

PIOTR MARECKI  
(Kraków)

INTERMEDIALNY POTENCJAŁ  
*ARWA* STANISŁAWA CZYCZA

Redaktorzy w wydawnictwach i pismach literackich od lat pięćdziesiątych powtarzali Stanisławowi Czyczowi, że:

[...] w takim kształcie nie będą drukować tych wierszy, żebym jeszcze popracował nad nimi, poupraszczał, tego nie da się zwyczajnie czytać, próbowałem [...] coś wyjaśnić, tłumaczyć; więc zabrałem; trochę zmieniłem, uprościłem, przyniosłem znowu, i znów to samo, że to jeszcze nie, znów zabrałem, znów przyniosłem, tak jeszcze parę razy; wreszcie już nie mogłem iść na żadne dalsze ustępstwa [...]¹.

Kształt publikowanych przez Czycza poematów polifonicznych był najczęściej niezgodny z autorską intencją. Pomimo starań ówczesnych specjalistów od składu teksty Czycza były zbyt nowatorskie i zwykle dochodziło do różnego rodzaju drukarskich usterek, ograniczeń, uproszczeń. Pisarz dawał temu wyraz w listach nadsyłanych do redakcji:

Był to trud, wiem o tym i najgorsze że wszystko wypadło źle, pół biedy gdyby to był sam sobie taki tekst, jedno z tych wariactw czy dziwaczeń czy innych tzw. awangard jak chociażby tzw. poezja konkretna, ale ja napisałem tam (w tej wypowiedzi wstępnej) kilka a nawet więcej zdań objaśniających ten tekst, ułatwiających odczytanie, wiele szczegółów ściśle tam określiłem, a tu wszystko jest nie tak i jest we wielu miejscach całkiem inaczej no zupełnie na opak [...]².

Świetnie rozeznany w nowoczesnej muzyce, już na wstępie swojej twórczości rozpoczął Czycz eksperymenty z polifonicznością. Najlepszym tego przykładem jest zamieszczony w tomie *Tła* wiersz *Adieu*. Tę metodę zapisu i wyrazu stosował także w swojej prozie. Najpełniejszymi realizacjami jego projektu były jednak: cykl poematów zatytułowany *Słowa do napisów na zegarze słonecznym* zamieszczony w tomie *Berenais* i uwertura do *Arwa*, mająca kształt tekstowej partytury.

<sup>1</sup> *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem. Rozmowa druga*, [w:] S. Czycz. *Mistrz Cierpienia*, zebrali i opracowali K. Lisowski, Kraków 1997, s. 39.

<sup>2</sup> S. Czycz, *Korespondencja*, „Poezja” 1976, nr 7/8, s. 193.

Autor *Anda* był świadomy, że zapis jego utworów może sprawiać wiele możliwości odczytań tekstu. Podawał także przepis, jakie strategie odbioru czytelnik powinien zastosować:

Przy prostszych moich tekstach, gdy są tam jakby jakieś trzy tematy, czytelnik istotnie może to uchwycić, ale gdy jest już pięć czy sześć głosów jak gdyby równoczesnych, chyba jest to do oddania tylko w nagraniu, czy gdyby kilku autorów mówiło to równocześnie. I ktoś zabierający się do czytania tego tekstu musiałby, tak mi się wydaje, wybrać te głosy ważniejsze, a te mniej ważne – to on by zdecydował, bo ja tam nie sugeruję, który jest ważniejszy, a który mniej ważny, i te inne zostawić jak gdyby w tle, zostawić dwa czy w pewnym momencie dominowałyby jeden tylko głos. A dlaczego ja tak zacząłem pisać, chodziło mi o uchwycenie tego jednoczesnego w mojej świadomości...<sup>3</sup>.

Czyż pisał wręcz, że bez czytelnika te teksty nie istnieją: „[...] ale nie istnieje ten tekst dlatego, że się go czytać (normalnie czytać) nie da, zaistnieć mógłby dopiero w wykonaniu, nie wiem, czy kiedy ja sam go naprawdę usłyszę”<sup>4</sup>. Zważywszy na nazwaną przez Czystca formę *Arwa* jako tekstowej partytury, sytuacja wykonania tekstu przypominać zatem będzie odczytywanie zapisu muzycznego, zaś odbiorca wczuć się będzie musiał w rolę dyrygenta tekstu. Definicja partytury wskazuje, że jest to podstawowy sposób zapisu muzyki zespołowej instrumentalnej lub instrumentalno-wokalnej, w której za pomocą pisma muzycznego notowane są partie wszystkich instrumentów i głosów potrzebnych do wykonania utworu. Głosy poszczególnych instrumentów notowane są jeden nad drugim, dzięki czemu przeglądając partyturę, można wyobrazić sobie brzmienie instrumentów grających jednocześnie<sup>5</sup>. Muzyczne partytury same w sobie nie są dziełami ostatecznymi, służą do zbiorowego wykonywania utworu. Podobnie jest z *Arwem Czystca*.

Jan Marx, starając się nazwać polifoniczne utwory poety, używa metafory „wiersze gobelinowe”, która w dużym stopniu odsyła do etymologii słowa „tekst”. Łacińskie *textere* oznacza bowiem m.in. tkanie, tkaninę, co błyskotliwie wyzyskują różni teoretycy literatury, zwłaszcza Roland Barthes<sup>6</sup>. Przypomina to także Barthesowskie rozumienie tekstu rozgwieżdżonego, rozgałęzionego, rozszczepionego, które bliskie jest intuicjom Czystca. W tym pojęciu mieścić się będą utwory zrywające z linearnością literatury, eksplorujące równoczesność, symultaniczność, wielopoziomowość, intertekstualność. Czyż tak konstruuje swoje teksty, że są one rozgałęzione czy – posługując się innymi metaforami z zakresu teorii literatury – słowa w nich prześwitują pod słowami, jedno wynika z drugiego. Autor *Anda* stosuje odwołania do innych swoich utworów<sup>7</sup>, przebijają z nich odniesienia do tekstów kultury<sup>8</sup> i oczywiście są to zawsze utwory zapośredniczone w stosunku do głosów biegnących obok, równoległych, które należy czytać równocześnie, symultanicznie.

<sup>3</sup> J. M a r x, *Rozmowa ze Stanisławem Czystcem*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 16.

<sup>4</sup> S. C z y c z, *Od autora*, [w:] *Samo już to*, „Poezja” 1976, nr 7/8, s. 83.

<sup>5</sup> <http://pl.wikipedia.org/wiki/Partytura>

<sup>6</sup> R. B a r t h e s, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

<sup>7</sup> Dwa cykle (*Słowa do napisu na zegarze słonecznym* i *Punickie nasturcje*) zamieszczone w tomie *Berenais* są poniekąd równoległe – w jednym są przywoływane treści cyklu drugiego, w poematach istnieją także odwołania do książki *Ajol*.

<sup>8</sup> Np. odwołania do autentycznych napisów na zegarach słonecznych i hymnu św. Jana.

Oprócz tak pojętej intertekstualności w partyturach Czycza, potencjalnie realizowanych w czytaniu na głos, dochodzi do kolejnych rozgwieżdżeń tekstu także na poziomie brzmieniowym:

[...] zaczynają się jeszcze – gdy się nie odwracać, a przeciwnie, otworzyć się na to wszystko – zaczynają się przyciągania, a i jakby przywoływania brzmieniowe, i jedno słowo przyciąga lub i nawet wywołuje drugie, dzieje się tak i z urywkami zdań, jest to niestety dość echolaliowe i czy łąpać wszystkie te natręctwa, czy wychwytywać tylko najsilniejsze, jakby nie do odparcia, obraz tego, co było we mnie i co chciałem wyrazić, zostałyby trochę zafałszowane, niepełny, lecz ten pełny, o ile by się go w ogóle uchwycić dało, byłby absolutnie nieczytelny<sup>9</sup>.

Nieprzezroczystość intermedialnego projektu Czycz realizuje także na poziomie – równie dla niego ważnym – typograficznym, drukarskim. Takie aspekty, jak krój i wielkość czcionki, ustawienie akapitu, fizyczny wygląd strony osobom czytającym zwykły tekst, wydawać się mogą rzeczami pobocznymi. Inaczej jest jednak w totalnym projekcie autora *Arwa*. Dzięki licznym pomyłkom redaktorów Czycz komentował, istotny do prawidłowego odczytania, wygląd swoich tekstów:

A jeszcze co jest generalnie źle, to te duże litery gdy miało być wszystko małymi (to znaczy nie ABCD lecz abcd), a gdy już zostały wprowadzone te duże to niechby wszędzie, są przecież gradacje wielkości liter, całkiem by to było wystarczające, tak samo jak wystarczające byłyby te gradacje w samych literach małych, i rzecz tu jeszcze jedna, te czcionki największe – są one w ogóle wielkie, no trudno, ale na dodatek są one tzw. tłuste, to już jest straszne, bo tak na uparteo, czy może na dobrą sprawę, wszystkie te „głosy” mogłyby być równorzędne (i np. we wspomnianych tu wyjaśnieniach mówiłem że dopuszczalne jest przesunięcie akcentowań ważności pełnych głosów) a tu wyszło tak, że przy innych tych głosach, takich sobie zwyczajnych i trochę przyciszonych, czyli takich jak to być miało, ten jeden (te wielkie i w dodatku tłuste litery) słychać jak grzmot haubicy; jakieś takie połowiczne wybrnięcie z tego w zmienianiu tych czcionek na takie zwyczajne, cienkie [...] <sup>10</sup>.

Symultaniczne, polifoniczne teksty Czycza to bynajmniej nie wynik kaprysu pisarza czy artystyczna ekstrawagancja, a raczej obsesyjna próba opowiedzenia rozbitej wizji świata. Stworzenie tekstowej szarady, mającej oddawać złożoność rzeczywistości, którą czytelnik ma w trakcie odbioru zrekonstruować. W rozmowie z Janem Marxem dał Czycz najczęściej powtarzaną genezę swoich skomplikowanych tekstów. Mówił o niej, używając metafory filmowej:

Oglądam jakiś film, który mnie wciąga (bo nie mówię o jakimś, przy którym bym zasypiał) i przeżywam opowiadaną historię, a ona przeżywana wywołuje we mnie osobną historię, równoczesną z tamtą, nie od razu ją sobie uświadamiam, bo nie chcę, bo śledzić chcę uważnie tamtą opowiadaną, a ta mi ją zakłóca, a zarazem do tych już dwóch dołącza trzecia, jakby wynikła z tamtych?, a też tej nie próbuję zauważyć, odpycham ją bo mi się wydaje nienormalne, że ja przeżywam na raz jakieś trzy różne jednocześnie... O zaraz, mam i coś chyba już naprawdę warciackiego, nie że w sobie, lecz do opowiedzenia, coś co może też miało jakiś wpływ... nie wiem... to może później, a teraz jeszcze tamto, że więc jakieś trzy różne, a tu pchają się jeszcze dalsze,

<sup>9</sup> J. M a r x, *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, op. cit., s. 17–18.

<sup>10</sup> S. C z y c z, *Korespondencja*, op. cit., s. 193.

czasem jakieś tylko urywki, migoty, które jednak w pewnych momentach są silniejsze niż coś w tamtych całych historiach... zamiast z filmem mogłoby to być z czytaniem czegoś<sup>11</sup>.

To obsesja podniesiona do potęgi najwyższej, przesłaniająca rzeczywistość i jednocześnie leżąca u podstaw wyobraźni artystycznej. Autor przyznawał się, że takie postrzeganie wyrastało z jego psychiki i osobowości, otwarcie nazywał to „ułamnością”, a nawet „kalectwem”<sup>12</sup>:

Dla mnie sama tak zwana rzeczywistość jest halucynacją wystarczającą, przerastającą wszystkie te osiągnięte sztucznie. Widzieć ją tylko wyraźnie. Najwspanialszą i oglupiającą. [...] Rozwijający się gwałtownie ciąg obrazów i wydarzeń, w których biorę udział, a równocześnie wiem, że zwyczajnie siedzę przy stole i patrzę w okno. Najwyraźniej jestem tu, przy tym stole, siedzę, ale równie wyraźnie jestem tam, idę, coś tam mówię i słyszę, jak tam mówią inni, i dzieje się tam tyle, tak dużo, dużo, za dużo, jak na chwilę, w której to się dzieje... Jakbym oglądał dziesięć filmów równocześnie, nie, nie tylko oglądał, lecz jakbym w każdym z nich był. Strach wtedy, bo wiem przecież, że to nienormalne, mam jasną świadomość tego; że najwyraźniej wariackie, bo jeszcze to, że w minutę wtłoczone są historie, z których każda jest godzinna czy nawet wielodniowa, wieloletnia. I w tym strachu chwytam się konkretnego, no, patrzenia na futrynę okna, szklankę na stole, na nic innego, a tu z tej szklanki, czy odrapanego lakieru na futrynie, rozwija mi się nowa historia, a w tej historii jakiś szczegół rozwija się w nową historię, równoczesną z tamtą i wszystkimi tamtymi; coś jakby jakaś niekontrolowana reakcja łańcuchowa<sup>13</sup>.

Tekst został zamówiony przez Andrzeja Wajdę jako literacka wersja fabuły, do realizacji której nigdy nie doszło. Utwór, który reżyser *Popiołu i diamentu* otrzymał po paru latach, nie wyglądał bynajmniej jak standardowy tekst mający być podstawą do nakręcenia filmu. Kilka luźnych kartek, chaotyczne, kolorowe zapisy w kilku kolumnach, podkreślenia, pięciolinie, przypisy, wskazówki. Czyż pisał:

Nawiasem wspomnę tylko jeszcze, że ten kształt zapisu nie wziął się np. stąd, że nigdy nie widziałem scenariusza filmowego (choć prawdę mówiąc, gdy czasem widziałem, nie czytałem, nie interesowało mnie to) lub że chciałem ten jakby scenariusz napisać tak po wariacku, jak może jeszcze nikt<sup>14</sup>.

Kiedy czyta się *Arwa* jako potencjalny scenariusz wypada przyznać rację Andrzejowi Wajdzie: „Czyża zupełnie nie interesował film, tylko materia słowa, która w filmie występuje tylko w formie dialogów”<sup>15</sup>. Bezzasadnym wydaje się także porównywanie konstrukcji *Arwa* pod kątem pisania i konstruowania scenariuszy. Treatment, drabinka, scenopis, nowela filmowa to pojęcia z pewnością obce Czyczowi. Podobnie jak arystotelesowski układ fabuły z ekspozycją, rozwinięciem, i zakończeniem. Czyż jako czołowy eksperymentator polskiej prozy powojennej także w *Arwie* nie stosuje żadnych rygorów fabularnych. Choćby dlatego, że utwór Czyża jest nieskończony nie sposób wskazać np. punktu kulminacyjnego potencjalnego filmu itd.

<sup>11</sup> J. M a r x, *op. cit.*, s. 17.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 26–27.

<sup>14</sup> S. C z y c z, *Arwa*, „Poezja” 1980 nr 7, s. 28.

<sup>15</sup> *Tworzył dla samego siebie*, s. 14–15.

Jeszcze większym nieporozumieniem byłoby analizowanie *Arwa* w kontekście gatunków filmowych, jakie mogłyby interesować ewentualnego reżysera, chcącego przenieść na ekran tę tekstową operę. Czycz poniekąd wpisuje swoje „zobaczenie” filmu w konwencję filmu oświatowego, filmu o sztuce, także opowieści biograficznej, robi to jednak bez żadnej znajomości reguł konwencji.

Konstrukcja zaproponowana w uwerturze do *Arwa* z pewnością pomogłaby przyszłemu reżyserowi „zobaczyć” film. Maciej Karpiński w podręczniku do pisania scenariuszy *Niedoskonale odbicie* przytacza scenę pisania scenariusza do niezrealizowanego filmu Jerzego Skolimowskiego:

Zanim przystąpiliśmy do pisania (mając już w głowach dokładny zarys naszej fabuły), całe mieszkanie obwieszono było długimi wstęgami papieru, powstałymi ze sklejonych ze sobą arkuszy, na których wypisana była właśnie szczegółowa drabinka. Skolimowski nalegał – i dzięki temu wyraźnie mi to uświadomił – że drabinkę musimy mieć stale przed oczami i to w taki sposób, by można było w każdej chwili ogarnąć ją w całości (a więc nie poprzez np. przerzucanie kartek papieru)<sup>16</sup>.

Dlaczego projekt fabuły o Andrzeju Wróblewskim miał tak wielkie znaczenie dla autora *Popiołu i diamentu*? Wajda, oprócz słynnego stwierdzenia, że na planie czuje się poetą i kapralem<sup>17</sup>, uważa się przede wszystkim za malarza. „Film to pasja”<sup>18</sup> – dodaje. Reżyser zalicza siebie do ludzi, którzy odbierają świat za pomocą wzroku: „chłonę świat przez oczy i nie wyobrażam sobie, by mogło być inaczej”<sup>19</sup>.

Przed zamówieniem scenariusza u Czycza, Wajda trzykrotnie w swoich filmach przywoływał twórczość Wróblewskiego; istotnym hołdem złożonym przyjacielowi są sceny nawiązujące do jego malarstwa: scena rozstrzelań w *Miłości dwudziestolatków* (1962) oraz obraz ryb w *Lotnej* (1959). Do inspiracji Wróblewskim przyznawał się niejednokrotnie:

Wróblewski był dla mnie wzorem, wychodził ze swym malarstwem naprzód i zawsze był zarażony jakimś bakcylem surrealizmu [...]. Ryby – wtedy nazywało się to obrazem na temat okropności wojny. Są na nim przedstawione ryby w takim wojskowo-zielonym kolorze. Każda z nich jest przekrojona na pół i te przekrojenia są czerwone. Obraz jest namalowany na gładkim, białym tle [...] Ryby, które je kot w *Lotnej*, to reminiscencje z tego malarstwa. Tu są jakieś źródła tego co nazywam u mnie surrealizmem. Nie jest to przecież surrealizm formalny, tylko myślowy<sup>20</sup>.

Najważniejszą sceną z udziałem prac autora *Rozstrzelań* pozostaje sekwencja we *Wszystko na sprzedaż* (1968), gdzie główny bohater Andrzej (Andrzej Łapicki) ogląda wystawę Wróblewskiego w warszawskiej Zachęcie. Jedna z najważniejszych partii najbardziej osobistego filmu Wajdy poświęcona przyjacielowi z młodości uświadamia, jak bardzo twórczość Wróblewskiego była inspirująca dla autora *Popiołu i diamentu*. „Wróblewski był jeden przeciw wszystkim w walce o uznanie i miłość wszystkich. Dlatego wymieńmy go

<sup>16</sup> M. K a r p i ń s k i, *Scenariusz: Niedoskonale odbicie filmu: o sztuce scenariusza filmowego*, Kraków 2004, s. 98–99.

<sup>17</sup> Cyt za: T. L u b e l s k i, *Wajda*, Wrocław 2006, s. 274.

<sup>18</sup> *Wierny samemu sobie* (rozmowa z Andrzejem Wajdą), „Ty i Ja” 1966, nr 1, s. 3.

<sup>19</sup> *Związki plastyki z językiem filmu* (rozmowa z Andrzejem Wajdą), „Projekt” 1969, nr 5/6, s. 97.

<sup>20</sup> B. M r u k l i k, *Andrzej Wajda*, Warszawa 1969, s. 41–42.

śmiało z naszymi Największymi. Dla mnie był i pozostanie ostatnim wielkim romantykiem jakiego znałem”<sup>21</sup>. Umieszczenie jego obrazów w diegezie *Wszystko na sprzedaż* motywuje także Wajda wspólnotą doznań z Wróblewskim polegającą na tym, że uważał się, podobnie jak twórca *Rozstrzelań*, za pokolenie synów, które miało się objawiać między innymi tym, że ci artyści nigdy nie zdecydowaliby się zostać bohaterami własnej sztuki. Ich głównym zadaniem jest dać świadectwo po swoich ojcach<sup>22</sup>.

We *Wszystko na sprzedaż* reżyser składa więc hołd przyjacielowi. W ten sposób dokonuje również – na oczach widza – próby uściślenia i nazwania idei nadrzędnej, przyświecającej jego własnej twórczości filmowej. Idea ta – napisze Tadeusz Miczka, analizujący malarskie inspiracje w twórczości Wajdy – będzie nierozłącznie związana ze wspomnieniem o człowieku, którego już nie ma i stanowić będzie symptom programu „pokolenia synów”<sup>23</sup>.

Pomysł zlecenia scenariusza właśnie Czyczowi nie był przypadkowy. W *Andzie Czycz* pisał m.in. o śmierci swojego przyjaciela Andrzeja Bursy, który zmarł, mając dwadzieścia pięć lat. Akcja utworu rozgrywała się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Co więcej, prawie wszystkie utwory prozatorskie Czycza, które Wajda mógł znać, zatrzymywały się właśnie na opisywaniu okresu młodości. *And* stał się wydarzeniem bezprecedensowym dla ówczesnych odbiorców literatury, zaś Czycz był rozpoznawany jako „specjalista” od opisywania młodości oraz pisarz potrafiący odtworzyć klimat „tamtych lat”, czyli okresu stalinizmu. Nic więc dziwnego, że Wajda, mając zamiar zrobić film o przedwcześnie zmarłym przyjacielu (Wróblewski zginął w Tatrach w wieku dwudziestu dziewięciu lat), trafił właśnie na niego.

Nie mylił się też, że „Czycz może być autorem czegoś niespodziewanego, nieobliczalnego, autorem jakiegoś oryginalnego spojrzenia”<sup>24</sup>. Dostał tekst nieobliczalny, który – jak twierdzi reżyser – autor *Pawany* od początku tworzył dla samego siebie, a nie dla potrzeb filmu<sup>25</sup>. Krakowski pisarz przedstawił Wajdzie awangardowy tekst, składający się – jak sam nazywał swoje utwory – z równocześnie „pchających się” historyjek, urywków, migotów.

*Arw* powstawał jako z jednej strony scenariusz o życiu i dziele Andrzeja Wróblewskiego, z drugiej jako wielowarstwowe dzieło polifoniczne. W nim nachodzi na siebie historia polskiego kina, literatury i malarstwa.

Maszynopis *Arwa* poprzedzony został swoistą instrukcją obsługi, kluczem do odczytania partytury skomplikowanego tekstu. Składają na nią: „opis tego, co się dzieje, i co słyszane, i w jakich światłach”, głos narratora („kogoś oprowadzającego po tej galerii czy – gdy to film o sztuce – komentujący to, co pokazywane”), głosy rozmawiających odwiedzających galerię albo strumienie świadomości bohaterów: *Arw*, czyli Wróblewski w młodości („ten kolor to głos z czasów stalinowskich”) i po latach; czy *Stag* („obecnie, ten tu, jakby bohater”). Jak przystało na wielką tekstową partyturę, nie koniec na tym: są w niej

<sup>21</sup> Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy dyskusji z konferencji w Rogalinie 4 maja 1967 roku, t. V, red. I. Moderska, Poznań 1971, s. 29–30.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>23</sup> T. M i c z k a, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987, s. 86–87.

<sup>24</sup> *Tworzył dla samego siebie*, op. cit., s. 14.

<sup>25</sup> Ibidem.

także słowa Bieruta („czy obojętnie kto taki z tamtego czasu”), fragmenty regulaminu obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, czy zapisu kantaty o Stalinie. Głosy te są występują obok siebie, przeplatają się, przepychają; czytać je można – jak każdy utwór nieliniarny – na kilka co najmniej sposobów. Czytelnik zmuszony jest wybrać, czy będzie je czytał jako równoległe i pełnoprawne strumienie tekstu, czy też jako dopełnienia, komentarze do tekstu głównego (tylko co jest tekstem głównym, a co tekstem pobocznym? – o tym także musi zdecydować nawigujący po tekście odbiorca).

*Arw* jest utworem, który zaliczyć można do kategorii barthesowskich tekstów do napisania przez odbiorcę. Ze względu na swoją strukturę, formę zapisu i proponowany przez autora sposób lektury, tekst ten domaga się aktywnego udziału czytelnika w prze-pisaniu, w stworzeniu go. To jego lektura nadaje ostateczny kształt, decydując o selekcji różnorodnych dalszym wyborze różnorodnych strategii lektury. Wydaje się, że barthesowską kategorię napisania tekstu przez czytelnika można w przypadku *Arwa* podnieść do poziomu „wykonania”.

*Arw* to przykład dzieła, które – głównie ze względów technicznych – przerosło swoje czasy i swojego autora do tego stopnia, że (u)twór Czycza doczekał się publikacji w pełnym wyglądzie dopiero w 2007 roku, prawie trzy dekady od czasu powstania i dekadę po śmierci pisarza<sup>26</sup>. Obecnie, w dobie dość mocno rozwiniętych możliwości technicznych, istnieje kilka mediów, które mogłyby posłużyć do realizacji poematu. Dla piszącego te słowa *Arw* jest przykładem dzieła w całości przynależnego swojej epoce, jednak posiadającego ogromny współczesny potencjał. Jest to utwór prekursorski wobec kilku tendencji i kierunków, które miały się później pojawić w polskiej i światowej literaturze, zwłaszcza wobec niesekwencyjnych i nieliniarnych rodzajów pisarstwa przełomu wieków (naturalnym środowiskiem do powstawania takich utworów jest internet<sup>27</sup>). Poniżej przedstawię kilka możliwych sposobów realizacji partytury Czycza – jako hipertekstu, dzieła literackiego, wersji dźwiękowej i filmu eksperymentalnego.

Wydawać się może, że *Arw* jest idealnym utworem do zaistnienia w środowisku hipertekstowym, które pojawić się miało kilka lat po jego powstaniu. Łatwo sobie wyobrazić dzisiaj poemat Czycza jako wielowarstwowy projekt multimedialny, zamieszczony na stronie WWW lub wydany na płycie CD. Realizacja tego dzieła mogłaby wyglądać na przykład tak: odbiorca-interaktor za pomocą myszki nawiguje po galerii z obrazami Wróblewskiego, sam decyduje o kolejności, w które miejsca udać się najpierw, a które odwiedzić później. Obrazy Wróblewskiego mogą zostać zlinkowane ze względu na różne kryteria, na przykład datę powstania, tematykę, wymowę ideologiczną, cykliczność. Ale to odbiorca będzie decydował, jaką ścieżką się po nich poruszać. Może on być np. oprowadzany przez głos narratora, który zamienia się na plik tekstowy pojawiający się w tzw. dymkach w momencie, kiedy najedzie kursorem na konkretny obraz Wróblewskiego. W odpowiednich miejscach uruchamiają się pliki dźwiękowe (kantata o Stalinie, słowa Bieruta), gdzieś z boku, np. w osobnym oknie tzw. popupie, pojawia się regulamin obozu koncentracyjnego. Cały projekt mógłby zostać utrzymany w kolorystyce, którą wskazał Czycz.

Według teoretyka liberatury Zenona Fajfera, jest ona rodzajem literackim, którego konstytutywną cechą jest nierozzerwalna więź tekstu z fizyczną przestrzenią książki. Dla twórcy

<sup>26</sup> S. Czycza, *Arw*, Kraków 2007.

<sup>27</sup> *Arw* inspirowane m.in. twórców liberatury i hipertekstu. Por. *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.

liberatury tworzywem jest nie tylko język, ale również pismo i przestrzeń zapisu, często także obraz. W konsekwencji, czytając dzieło liberackie, odbiorca musi być świadom, że wszystkie elementy dzieła (czcionka, kolory, ustawienie akapitu, format) mogą stać się znaczące (z tego względu liberatura bywa nazywana literaturą totalną)<sup>28</sup>.

*Arw* Czycza jest jak najbardziej tworem liberackim, w każdym najmniejszym calu zaplanowanym pod względem wyglądu. Obecnie, kiedy edytowanie komputerowe daje nieograniczone możliwości typograficzne, Czycz nie musiałby już przytwierdzać wałka swojej maszyny do klamki od drzwi. *Arw* z pewnością powstałby jako poemat, w którym użytych byłoby przynajmniej kilka krojów czcionek (można jedynie założyć, że dla każdego głosu autor przewidziałby inny krój i wielkość czcionki) i wykorzystanych znacznie więcej kolorów. Edycja składającego się z kilku równolegle biegnących głosów wielokolorowego tekstu na rozklekotanej maszynie do pisania była kiedyś wyczynem heroicznym, dzisiaj okazuje się niezbyt trudnym zadaniem dla początkującego operatora DTP. Z pewnością *Arw* powinien być badany narzędziami, jakich dzisiaj stosuje się do opisu dzieł liberackich.

Warto zaznaczyć, że we wczesnych latach osiemdziesiątych, już po napisaniu *Arwa*, Czycz wykorzystał bogactwo inwentarza i jeden z kolejnych jego poematów polifonicznych edytowany został w zamierzonych przez autora kolorach na komputerze. Pomagał mu w tym „kolega od komputerów” w banku:

A o tym koledze, znacznie młodszym ode mnie, który mi składał te teksty... w banku... żeby było śmieszniej... ja i bank... składał na komputerze... [...] już złożone i tylko jeszcze nanieść kolory, dał mi ten wydruk żebym mu tam oznaczył te kolory, jakie gdzie mają być, powiedział, że z tym już sprawa prosta, potrzebna tylko kolorowa taśma, spróbuje naciągnąć czy, jak to powiedział, przekonać szefa banku, że im taka taśma może być potrzebna, nie przekonał go, więc pozostaje kupić, miał się dowiedzieć, ile kosztuje, w dolarach, za granicą, bo u nas jeszcze nie... dowiedział się, szkoda gadać, nie na moje możliwości [...] <sup>29</sup>.

Czycz nigdy nie zobaczył swojego poematu w pełnych barwach, kolory użyte w legendzie załączonej do tekstu komentował następująco:

[...] no i oczywiście nie oznaczyłem kolorów na tym wydruku, jak mi to polecił, ja najpierw muszę mieć z tej kolorowej taśmy próbne wydruki, żebym zobaczył te kolory i ile, a przede wszystkim jakie... te kolory co mnie, już samego złością... bo się robi pstrokato... jak motylek... czy łowicki strój... niepoważnie... Ale te kolory muszą być. Inaczej się nie da <sup>30</sup>.

Poematy polifoniczne Czycza mogłyby się ukazywać w wersji audio, do czego zresztą autor dążył, ponieważ niedoskonały, wielokolorowy zapis nigdy nie był wymarzoną wersją jego dzieła. Bez wykonania te utwory nie istniały. Pisał autor:

[...] bo gdyby szło o dwie lub trzy równoczesności... ale ich było więcej... było, jest, zawsze... [...] stawały się te moje teksty, bo chyba już nie wiersze, partyturalne; nie do czytania lecz wykonywania, przez kilka osób... te różne głosy... Ale, żeby ktoś czytając te moje uwagi i traktując je poważnie a nie jak wariactwo, żeby ten ktoś – czytając może jeszcze czy raczej patrząc na te

<sup>28</sup> Por. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Literatura\\_%26rodzaj\\_literacki%2629](http://pl.wikipedia.org/wiki/Literatura_%26rodzaj_literacki%2629).

<sup>29</sup> *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem. Rozmowa trzecia*, [w:] *Stanisław Czycz...*, op. cit., s. 44, 49.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 49.



już teksty o których tu mowa – nie popadł w popłoch: oczywiście jest dla mnie że muszą być dopuszczalne czy i konieczne pewne swobody wykonawcze, wybiórczość, chciałem tu powiedzieć że to trochę jak aleatoryzm w muzyce, ale nie, bo wykluczona jest przypadkowość, żadne tam „granie” jak wypadnie; musi być świadomy logiczny wybór [...] pokrewne aleatoryczności byłoby to, że pewne głosy – już po odrzuceniu innych, pewne zachowane ale trochę boczne, nie główne, tymi głównymi trochę zagłuszane, mało wychwytywalne – chwilami brzmieć by mogły, mogłyby być słyszalne jak alikwoty, choć nie to, lecz że w tych operacjach pewne głosy główne mogłyby a może i musiałyby być przyspieszane lub zwalniane...<sup>31</sup>.

Wiadomo także, że Czycz wykonywał próby z aktorami. W związku z trudnością wydruku poematów, być może właśnie wykonanie partytury na głosy jest dobrą formą oddania intencji autora.

Z rozpoznania Andrzeja Wajdy wynikało, że Czycz zupełnie nie nadawał się na autora scenariusza filmowego<sup>32</sup>. Faktem jest, że *Arw* nie jest materiałem na fabułę skierowaną do masowego odbiorcy w kinie. Zawarta jednak w utworze Czycz intermedialność sprawia, że być może jest to ciekawy punkt wyjścia do nakręcenia filmu eksperymentalnego, który nie będzie do końca poddany linearnej narracji i dialogom. Filmu, który będzie eksperymentował z dźwiękiem, metaforą obrazową, intertekstami. Zrobionego w najnowszej technologii z wykorzystaniem obrazu elektronicznego, grafiki komputerowej, *High Definition Television* (HDTV). Odpowiednikiem polifoniczności Czycz mógłby być np. efektów rozszczepienia ekranu. Jeśli w ten sposób potraktujemy *Arwa*, dość poetyckie „zanotowane moje wyobrażenie o filmie”, może ono wydać się inspirującym punktem wyjścia dla autora o innej wyobraźni filmowej.

PIOTR MARECKI

### The Intermedial Potential of *Arw* by Stanisław Czycz

#### Summary

The article discusses a text hybrid, which is *Arw* by Stanisław Czycz, published in 2007, a literary work spread formally and thematically between such disciplines as literature, music, visual arts and textology. The author of the paper submits a thesis that this text is ideal to be read by means of intermedial tools. The author views Czycz's work as precursory to the modern medial literary forms that originated along with the development of the Internet network. The article also presents how the book originated as a screenplay for Andrzej Wajda's film dedicated to Andrzej Wróblewski.

<sup>31</sup> *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem. Rozmowa druga* [w:] S. Czycz..., *op. cit.*, s. 37–38.

<sup>32</sup> *Tworzył dla samego siebie*, *op. cit.*, s. 14.