, co erotyczne, i tego, co „uświęcone tradycją”. *Vide* też B. Śniecikowska, *op. cit.*, s. 67.

<sup>48</sup> Takimi jak kubizm (oraz Cézanne’owski prekubizm i Légerowski „tubizm”), surrealizm, dadaizm, ekspresjonizm, fowizm oraz oczywiście futuryzm i formizm.



Brak połączeń z partiami słownymi skutkuje swoistą niefunkcjonalnością rysunków. A to już zupełnie niekonstruktywistyczne podejście do nowoczesnego drukarstwa.

W inne komparatystyczne rewiry kieruje narzucająca się swoista przypadkowość układów (w perspektywie relacji z partiami słownymi oraz kontekście niedających się uchwycić motywacji przemian graficznych na stronach „obrazkowych”). A może znaczna część „stadiów dynamopsychicznych” to nic innego jak efekty dadaizującej (albo po prostu dadaistycznej) i surrealizującej (surrealistycznej) zabawy linią, owalem, okręgiem, literą, sylabą, wyrazem? Czemu nie postawić ich w jednym rzędzie z eksperymentami Francisa Picabii<sup>49</sup>, Georges’a Ribemonta-Dessaignesa, Suzanne Duchamp, Jeana Crottiego, Jeana Cocteau czy Kurta Schwittersa<sup>50</sup>? Moim zdaniem nic nie stoi tu na przeszkodzie.

Pójdźmy dalej – cofnijmy się do paratekstów dramatu. Podtytuł sztuki brzmi: *Wizja antyczna*. Odautorskie objaśnienie głosi: rysunki to „stadia dynamopsychiczne w pewnych momentach. Każdy z tych obrazów to jest mój DYNAMOPSYCHO”. „Wizja”, odpowiadające przeżywanym stanom wizualne „stadia dynamopsychiczne” – tu również szukać można związków z surrealizmem (i dada). Na myśl przychodzi artystyczny automatyzm<sup>51</sup>. Może zatem mamy do czynienia z rysunkami automatycznymi, powstałymi w stanach silnego pobudzenia i ograniczonej kontroli twórczej?<sup>52</sup> O ile wiem, tego tropu nie podnoszono dotąd w badaniach nad twórczością Czyżewskiego<sup>53</sup>. A w kontekście *Węża* wydaje się prawomocny<sup>54</sup>, tym bardziej że związki między tekstem a „stadiami dynamopsychicznymi” są w znacznej mierze bardzo słabo czytelne, czasem zaczezione na jakimś z pozoru nieznaczącym szczególe. Pedantyczna geometria grafik wcale nie musi wykluczać twórczego automatyzmu. Kto powiedział, że rysunki automatyczne nie mogą operować liniami prostymi i okręgami – nawet jeśli rzadka to praktyka? Oprócz ołówka użyć można przecież także innych prostych narzędzi: linijki czy cyrkla. Co więcej, widzimy przecież grafiki wykonane przez Benisza, nie zaś oryginalne – wcale niekoniecznie

---

<sup>49</sup> Na ten trop wpadł już zresztą wiele lat temu Andrzej Turowski – tyle tylko, że... podczas analizy warstwy słownej *Węża* („Obrazy poetyckie Tytusa Czyżewskiego z tomu *Zielone oko. Elektryczne wizje* i nieco późniejszego *Wąż, Orfeusz i Euridyka* przypominają liryczne schematy maszynistycznych obrazów Picabii: «bucha czerwone światło – czytamy w tekście Czyżewskiego – Fallos przemienia się w olbrzymią elektryczną żarówkę. [...]»”; A. Turowski, *ButtonDownnicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 21).

<sup>50</sup> Vide np. prace reprodukowane w książce J. Freeman (with a contribution of J.C. Welchman) *The Dada & Surrealist Word-Image*, Los Angeles 1989.

<sup>51</sup> W moim oglądzie *Wężowi* znacznie bliżej do *dessin automatique* niżli *écriture automatique*.

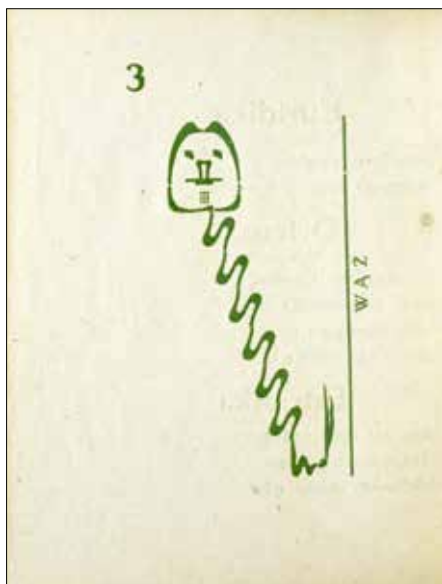
<sup>52</sup> O koincydencji praktyk surrealistów i działań Czyżewskiego – vide J. Kornhauser, *Wśród manekinów. Tytus Czyżewski i surrealizm*, [w:] *Między słowem a obrazem...*, ed. cit., s. 119–132.

<sup>53</sup> Tę możliwość oglądu delikatnie zaznaczam jedynie w przypisie w książce *Słowo – obraz – dźwięk...* (ed. cit., s. 56, przyp. 72).

<sup>54</sup> Rzecz jest już prawdopodobnie niesprawdzalna (nie znam żadnego tekstu Czyżewskiego, który mógłby rozjaśnić sprawę; nie podejrzewam też, by taki tekst miał jeszcze kiedykolwiek „wyplynać”).

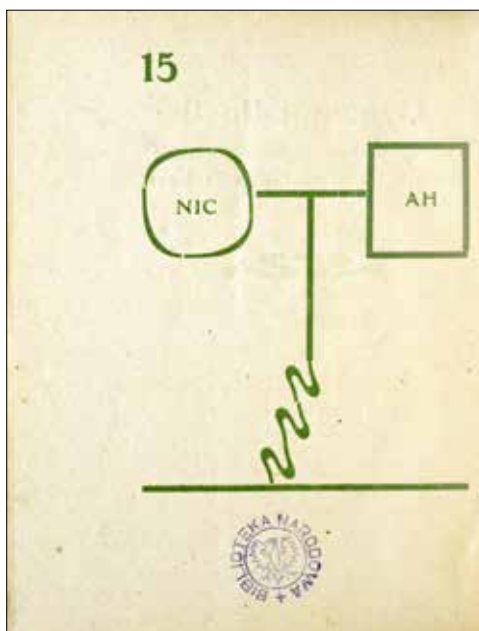
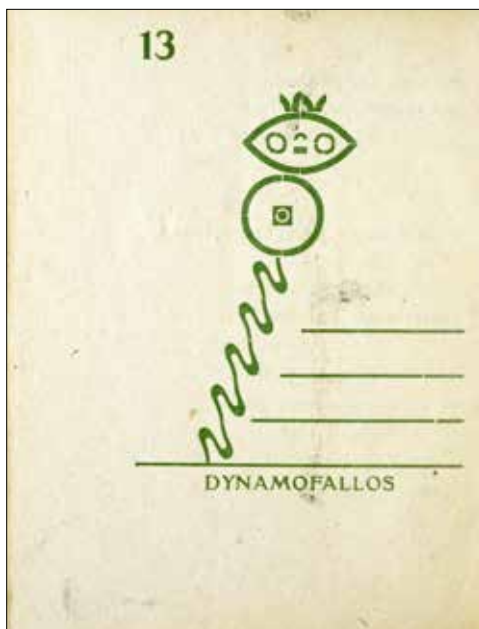
idealnie zgeometryzowane – prace Czyżewskiego! A awangardowa apoteoza przypadku i ograniczonej kontroli twórczej to rzecz dobrze już rozpoznana.

I jeszcze jeden surrealistyczny trop. Naprowadzają na niego niejasny status i zdumiewająca metamorficzność przedstawianych bohaterów oraz obiektów – zarówno w warstwie tekstowej, jak i obrazowej sztuki. Czyżewski bardzo chętnie przyjmuje „surrealistyczny dogmat o niesprecyzowanej tożsamości obiektów”<sup>55</sup>. Kochankowie zmieniają się w posąg; inny posąg zyskuje nowe, elektryczne życie. Nie bardzo wiadomo, jak mają się do siebie uczestnicy obu procesji i kim jest Efeb. Wyraźne są także metamorficzne połączenia wizualne biegnące w poprzek dramatu. Węża, Dynamofalloosa oraz dziwną biomorficzno-geometryczną konstrukcją ostatniego „dynamopsycha”<sup>56</sup> łączy silne pokrewieństwo wizualne: bardzo podobnie zakomponowanie strony, zbliżone graficznie („chiralne” w rozkładówkach 3 i 13) „sprężynki”, na których wspierają się niepewne ontologicznie byty. *Notabene* to podobieństwo każe raz jeszcze przemyśleć fabułę dramatu (czyżby Wąż miał więcej wspólnego z Dynamofallosem, niż wydawałoby się w pierwszej lekturze?). Rysunkowe wskazówki pozwalają na wytyczenie dodatkowych ścieżek poprzez kompozycję – dróżek, którymi nie dotrzemy raczej do szerokiego gościńca „zrozumiałstwa”, ale które po prostu są warte przemierzenia.



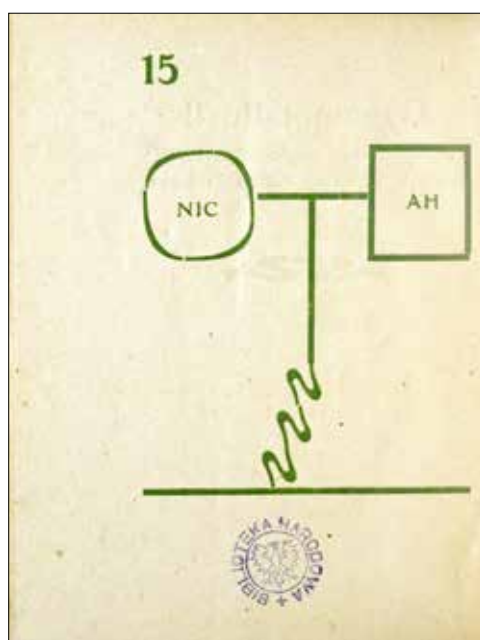
<sup>55</sup> J. Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015, s. 65.

<sup>56</sup> Sobieraj widzi tu... zdumiewający portret: „twarz zamysłonego człowieka, którego oczy patrzące przez okulary wyrażają kwintesencję dramatu: w owalnym szkle wpisano słowo «NIC», w kwadratowym okularze «AH»” (S. Sobieraj, *op. cit.*, s. 199).



I wreszcie odnaleźć można także podobieństwa między logowizualnymi klamrami kompozycji: okładką i końcowym „stadium dynamopsychicznym”. Na rozkładówce 15 powtórzono okładkowe „NIC” (wpisane w zbliżoną obłą formę) oraz „AH” (tym razem „zasiedlające” kwadrat). Do figur znanych

z pierwszej werbowizualnej kompozycji tomu Czyżewski dorzucił fragment „sprężynki” / węzowego splotu / żarówkowego żarnika (?) – jakby wizualnie przypominając, że na piętnastu rozkładówkach sporo się w związku z „noscicielami” tego dziwnego splotu wydarzyło.



## „PRZ SZŁOŚĆ”

Karty oryginału *Węza, Orfeusza i Eurydyki* poślótkły i postrzępiły się, druk wyblakł. Zdaje się, że całość wcale się jednak nie zestarzała. Co interesujące, niektóre „dynamopsycha” Czyżewskiego robią od jakiegoś czasu karierę indywidualną. Wspomniałam już o wykorzystaniu jednej z hermetycznych kompozycji (tej z „ZIE/MIA” i „SŁO/ŃCEM”) na okładce *Wierszy i utworów teatralnych*. Sama dopiero co zdecydowałam, że skrajnie antytradycjonalistyczny Orfeusz (jakże inny od tysięcy mitycznych śpiewaków materializujących się przez stulecia w rzeźbach i na płótnach!) będzie najlepszym okładkowym „wabikiem” dla anglojęzycznej wersji mojej monografii o futurystycznej poetyce dźwięku<sup>57</sup>. Bo któż czytelniej zaanonsuje awangardowe zmiany poetyckich brzmień? „Stadium dynamopsychiczne” przedstawiające „Przeszłość” i „Przyszłość” (rozkładówka 4) stało się logowizualnym mottem artykułu Radosława Okulicza-Kozaryna<sup>58</sup>. Ten dwutorzowywy cytat wprowadza (znakomicie!) do tekstu o „młodopolskości” i awangardowości twórczości Czyżewskiego.

Z ostatnim wspomnianym „dynamopsychem” wiąże się anegdota, którą chcę zakończyć tę opowieść o stuletnim *Węzu*. Kilka miesięcy temu, dojeżdżając pociągiem do stacji Warszawa Wschodnia (z wydrukiem roboczej wersji tego artykułu w plecaku – co z pewnością nie jest bez znaczenia), zobaczyłam na szczytowej ścianie kamienicy imponujący mural. Biały prostokąt, czarny majuskulny napis „PRZ SZŁOŚĆ” i podpis „Loesje”<sup>59</sup>. Poezja konkretna w najczystszyim przestrzennym wydaniu (zmaterializowana przy ul. Łozowskiej 7 na Pradze-Północ w roku 2015). „PRZ SZŁOŚĆ” funkcjonuje/funkcjonowała także jako vleпка i instalacja przestrzenna<sup>60</sup>. Ma za sobą (i z pewnością także przed sobą) bogaty żywot internetowy.

Skojarzenie z Czyżewskim było natychmiastowe<sup>61</sup> (mimo znacznych kompozycyjnych różnic): oto wypuklone – nieco innymi metodami – podobieństwo antytetycznych, paronimicznych słów „Przeszłość” i „Przyszłość” (oraz wizualnych kształtów tych wyrazów o abstrakcyjnych sensach). W obu pracach brak miejsca na „Teraźniejszość”. Obie cechuje graficzna czystość kompozycji.

<sup>57</sup> B. Śniecikowska, *A Stab in the Ear. Poetics of Sound in Futurism and Dadaism*, transl. G. Czemiel, Berlin 2023.

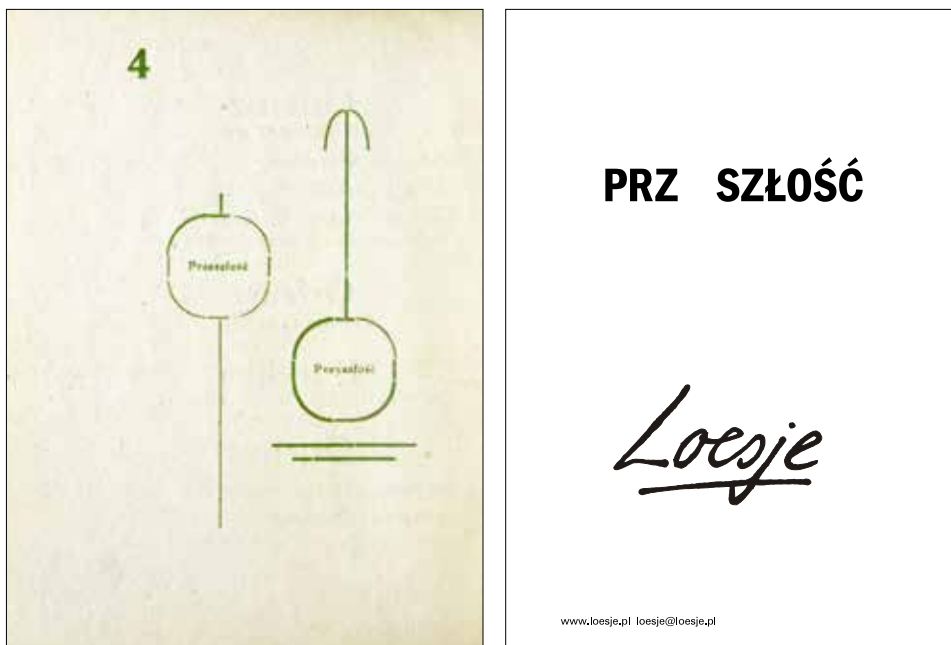
<sup>58</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Czy koniecznie trzeba odmładzać Tytusa Czyżewskiego? Głos w sprawie związku poety z Młodą Polską*, [w:] *Między słowem a obrazem...*, ed. cit., s. 33.

<sup>59</sup> [Cyt. za:] [https://loesje.org/posterarchive/advanced?words=prz+sz%C5%82o%C5%9B%C4%87&date\[min\]\[year\]=&date\[max\]\[year\]=&fbclid=IwAR33e8KQyek0UnoJ2YUSAvCg-PybjlM6yme31mwJGchP6uDXwLrnmwUMOTN8](https://loesje.org/posterarchive/advanced?words=prz+sz%C5%82o%C5%9B%C4%87&date[min][year]=&date[max][year]=&fbclid=IwAR33e8KQyek0UnoJ2YUSAvCg-PybjlM6yme31mwJGchP6uDXwLrnmwUMOTN8) (dostęp: 31.07.2023).

<sup>60</sup> *Vide* np. [https://puszka.waw.pl/prz\\_szlosc-projekt-pl-4321.html](https://puszka.waw.pl/prz_szlosc-projekt-pl-4321.html) (dostęp: 30.07.2023).

<sup>61</sup> Niewykluczone, że pewne znaczenie miała tu „sytuacja kolejowa”: mijające się pociągi na równoległych torach – trochę jak „wagoniki” „Przyszłości” i „Przeszłości” u Czyżewskiego.





Dzięki Loesje po raz kolejny zdałam sobie sprawę, że twórczość Czyżewskiego doskonale wpisuje się w dzisiejszą (nową) logowizualność<sup>62</sup>. I że może świetnie funkcjonować w przestrzeni publicznej – także internetu<sup>63</sup>.

\* \* \*

Ten szkic został oparty na dwóch – niekoniecznie najspójniejszych – metaforach. Piszę o awangardowym *perpetuum mobile* i, śladem Irzykowskiego, o utworze „niezrozumiałczym” jako o zamkniętej skrzyni ze skarbami. Awangardowe „puzdra” kryją jednak, jak widać, zdumiewająco energodajne mechanizmy. Mam nadzieję, że dzięki przedstawionym tu nieoczywistym analizom skrzynka z dziwnym szyfrowym zamkiem na wieki jest już choć na w pół otwarta. I że widać, jak wewnątrz obracają się – w przeróżne strony – raz wprowadzone w ruch logowizualne tryby.

<sup>62</sup> Vide poświęcony zjawisku numer „Tekstów Drugich” 2022, nr 1.

<sup>63</sup> Vide np. A. Świeściak, *op. cit.*, s. 266–281. Warto dodać, że Czyżewski śmiało wkroczył także do metaartystycznych narracji posthumanistycznych i transhumanistycznych. Świeściak pisze: „Czyżewski sam był didżejem: przechwytywał, naruszając separatystyczne reguły dawnej sztuki, manifestacyjnie łączył – samplował – pierwotność i technikę, mitologię i cywilizację, naturę i kulturę, człowieka, zwierzę i maszynę; jako formista remiksował futurizm i dadaizm z ekspresjonizmem. Jego rozszerzony w kierunku zwierzęcia i maszyny podmiot nie liczył się z granicami gatunkowymi” (*ibidem*, s. 277–278).

## BIBLIOGRAFIA

- Baluch A., *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. Prace Historycznoliterackie X” 1986, nr 101.
- Baluch A., *Wstęp*, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992.
- Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, przekład przejrzał i poprawił T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Burzyńska A.R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005.
- Czerska K., *Tytus Czyżewski – w kręgu teatru „Cricot”*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.
- Czyżewski T., *Waż, Orfeusz i Euridika*, Kraków 1922, <https://polona.pl/preview/295a3b38-c7bd-4b7d-88f1-2436eb12156b> (dostęp: 5.05.2023).
- Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wst. J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.
- Freeman J. (with a contribution of J.C. Welchman), *The Dada & Surrealist Word-Image*, Los Angeles 1989.
- Graf P., *Tytus Czyżewski sto lat później*, [w:] *Poezja polska po roku 2000. Diagnostyka – problemy – interpretacje*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015. [https://loesje.org/posterarchive/advanced?words=prz+sz%C5%82o%C5%9B%C4%87&date\[min\]\[year\]=&date\[max\]\[year\]=&fbclid=IwAR33e8KQyek0UnoJ2YUSAvCg-PybJlM6yme31mwJGchP6uDXwLrnmwUMOTN8](https://loesje.org/posterarchive/advanced?words=prz+sz%C5%82o%C5%9B%C4%87&date[min][year]=&date[max][year]=&fbclid=IwAR33e8KQyek0UnoJ2YUSAvCg-PybJlM6yme31mwJGchP6uDXwLrnmwUMOTN8) (dostęp: 31.07.2023). [https://puszka.waw.pl/prz\\_szlosc-projekt-pl-4321.html](https://puszka.waw.pl/prz_szlosc-projekt-pl-4321.html) (dostęp: 30.07.2023). <https://swierczynskaart.com/ilustracje/ilustracje-do-dramatu-witolda-gombrowicza/> (dostęp: 25.07.2023).
- Irzykowski K., *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6.
- Irzykowski K., *Niezrozumiałstwo*, [w:] S. Panek, *Spór o „niezrozumiałstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce*, Poznań 2018, s. 103 (pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1).
- Klossowicz J., *Próby dramatyczne awangardy dwudziestolecia*, „Dialog” 1960, nr 2.
- Kornhauser J., *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015, s. 65.
- Kornhauser J., *Wśród manekinów. Tytus Czyżewski i surrealizm*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 119–132.
- Koschany R., *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.
- Krause M., *Kompozycje przestrzeni w próbach dramatycznych Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.
- Kryszak J., Waśkiewicz A.K., *Utwory dramatyczne. Komentarz*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.
- Lipski J.J., *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6.

- Nyczek T., *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, red. A. Słowikowska, H. Kocańda-Kołodziejczyk, Warszawa [1998].
- Okulicz-Kozaryn R., *Czy koniecznie trzeba odmładzać Tytusa Czyżewskiego? Głos w sprawie związku poety z Młoda Polska*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 33.
- Rypson P., *Książki i Strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.
- Słowacki J., *Dramaty*, wst. S. Treugutt, Warszawa 1955.
- Sobieraj S., *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009.
- Śniecikowska B., *A Stab in the Ear. Poetics of Sound in Futurism and Dadaism*, Berlin 2023.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Świeściak A., *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019.
- Turowski A., *Radykalne oko. O Witkacym, Kobro, Strzemińskim, Themersonach i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój. Fragmenty awangardowego dyskursu*, t. 1: *Argonauci*, Warszawa–Gdańsk 2023.
- Un mundo construido. Polonia 1918–1939*, red. J. Doce et al., Madrid 2011.
- Wołowski W., *W kręgu dramaturgii codzienności – (nowa) La Baye Philippe’a Adriena i jej aparat perytekstowy*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźalnych myśli. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Sokółowi*, red. M. Hasiuk, A. Winch, Warszawa 2019.

**Beata Śniecikowska** – dr hab. prof. IBL PAN, polonistka i historyczka sztuki, profesorka w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Bada nowoczesną poezję i sztuki wizualne, zatrzymując się przede wszystkim na grząskich terenach pogranicznych (audialność i wizualność literatury). Tropi także związki kultury europejskiej z Dalekim Wschodem. Autorka monografii: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej* (Toruń 2016; ang. *Transcultural Haiku. Polish History of the Genre*, trans. J. Hunia, Berlin 2021), „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (Wrocław 2008 / Toruń 2017; ang. *A Stab in the Ear. Poetics of Sound in Futurism and Dadaism*, trans. G. Czemieli, Berlin 2023) oraz *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (Kraków 2005). ORCID: 0000-0003-0099-5792. Adres e-mail: <beata.snecikowska@ibl.waw.pl>.

**Beata Śniecikowska** is a literary scholar and art historian, Associate Professor in the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Her main research areas are intersections of avant-garde and neo-avant-garde literature and visual arts as well as figures of sound in experimental poetry. She is also interested in the relations between European and Far Eastern cultures. Author of the monographs: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, 2016 (English version: *Transcultural Haiku. Polish History of the Genre*, trans. J. Hunia, Berlin in 2021); “Nuż w uhu”? *Kon-*

*cepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, 2008/2017 (English version: *A Stab in the Ear. Poetics of Sound in Futurism and Dadaism*, Berlin 2023); *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* [‘Word – Image – Sound. Literature and Visual Arts in the Polish Avant-garde 1918–1939’], 2005).  
ORCID: 0000-0003-0099-5792. E-mail address: <beata.snecikowska@ibl.waw.pl>.