


Wizualność w polskiej poezji międzywojennej



Autor przedstawia w zarysie zagadnienie wizualności poezji polskiej w okresie międzywojennym. Omawia przemiany awangardowe w kulturze europejskiej początku XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem narodzin poezji wizualnej w kręgu futuryzmu i dadaizmu. Dokonuje klasyfikacji utworów lirycznych w zakresie podjętej problematyki, wskazując na ich związki ze sztukami plastycznymi. Do najważniejszych typów poezji wizualnej zalicza wiersze: figuratywne, werbalno-ikoniczne z elementami graficznymi jako intekstami i typograficzne. Na przykładzie tekstów Tytusa Czyżewskiego, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna i innych przedstawia różnorodne sposoby wizualizacji wiersza w praktyce twórców awangardowych.

POEZJA WIZUALNA, POEZJA
POLSKA XX WIEKU, POLSKA
AWANGARDA LITERACKA

The author outlines the problem of visibility of Polish poetry in the interwar period. He discusses the avant-garde transformations in European culture of the beginning of the 20th century emphasizing the birth of visual poetry in the field of Futurism and Dadaism. He classifies lyrical texts within the scope of the problem pointing at their relations with visual arts. According to the author, the most important types of poems associated with visual poetry are: figurative poems, verbal-iconic poems with graphic elements as in-texts and typographical poems. The author presents various ways of poem visualization in the works of the avant-garde artists with an example of the texts written by Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern and others.

VISUAL POETRY, POLISH POETRY
OF THE XXth CENTURY, POLISH
LITERARY AVANT GARDE

Poezja jako jeden z rodzajów literackich utrwalana jest przy pomocy pisma w postaci liter i składanych z nich słów. Jej rozumienie i odbiór wynika zazwyczaj z semantycznej wartości językowego komunikatu. Warto jednakże pamiętać, że niekiedy walor optyczny przekazu odgrywa nie mniej ważną rolę, uzupełnia wypowiedź o dodatkowe treści znaczeniowe i emocjonalne. W dobie dominacji multimediów w naszym życiu codziennym, w którym niebagatelną rolę odgrywa obrazowość i aspekt wizualny, nie można zapominać, że pismo absorbuje zmysł wzroku nie tylko w wymiarze odszyfrowywania jego znaków, ale też przekazuje inne informacje percypowane przez nasz umysł, a wynikające ze sposobu zapisu. Znają to zagadnienie redaktorzy gazet i projektanci okładek książek, rozmieszczając słowa w najróżniejszych układach, w których łączą się ze sobą dwa różne kody: werbalny i ikoniczny. Przypomnijmy, że pismo na początku było obrazkowe, czyli piktograficzne. Później powstało pismo ideograficzno-fonetyczne, czego przykładem jest np. tzw. hieroglificzny system zapisu języka w dawnym Egipcie. Jeszcze później pojawiły się takie odmiany pisma, jak: sylabiczne i alfabetyczne (zob. Rypson 1989: 11–13).

Zagadnienie wizualności poezji, zasygnalizowane w temacie artykułu, ma związek z historią literatury i historią sztuk plastycznych. Odnoszę je do walorów optycznych utworu literackiego, które wynikają ze specyfiki zapisu słów bądź liter, albo są też skutkiem wprowadzenia w obręb tekstu werbalnego enklaw o charakterze pikturalnym. Wiersz cechuje w tym przypadku oryginalność struktury wersyfikacyjnej, niekiedy przełamująca zasadę porządku linearnego, który narzuca kolejność czytania od lewej do prawej i od góry do dołu strony. Uwagę skupiam na tekstach, w których funkcjonuje koegzystencja słowa i obrazu, wynikająca z zastosowania przez poetów dwukodowości przekazu, na który składają się zarówno znaki języka naturalnego,

jak i formy (kszałty) o charakterze graficznym, stosowane w sztukach plastycznych. Wypowiedź moja dotyczy zatem komunikatów heterogenicznych, w większości zazwyczaj zaliczanych do poezji wizualnej. Chcę zwrócić szczególną uwagę na zabiegi wizualizacyjne, uobecniające się w poezji międzywojennej, w których z reguły warstwa werbalna jest dominująca, a ikoniczność istnieje na zasadzie dopowiedzenia, lub zupełnie incydentalnie. Niewątpliwie, podjęty temat jest sporym wyzwaniem ze względu na brak opracowań w tym zakresie, stąd też i rekonesansowy charakter niniejszego studium.

Twórczość literacka, określana współcześnie mianem poezji wizualnej, nawiązuje do początków pisma i pierwotnych związków słowa i obrazu. Z owych związków wyrastają parantele literatury i malarstwa, wywodzi się idea sztuk siostrzanych. Zaistniała ona już w antycznej Grecji. Według relacji Plutarcha, już znany poeta Simonides z Keos w V wieku p.n.e. twierdził, iż malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem. Jednakże dużo bardziej nośną formułą, i bardziej spopularyzowaną, była ta, którą przywołał Horacy w *Liście do Pizonów* ok. 20 r. p.n.e. – *Ut pictura poesis*, czyli poezja jak obraz. To określenie na długie wieki twórcom i badaczom sztuki wyznaczyło kierunek myślenia o literaturze, której istotny walor miała stanowić obrazowość wyrażana zazwyczaj przy pomocy techniki opisowej.

Równoległe do poezji tradycyjnej i jej nurtu opisowego już w starożytności rozwinął się nurt poezji wizualnej, a mianowicie u schyłku IV w. p.n.e. powstały pierwsze greckie *technopaegnia*. Cechą charakterystyczną tych wierszy-obrazów było formowanie mas słownych w kształcie przedmiotów. Autorem pierwszych tego typu utworów jest Simiasz z Rodos (*Jajko*, *Topór* i *Skrzydła*), nieco późniejsze są wiersze Teokryta (*Syringa*) czy Dosiadasa i Besantinusa (ołtarze). Ich nowy wymiar zapisu wynikał z przekroczenia tradycyjnych reguł literatury,

1
W klasyfikacji autora
wierszów przypisano
do grupy: „Inne typy
wierszy wizualnych”.

teraz jej przestrzeń rozciągała się między „semantyką słów a ich ikonografią” (Rypson 1989: 17).

Natomiast Publiliusz Optacjan Porfiriusz za czasów cesarza Konstantyna Wielkiego nie tylko naśladował greckich poprzedników w pisaniu technopaegniów, ale był także wynalazcą nowego gatunku poezji wizualnej – wiersza kratkowego. Jego utwory o kształcie regularnych prostokątów zawierały inteksty m. in. w postaci krzyża i monogramu Chrystusa, a pożądaną figurę osiągnano dzięki dużym literom wpisanym pośród mniejszych. Wiersze kratkowe (*carmina cancellata*) w epoce średniowiecza zyskały szczególną popularność, podlegając różnym modyfikacjom (np. wplatanie w nie akrostychy); stały się sposobem wyrazu ideologii religijno-państwowej.

W okresie odrodzenia i baroku następuje tryumf „konwencji ikonicznej”, obok dużej liczby utworów schematycznych, o charakterze imitacyjnym (technopaegnia, *carmina cancellata*, wiersze labiryntowe) rozkwita nowy typ literatury o aspektach wizualnych – emblematyka. W Polsce pojawiają się wiersze herbowe. Jednym z najciekawszych utworów wizualnych tamtych czasów, jest jednak wiersz przypisywany Adamowi Nieradzkemu z wydanego anonimowo druku *Kirys hartowny starożytnego rycerza* (1663), który przedstawia bardzo dynamiczną kompozycję wyobrażeń pociętych bochnów chleba, pałaszy i chorągwi, przy czym każdy z przedmiotów opatrzony został wpisaną weń maksymą. To niestereotypowe dzieło poetycko-plastyczne mocno odbiega od statycznej formuły technopaegniów starożytnych i barokowych, głównie z powodu wprowadzenia wieloobiektowej struktury ikonicznej, nie mieszczącej się w tradycyjnym katalogu motywów (zob. Rypson 2002: 177).¹

Zahamowanie rozwoju poezji wizualnej przypada na wiek XVIII. Duch oświecenia i racjonalistyczne widzenie świata dały asumpt do

porzucenia barokowego świata wyobraźni. Ważnym przyczynkiem do podważenia idei wspólnoty sztuk siostrzanych była rozprawa Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i literatury* (1766). Lessing udowodniał osobność i jakościową odmienność malarstwa jako sztuki przestrzennej i poezji – jako sztuki czasowej. Mimo tego w praktyce poetyckiej epoki romantyzmu i początków romantyzmu idea pokrewieństwa i korespondencji sztuk była bardzo żywotna.

Kolejne wiersze wizualne pojawiają się w literaturze polskiej na przełomie wieku XIX i XX, na przedprożu okresu międzywojennego, nawiązują one zarówno do wzorców przejętych z przeszłości (teksty Tadeusza Micińskiego w kształcie krzyża: „*Tu znamiona światów obu...*” (Miciński 1999: 148), *Wzniesienie krzyża*,² jak też wprowadzają nowe rozwiązania w zakresie struktury wersyfikacyjnej, np. „schodkowe” utwory Ligockiego (*Step zadnieprzański*) lub zapisu liniowego – anonimowy tekst *Biedny poeta*.³

W wieku dwudziestym poezja wizualna przeżywa prawdziwy renesans za sprawą eksperymentów wprowadzanych przez artystów awangardy, które zadawały kłam twierdzeniom Lessinga. Ważnym kontekstem obchodzącej mnie kwestii – obok ponad dwudziestu wieków doświadczeń literatury europejskiej – były twórcze poszukiwania takich poetów jak Mallarmé, Marinetti i Apollinaire. To w ich dziełach znajdujemy odnowioną koncepcję korelacji w jednym wierszu dwóch kodów: ikonycznego i werbalnego.

Rzut kośćmi Mallarmego opublikowany w r. 1897 przynosił wizualne rozwinięcie tekstu na karcie książki pojmowanej jako płaszczyzna, jako jedność. Słowa zapisane przy użyciu czcionek zróżnicowanego typu i wielkości są w tym wypadku swoistym zestawem do składania na różne sposoby, kreującym „nową sztukę czytania i patrzenia”, jak zauważa Michał Paweł Markowski (Markowski 2005: 17, *passim*). Niewątpliwie,

² Miciński Tadeusz, *Wzniesienie krzyża*, „Echo Polskie” 1915, nr 1, s. 6.

³ „Kurier Świąteczny” 1896.

rewolucja w kulturze i literaturze polegająca na łączeniu języków dwu rodzajów sztuk, fundowana była na zdobyczach francuskich symbolistów i promowanego przez nich wiersza wolnego, którego teoretyczne podwaliny ustanowił Gustaw Kahn. W poemacie Malarmégo komunikat zawarty jest w „trzech planach: typograficznym, poetyckim i metafizycznym” (Markowski 2005: 22) i obliguje czytelnika do spowolnionego czytania. Ekspresja utworu wyraża się zarówno w planie przekazu werbalnego, jak i wizualnego. Przyczyniają się do tego również puste miejsca na stronie, „białe plamy”, pojawiające się w wyniku rozsunięcia wyrazów i wersów. Pojawia się koincydencja czasu i przestrzeni wbrew ustaleniom Lessinga.

Istotnym faktem w dobie opisywanych przemian poezji na przełomie XIX i XX wieku stało się też wystąpienie Apollinaire’a z odczytem *Duch nowych czasów i poeci* (1917), w którym stwierdzał: „Efekty typograficzne stosowane radykalnie z dużą odwagą mają tę zaletę, że dzięki nim powstaje *liryzm wzrokowy* [podkreślenie. – S. S.], prawie całkiem nieznany przed naszą epoką. Efekty te mogą pójść jeszcze dalej i dokonać syntezy wszystkich sztuk, muzyki, malarstwa i literatury” (Apollinaire 1980: 740). Wydany rok później tom wierszy *Kaligrama* (1918), ukazywał w praktyce realizację postulatu łączenia kodu werbalnego sztuki z kodem ikonycznym, co nie ograniczało się jednak wyłącznie do operowania zróżnicowaną czcionką, ale obok tego przedstawiało przy pomocy nietypowego zapisu słów i liter przestrzenną koncepcję kształtów, których kompozycja przypominała ideę zestawiania przedmiotów znaną chociażby z popularnego również na początku XX wieku gatunku malarskiego, tj. martwej natury. Oczywiście, w tym estetyczno-symbolicznym projekcie Apollinaire’a widać wyraźne nawiązanie do greckich korzeni poezji wizualnej. Sam poeta, kilka lat wcześniej miał wypowiedzieć zdanie: „I ja jestem

malarzem”, a we florenckim piśmie „Lacerba” jeszcze w 1913 roku opublikował manifest *Futurystyczna antytradycja* (Baumgarth 1978: 63, 163), w którym w formie słowno-graficznej wyraził swoje poparcie dla włoskich futurystów.

Nie można też zapominać, że autor *Alkoholi* współtworzył elitę awangardową Paryża, będąc mocno osadzonym w środowisku malarzy, głównie kubistów, o których twórczości wielokrotnie pisał w artykułach prasowych i esejach, wypowiadając się z pozycji dość autorytatywnego już w tych kręgach krytyka sztuki. Mówiąc o nowoczesnym malarstwie, m.in. Picassa i Braque’a, w książce eseistycznej *Malarze kubiści. Medytacje estetyczne* (1913), w sposób aluzyjny odwoływał się do matematycznego terminu „czwartego wymiaru”, który wykorzystywał do własnych koncepcji teoretycznych dotyczących sztuki. W jego interpretacji, czwarty wymiar stanowił „w sensie filozoficznym i poetyckim symbol przetrwania, wszechobecności”, ujęty w nowej perspektywie „skorzeń pojęciowych i przedmiotowych” oraz holistycznego wyobrażenia czasu i przestrzeni. Zdaniem Elżbiety Grabskiej, koncepcje te mogły mieć związek ideowy z powstającymi w tym czasie poematami-rozmowami Apollinaire’a, a formalne i estetyczne wartości kompozycji malarskich kubistów znalazły wyraz również w niektórych późniejszych kaligramach (Grabska 2003: 103). Chodziło o zasadę symultanizmu, a także przekraczanie reguł zdaniowości i arbitralności słowa. Geometryzacja kształtów przeniesiona ze sztuk plastycznych na gruncie literatury wiązała się z jej uprzestrzennieniem, z odejściem od zasady naśladowczego przedstawiania rzeczywistości (z odejściem od przedmiotowości w sztuce, w rozumieniu mimetycznym), a zastąpienie jej zasadą komponowania oraz tworzenia napięć intelektualnych. Tym samym, dzieło sztuki, zarówno malarskiej, jak i poetyckiej zyskiwało walor swoistej alchemiczności.

Nie bez znaczenia dla obchodzącej nas kwestii pozostają wcześniejsze eksperymenty futurystów, sprowadzające się do tworzenia wierszy-obrazów i książek-objektów (Lista 2002: 104–105). „Czas i Przestrzeń umarły wczoraj” – pisał Marinetti w *Manifestie futuryzmu* z 1909 roku (Baumgarth 1978: 35), jakby dworując sobie z tradycyjnych ograniczeń i rozgraniczeń kulturowych, obowiązujących dotychczas w sztuce. Później w kolejnych programowych wystąpieniach głosi następne rewolucyjne hasła, odnoszące się do zniesienia składni (*Manifest techniczny*, 1912) oraz odlogicznienia języka, który miał się stać „jedynie następstwem uczuć i obrazów” (Baumgarth 1978: 249) – *Likwidacja składni. Fantazja bez drutu. Słowa wyzwolone*, 1913. *Idea parole in liberta* prowokowała do eksperymentów, ale nie spotkała się z dużym oddźwiękiem, oprócz książek Marinettiego – *Zang Tumb Tumb* (1914), a także dzieł, które przynależą jednakże do dziedziny sztuk plastycznych. To właśnie m.in. pod wpływem inspiracji włoskich „podpalaczy muzeów” powstają w drugiej dekadzie XX wieku kolaże nie tylko Marinettiego, ale także Braque’a i Picassa oraz Schwittersa. Fuzja języków literatury i malarstwa znajduje również swój wyraz w rysunkach tuszem Francisco Picabii – *Portret Tristana Tzary* (zob. Richter 1983: 121), *Guillaume Apollinaire* – oraz jego obrazach olejnych, w malarstwie Juana Grisa i George’a Groscha. Mamy do czynienia z techniką montażu wizualnego, wykorzystującego w sztukach plastycznych akcenty werbalne w postaci napisów (np. szyldów), co znalazło odbicie w nowej wówczas dyscyplinie sztuki, zwanej fotomontażem (reprezentatywne w tym względzie są dzieła Raoula Hausmanna i Johna Heartfielda (Richter 1983: 209). Oczywiście walor montażowej kompozycji słowno-wizualnej zawierają również wiersze z kręgu dadaizmu: Tristana Tzary, Hugo Balla i innych. Willard Bohn w swojej monografii poświęconej nowoczesnej poezji wizualnej,

której początek datuje na rok 1914, do jej znaczących twórców zalicza również hiszpańskich ultraistów z najwybitniejszymi przedstawicielami, Dámano Alonso i przede wszystkim Guillermo de Torre (Bohn 1993: 6–8).

Utworky przywołanych autorów, tj. Mallermégo, Apollinaire'a, Marinettiego ewokują „uprzestrzennienie lektury”, co wiąże się z rozsunieniem słów, fraz, zdań i obrazów. Dochodzi w nich do „przerwania naporu liniowego” – według określenia Dicka Higginsa (Higgins 2000: 163), i odrzucenie arystotelesowskiej filozofii liniowej, która implikuje retorykę wynikania i przekonywania. Następuje naruszenie zasady jednoznacznego następstwa kolejnych faz dzieła literackiego, a w radykalnych przypadkach można nawet mówić o jej zaprzeczeniu, kiedy „obiekty” werbalne i wizualne pozostają wobec siebie w relacjach w żaden sposób nieokreślonych czasowo.

W różnych krajach i regionach Europy, także na Wschodzie pojawiają się na przełomie drugiego i trzeciego dziesięciolecia XX wieku eksperymentalne wiersze wizualne, powstałe pod wpływem inspiracji awangardą włosko-francuską, a także ruchem dadaistycznym. Tak jest w przypadku utworów rosyjskich futurystów: Aleksieja Kruzczonego i Wasylego Kamieńskiego, ukraińskiego twórcy wierszy rubrykowych, Mychajło Semenki (zob. Rypson 1989: 266–267), jak również węgierskiego poety, Lajosa Kássaka i jego wierszy numerowanych, „obrazowierszy”, które w wymiarze konstruktywistycznym zawierają treści słowne niejednoznaczne, mieszczące się w poetyce dadaistyczno-surrealistycznej (Brendel 1984: 36–37). Podobnie w Polsce lat dwudziestych echa awangardowej rewolucji liryki na Zachodzie znajdują swoich naśladowców, najwydatniej w twórczości Czyżewskiego, Sterna i Jasińskiego, a liczba utworów nacechowanych formalną wizualizacją liczy się w dziesiątki.

W moich rozważaniach śledzę wizualność przejawiająca się w postaci koegzystencji słowa i obrazu w wierszu, który zawiera przekaz dwukodowy, pomijam zatem obrazowość uzyskiwaną poprzez werbalizację przedstawień, czyli tzw. malowanie słowem. Obchodzi mnie wizualność pojmowana w sensie fizycznym, podobnie do tego, jak określali fizyczność słowa Wat i Stern w manifestie drukowanym w almanachu *gga* w 1920 r.: „SŁOWA mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI” (Stern, Wat 1978: 5).

Pragnę zwrócić uwagę nie tylko na wiersze wizualne, w których kod werbalny egzystuje na zasadzie partnerstwa z kodem ikonycznym, ale również na wiersze nacechowane obecnością zabiegów wizualizacyjnych, w których ikonizacja funkcjonuje incydentalnie i na zasadzie dopowiedzenia, nie dając podstaw do zastosowania tej zasadniczej kwalifikacji. Niekiedy wizualizacja tekstu, przejawiająca się w postaci wytyśzczenia pojedynczych wyrazów (lub liter), ich zapisu przy użyciu majuskuły bądź kursywy, służy wyłącznie zaznaczeniu ich dźwiękowej ekspozycji, a nie plastycznej organizacji przestrzeni karty książki. Znamy wiele takich utworów Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Stanisława Młodożeńca, także Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasińskiego. Podobne zabiegi – ale już nie związane z wyżej zasygnalizowaną funkcją „dźwiękowości”, sporadycznie występują w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego Stanisława Grędzińskiego, Adama Bederskiego, Emila Zegadłowicza, Józefa Czechowicza, Juliana Przybosa i innych. Motywacja owych zaznaczeń, także niekiedy wertykalnego zapisu – nie zawsze jest klarowna; jak się wydaje, można te zabiegi traktować jako inną metodę podziału wiersza na sekwencje lub strukturyzacji wersyfikacyjnej albo jako doraźne wzmocnienie znaczenia.

W polskiej poezji międzywojennej można wyróżnić kilka typów utworów nacechowanych walorem wizualności.

- 1) Wiersze figuratywne, a wśród nich dwie odmiany:
 - tradycyjne (jednoobiektywne), np.: *Arka Anatola Sterna*, *kandelabr Stanisława Młodożeńca*, fragment *Dziwanna* Emila Zegadłowicza, *Morze Brunona Jasieńskiego*;
 - nawiązujące strukturą do kaligramów, zawierające kilka obiektów pikturalnych, np.: *Mechaniczny ogród*, *Płomień i studnia*, *Hamlet w piwnicy* Tytusa Czyżewskiego;
- 2) wiersze werbalno-ikoniczne, z elementami graficznymi (ideogramami) jako intekstami, np.: *Elektryczne wizje* Czyżewskiego, *Cukier krzepi* Edwarda Szymańskiego, *X* Stanisława Młodożeńca, *Podrózne szachy* Adama Ważyka;
- 3) wiersze werbalno-ikoniczne o oryginalnej wizualnej formie układu mas słownych, np.: *Poznanie*, *Hymn do maszyny mojego ciała*, *Noc-Dzień* Czyżewskiego, *Do mieszkańców Marsa* Szymańskiego, *Kino* oraz *wieczór ulicy*– Młodożeńca, *erotyk* Jana Brzękowskiego, *Wyrok* Jana Nepomucena Millera, *Batalia* Ważyka;
- 4) wiersze typograficzne
 - akrostychiczne, np.: *Muzyka z okna* Czyżewskiego, *Płomienie* Jerzego Toma;
 - „wiersze w wierszu” (Sobieraj 2011: 60–63), np.: *gwoździak z szanghaju*, *excentrycy* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Tęsknota* Jana Hryńkowskiego, *Twarz widziana* Czyżewskiego, *XX wiek* Młodożeńca;
 - nieregularne – zmienny układ zapisu wersów, zróżnicowany krój oraz wielkość czcionki, dwuszpaltowość, np.: *Portret mój* Sterna, *Melodia tłumy*, *Oczy tygrysa* Czyżewskiego, *Aproksymacje* Artura Rzeczycy;

4 Szerzej omawiam to zagadnienie w monografii poświęconej twórczości Czyżewskiego, zob. Sobieraj 2009: 123, *passim*.

- wiersze werbalno-dźwiękowe wykorzystujące wyróżnienia liter i słów w celu uzyskania efektów fonicznych (np.: *Wiosenno Jasieńskiego*, *Czarny staw Toma*, *ucieczka* (cz. III *romansu peru*) Sterna
- 5) wiersze wolne o oryginalnej, schodkowej budowie wersyfikacyjnej (nawiązującej do struktury niektórych wierszy Władimira Majakowskiego) – np.: *Krawędź Rzeczycy*, *Przeciwko nim* Czesława Miłosza;
- 6) wiersze raki – Sterna *arak* (Stern 1986: 84).

Powyższa klasyfikacja nie rości sobie prawa do ostatecznej wykładni interpretacyjnej tekstów przywołanych autorów. Służy rekoniesansowemu uporządkowaniu materiału; oczywiste są wzajemne interferencje między poszczególnymi typami. Przede wszystkim, należy mieć na uwadze, że wiersze werbalno-ikoniczne mogą posiadać walentny aspekt foniczny – i wówczas mamy do czynienia z trójkodowością przekazu poetyckiego. Zarówno wiersze werbalno-ikoniczne oraz werbalno-foniczne, jak i trójkodowe zaliczamy do tzw. poezji intermedialnej.⁴

Istnieje wiele sposobów wizualizacji tekstowej wiersza w dwudziestoleciu, należą do nich następujące w większości uwzględnione w powyższej klasyfikacji, np.: wprowadzanie paralingwistycznych elementów w postaci strzałek, klamer, rysunków palców i dłoni, kwadratów, ozdobnych liter, obramowania tekstu, linii pionowych i poziomych, podkreśleń, stosowanie wykropkowania i wykreskowania (por. Bałuch 1986: 112–115) oraz używanie znaków interpunkcyjnych, które funkcjonują jako paraplastyczne. Poza tym należałoby wspomnieć o wprowadzaniu odstępów między wyrazami, skrajnie różnej długości wersów, wreszcie całościowym operowaniu wersem, np. spacjowaniu. Utwory werbalno-ikoniczne percypujemy inaczej niż tradycyjne, najpierw je oglądamy i niejako rozbieramy na części,

czytamy wielokrotnie ich fragmenty, zestawiamy ze sobą i porównujemy z ideą plastycznego układu lub kształtu całości, a dopiero potem następuje zrozumienie.

Wiersz pojmowany jako swoista kompozycja układu przestrzennego (a w jego obrębie znaków i obrazów) wyzwala się z porządku nie tylko składniowego, ale i przyczynowego, wyrażając się w technice montażu niejednorodnych elementów.

Jedną z najważniejszych inspiracji „kompozycyjnego myślenia” o wierszu była dla polskich poetów dwudziestolecia cytowana już wcześniej wypowiedź Apollinaire’a *Duch nowych czasów i poeci*), w której padają stwierdzenia projektujące model poezji intermedialnej:

W epoce, w której sztuka docierająca do najszerzych kręgów, kinematograf, jest książką obrazkową, byłoby rzeczą dziwną, gdyby poeci nie próbowali komponować obrazów dla umysłów bardziej refleksyjnych i bardziej wyrafinowanych [...]

Nie należy się wcale dziwić, że używając jedynych środków, którymi dotąd rozporządzają, usiłują oni przygotować się do tej nowej sztuki [...], w której, jako dyrygenci orkiestry o niesłychanych rozmiarach, będą mieli do dyspozycji cały świat, jego dźwięki i wygląd, myśl i język ludzki, śpiew i taniec, wszystkie sztuki i efekty, jeszcze więcej cudów niż te, które mogła wyczarować Morgana na Górze Gibel – żeby komponować dla oka i dla słuchu książki przyszłości [podkreślenie moje – S.S.].

Także jego poezje, w szczególności kaligramy miały niemały wpływ na eksperymentalną twórczość poetycką Tytusa Czyżewskiego, np. *Mechaniczny ogród* (Czyżewski 1992: 97) swoją konstrukcją przypomina kompozycję pejzażową, charakterystyczną dla niektórych wierszy

5
 Badacz wyróżnia trzy
 rodzaje kaligramów:
 martwe natury,
 portrety, pejzaże
 (Bohn 1993: 60).

6
 „Zwrotnica” 1923,
 nr 4, s. 114.

graficznych francuskiego autora (por. Bohn 1993: 62).⁵ Już przed pół wiekiem o powinowactwach konkretnych utworów autora *Pastorałek* z słowografią Apollinaire’a pisał sugestywnie, wyciągając jednak zbyt pochopne i nieuzasadnione wnioski z powierzchownych analiz, Witold Morawski (Morawski 1961: 157–159). Z racji dobrej znajomości kultury awangardowej i fascynacji paryskim życiem artystycznym, oczywiste są w przypadku polskiego pisarza i malarza inspiracje wizualnym komponowaniem, ową ideą poezji syntetycznej, która wiąże się z mieszaniem ikony i litery oraz materializacją języka (Sobieraj 2009: 135–136), ale nie może być mowy o trawestowaniu wierszy bądź bezpośrednim kopiowaniu pomysłów.

Wśród wierszy figuratywnych oryginalnością wyróżnia się również utwór Jasieńskiego, *Morze* – drukowany pierwotnie w „Zwrotnicy”,⁶ obok wizualnej poezji Sergiusza Jesienina i Tytusa Czyżewskiego. Mimo że w myśl tytułu mamy do czynienia z wyobrażeniem jednoobiekto- wym, to można ten niezwykły tekst potraktować jako ekwiwalent pejzażu, a więc kompozycję bardziej złożoną. Słowa ukazują falowanie żywiołu morskiego w postaci sekwencji trzykrotnych uniesień (szczytowań), powtórzonych ośmiokrotnie w formie quasi-wersów („falujących linijek”), co w interpretacji teoretycznoliterackiej można uznać za odpowiednik wersyfikacyjnego uporządkowania (oktostych o trzech zestrojach akcentowych), a treść komunikatu nasycona erotyzmem w sposób ludyczny doskonale koreluje z wariacjami wzrokowymi, które zostały zintensyfikowane poprzez wprowadzenie między wszystkimi wyrazami przerywnika – litery „o”. Ów przerywnik sprawia, że tekst zatracą częściowo porządek linearny, prowokuje do odczytywania jednostek językowych w różnym zestawieniu, przypominając tym samym rodzaj rozrywki, zwany szaradą. To z kolei budzi pewne skojarzenia ze znanymi ze średniowiecza i renesansu wierszami

labiryntowymi. Warto ponadto zauważyć, iż litera „o” występuje tu nie tylko w roli ekspresywnej, skutkując wykrzyknieniowym charakterem całej wypowiedzi, ale też pełni funkcję paraplastyczną. Wyrafinowanie koncepcyjne utworu i jego wielokodowość podkreśla dodatkowo aliteracja (ważne są zarówno aspekty werbalne i wizualne, jak też foniczne).

Wizualna, czyli podporządkowana czysto plastycznym wyobrażeniom organizacja utworów, zaczerpnięta z „plakato wych” koncepcji futurystów i kubistów⁷ bardzo często znajduje wyraz w eksperymentach lirycznych Anatola Sterna, Edwarda Szymańskiego (Sobieraj 2014: 113) i Stanisława Młodożeńca. U tego ostatniego z wymienionych ogranicza się zazwyczaj do ekspresywnej uduchowionej typografii, ale niekiedy jest ona na tyle uplastyczniona, że daje nadzwyczaj oryginalne efekty, jak w wierszu *wieczór ulicy* (1935, Młodożeniec 1973: 309–311), w którym wersalikowy zapis nazw instytucji przy zastosowaniu powiększonego rozmiaru czcionki imituje nie tylko tablice informacyjne, szyldy i neony, ale buduje jednocześnie w sposób iluzyjny kształty budowli miejskich. Pierwsza część tekstu zawiera w sobie ponadto wrysowane wewnątrz linie pionowe i poziome, co powoduje, że odbiorca percypuje go w sposób wizualny, a strona zapisanych nieregularnie słów przypomina topograficzny prospekt miasta. Niektóre wyrazy nabierają kształtów, przemawiają zarówno semantycznie, jak i obrazowo, stając się obiektami do oglądania. Ich graficzne przedstawienia odsyłają do myślenia plastycznego, zakłócają linearny tok lektury, przenosząc składniowy komunikat – uwikłany w temporalność – w perspektywę przestrzeni statycznej, która jest na pierwszym planie.

W niektórych wierszach werbalno-ikonicznych o oryginalnej wizualnej formie układu mas słownych (typ 3 i 4) znajdujemy wypełnianie przestrzeni słowami, pojedynczymi literami bądź znakami interpunkcyjnymi w celu stworzenia bliżej nieokreślonych kształtów

⁷ Plakatowy charakter mają projekty okładek lub stron tytułowych książek futurystów, czego przykładem u nas jest debiutancki tomik Czyżewskiego: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* z roku 1920.

albo ledwie zarysowanych, które przypominają malarstwo abstrakcyjne. W perspektywie odbiorczej dwa spośród analizowanych przeze mnie utworów można potraktować jako portrety. Dotyczy to – także z racji tytułu – tekstu *Portret mój* Sterna (Stern 1985: 42), w którym dodatkowo da się odczytać konstrukcję wiersza w wierszu uzyskaną przy pomocy wytłuszczenia i majuskuły. Również w *Hymnie do maszyny mojego ciała* Czyżewskiego (Czyżewski 1992: 103–104) układ słów tworzy zarys wizerunku głowy, a znane są obrazy artysty i rysunki tytułowane jako *Głowa* oraz portrety ukazujące w sposób wyeksponowany ten anatomiczny element ciała człowieka (Pollakówna 1971: 10–12, *passim*). Dwuszpaltowy i trójszpaltowy zapis przedstawia swojego rodzaju wykres, ilustrujący „schemat działania ludzkiego organizmu”, który zawiera w sobie aspekt fizjologiczny i psychiczny (Sobieraj 2009: 128).

Wizualność tekstu literackiego uzyskiwana przy użyciu innowacji graficznych odsyła do konkretyzacji odbiorczych także poza obszarem sugerowanym przez tworzywo werbalne lub do innego tworzywa werbalnego, zmuszając do lektury wielokrotnej. To odesłanie poza słowo (a czasami do innego słowa) wiąże się ponadto z kluczowym dla wierszy wizualnych zagadnieniem symultanizmu. Zatrzymanie lub zakłócenie układu następstwa fazowego (czasowego) poszczególnych części dzieła generuje międzytekstowe relacje trojakiego typu: słowo – obraz (np. w technopaegniach), słowo – słowo (np. w wierszach typograficznych o strukturze akrostychicznej lub intekstowej), obraz – obraz (kaligramach itp.). Wszystkie typy tych relacji występują jednocześnie w niektórych utworach Apollinaire’a i takich wierszach Czyżewskiego jak *Hamlet w piwnicy*, *Mechaniczny ogród*.

Relacje, w których pojawiają się elementy o charakterze plastycznym (obiekty ikoniczne), często ewokują znaczenia symboliczne i

alegoryczne. Natomiast relacje czysto międzytekstowe zazwyczaj sugerują odczytania metaforyczne.

W polskiej poezji międzywojennej o aspektach wizualnych z reguły dominuje system języka werbalnego, ikonografia jest tu mu podporządkowana i zasymilowana. Wiersz zawierający piktogramy wciąż przynależy do sztuki słowa, czyli literatury; tak jak plakat zawierający słowa, frazy lub zdania – przynależy do sztuk plastycznych. Decyduje o tym sposób nadania komunikatu, forma jego przekazu. Asymilacja drugiego kodu nie prowadzi jedynie do jego deprecjacji, ale do powstania „nowej całości znaczącej”, można powiedzieć nowego wspólnego kodu, który jest generowany przez nowy system.

Innowacje graficzne można traktować jako rodzaj środków stylistycznych, które po pierwsze spowalniają odczytanie (to funkcja retardacyjna), odsyłając do konkretyzacji poza obszarem sugerowanym przez warstwę werbalną, po drugie – zmuszają do lektury wielokrotnej. Zmultiplikowany plan przedstawiania jest zazwyczaj skorelowany z polifonicznym planem wyrażania („rozdrabnianie” perspektywy, „rozdrabnianie” słów i zdań), odwołującym się do różnorodnych stylistyk i kodów. Struktura zestawienia i mozaiki różnorodnych tematów, motywów oraz technik artystycznych, metonimiczna w swym charakterze, w przeciwieństwie metaforycznej, daje więcej możliwości komunikacyjnych (w sensie „nadawczym” dzieła), jak też interpretacyjnych, jeśli chodzi o analizy i badania kontekstowe.

Tego rodzaju praktyki artystyczne świadczą o rewolucji w sztuce literackiej, która polega na zerwaniu z liniowym porządkiem komunikatu poetyckiego, a także na koncepcji przełamującej metaforyczny porządek dyskursu lirycznego i zwrocie w stronę kompozycji metonimicznej. Duży wpływ na „kompozycyjne” traktowanie tekstów poetyckich przez polskich autorów w okresie międzywojennym, w których

dotatkowym sposobem wyrazu treści stały się zabiegi wizualizacyjne, miała bez wątpienia zarówno malarska, jak i liryczna twórczość kubi-
stów i dadaistów zachodnioeuropejskich oraz rosyjskich futurystów. Poświadczają to recepcja tejsze twórczości w prasie i czasopiśmiennictwie krajowym przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Wiele utworów awangardowych w obcych językach, tłumaczeniach oraz ich omówień publikowano wówczas na łamach pism artystyczno-literackich, takich jak: „Zdrój”, „Formiści”, „Nowa Sztuka”, „Ponowa”, „Zwrotnica”. ♡

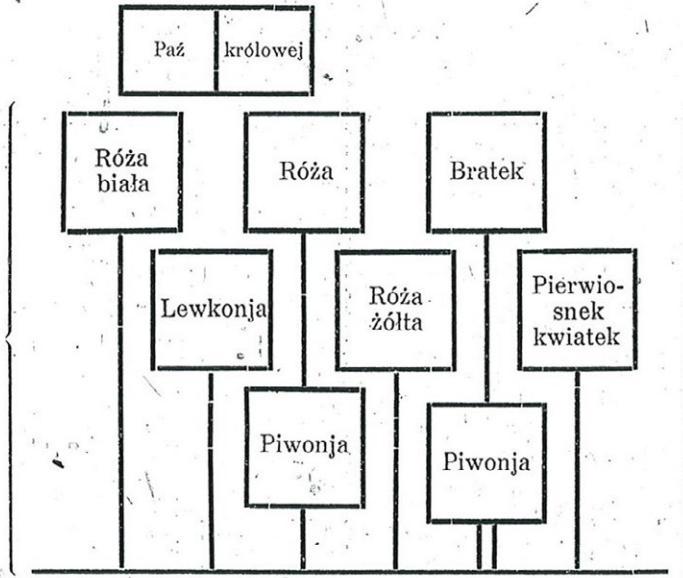
FIG. 1 →
[Morze Brunona
Jasieńskiego]

MORZE

Fale ○ olbrzymie ○ brzuchate ○ i ○ mokre
ciężko ○ sapaty ○ powalone ○ na ○ plecy
słońce ○ ogromne ○ i ○ śniade ○ jak ○ okręt
gniotto ○ ich ○ ciała ○ bezwstydnie ○ kobiece
słońce ○ huśtało ○ się ○ stąbnąc ○ i ○ dymiąc
w ○ spazmach ○ rozkoszy ○ krzyk ○ długi ○ fal ○ rōst
gdy ○ ssaty ○ wodę ○ krwią ○ czarnych ○ wymion
krtani ○ im ○ taskotał ○ słoneczny ○ fallus.

Mechaniczny ogród.

FIG. 2 ←
[Mechaniczny ogród
Tytusa Czyżewskiego]



Rano	Rosa	Róże	
słońce	słoneczniki	w dali	góry
motyl	paź królowej	żółte róże	
trawa się śmieje		słońce	
śmieje się	i	ja i moja nadzieja	(1920)

Bibliografia

- APOLLINAIRE, GUILLAUME, 1980: Duch nowych czasów i poeci.
W: *Wybór pism*. Oprac. Adam Ważyk. Warszawa. 739–752.
- BALUCH, ALICJA, 1986: Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego.
W: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1986,
z. 101. 99–137.
- BAUMGARTH, CHRISTA, 1978: *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski.
Warszawa.
- BOHN, WILLARD, 1993: *The aesthetics of visual poetry 1914–1928*.
Chicago.
- BRENDEL, JÁNOS, 1984: Obrazowiersze Lajosa Kássaka. W: *Biuletyn
Historii Sztuki* 1984/1. 29–40.
- CZYŻEWSKI, TYTUS, 1992: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. Alicja
Baluch. Wrocław.
- GAZDA, GRZEGORZ, 1970: Architektonika graficzna poetyckiego
utworu drukowanego. W: *Literatura i metodologia*. Jan
Trzynadłowski (red.). Wrocław. 213–227.
- GRABSKA, ELŻBIETA, 2003: „Moderne” i straż przednia. *Apollinaire
wśród krytyków i artystów 1900–1918*. Kraków.
- GROCHOWSKI, GRZEGORZ, 2006: *Na styku kodów. O literackich
użyciach znaków ikonicznych*. W: *Teksty Drugie* 2006/4. 47–71.
- HIGGINS, DICK, 2000: Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty.
W: *Nowoczesność od czasów postmodernizmu oraz inne eseje**.
Oprac. Piotr Rypson. Gdańsk. 161–180.
- HIGGINS, DICK, 1987: *Pattern Poetry. Guide to an Unknow
Literature*. New York.
- JASIEŃSKI, BRUNO, 2008: *Poezje zebrane*. Oprac. Beata
Lenta. Gdańsk.

- LISTA, GIOVANNI, 2002: *Futuryzm*. Tłum. E. Gorządek. Warszawa.
- MARKOWSKI, MICHAŁ P, 2005: *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi Stéphane’a Mallarmé“*. W: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer (red.). Kraków. 7-23.
- MICIŃSKI, TADEUSZ, 1999: *Wybór poezji* Oprac. Wojciech Gutowski. Kraków.
- MIŁOSZ, CZESŁAW, 2011: *Wiersze wszystkie*. Kraków.
- MŁODOŻENIEC, STANISŁAW, 1973: *Utwory poetyckie*. Opracował Tomasz Burek. Warszawa.
- MORAWSKI, WITOLD, 1961: *Poezja Tytusa Czyżewskiego i Apollinaire*. W: *Przegląd Humanistyczny* 1961/4. 151-166.
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, MARIA, 1998: *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Kwiatkowski. Wrocław.
- POLLAKÓWNA, JOANNA, 1971: *Tytus Czyżewski*. Warszawa.
- RICHTER, HANS, 1983: *Dadaizm*. Tłum. Jacek S. Buras. Warszawa.
- RYPSON, PIOTR, 1989: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989.
- RYPSON, PIOTR, 2002: *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa.
- SOBIERAJ, SŁAWOMIR, 2009: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce.
- SOBIERAJ, SŁAWOMIR, 2011: *Typograficzne wizualizacje tekstu w poezji Stanisława Młodożeńca*. W: *Notatnik Multimedialny* 2011/1-2. 57-65.
- SOBIERAJ, SŁAWOMIR, 2014: *Retoryka rewolucji i awangardowy sztafaż w wierszach Edwarda Szymańskiego*. W: *Conversatoria Litteraria* 2014/8. 95-114.

STERN, ANATOL, 1986: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. Andrzej K. Waśkiewicz. Wrocław.

STERN ANATOL, WAT ALEKSANDER, 1978: *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Oprac. Zbigniew Jarosiński, wybrała Helena Zaworska. Wrocław. 3–6.

SZYMAŃSKI, EDWARD, 1971: *Dzieła zebrane*. T. 1. Oprac. Łukasz Szymański. Kraków.

WAŻYK, ADAM, 1957: *Wiersze i poematy*. Warszawa.

Summary

The author outlines the problem of visibility of Polish poetry in the interwar period. He discusses the avant-garde transformations in European culture of the beginning of the 20th century emphasizing the birth of visual poetry in the field of Futurism and Dadaism. He classifies lyrical texts within the scope of the problem pointing at their relations with visual arts. According to the author, the most important types of poems associated with visual poetry are: figurative poems, verbal-iconic poems with graphic elements as in-texts and typographical poems. The author presents various ways of poem visualization in the works of the avant-garde artists with an example of the texts written by Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeńiec, Anatol Stern and others. He also mentions the use of punctuation, which fulfils the function of para-artistic images. To the author's mind, graphic innovations can be treated like the stylistic devices, which slow down the process of reading and make the reader specify them beyond the area suggested by the verbal layer and make you read the text multiple times. The artistic practices of this kind denote revolution in literary art, which is based on the resignation from the linear order of the poetic message and on the concept, which breaks the metaphorical order of lyrical discourse and on the return to the direction of metonymic composition.

Sławomir Sobieraj

Sławomir Sobieraj, prof. UPH, dr hab. in Institute of Polish Philology and Speech Language Therapy at the Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, the head of the Department of Polish Literature, literary historian and literary critic. He studies Polish literature of

the 19th and 20th centuries focusing on avant-garde and contemporary poetry. He is also interested in the literary works related to the regions of Warmia and Masuria in the scope of the problem of the existing cultural borders. The author of such monographs: The Alchemy of Imagination. The Resonance of Tadeusz Miciński's Writing in the Interwar Poetry (2002) [Polish: Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej], Masurian Tangle. Studies and Literary Sketches (2003) [Polish: Mazurski splot. Studia i szkice literackie], The Laboratory of Avant-Garde. About the Literary Work of Tytus Czyżewski (2009) [Polish: Laboratorium awangardy. O twórczości Tytusa Czyżewskiego]. The editor and co-editor of such collective volumes: The Cultural Territories of Literature (2006) [Polish: Kulturowe terytoria literatury], From the Literary Text to the Cultural Text (2007) [Polish: Od tekstu literatury do tekstu kultury], The Study of Ernst Wiechert's Literary Work (2010) [Polish: Studia o twórczości Ernsta Wiecherta], Between Man and Man. The Works Dedicated to Professor Zbigniew Lisowski (2013) [Polish: Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu], Avant-Garde, Avant-Gardism in Theory and Practice (2016) [Polish: Awangarda, awangardyzm, awangardowość w teorii i praktyce], Reading Tadeusz Miciński. Studies (2016) [Polish: Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia]. He published dozens of articles and reviews, among others, in: Ruch Literacki, Pamiętnik Literacki, Teksty Drugie, Twórczość, Borussia and Nowe Książki. He is a member of the editorial board of a yearbook Mrągowskie Studia Humanistyczne and periodical Conversatoria Litteraria.