

Poezja Marii Cyranowicz w świetle awangardowych koncepcji wiersza

Awangarda?

Wybór awangardy jako kontekstu interpretacyjnego dla wierszy Marii Cyranowicz może budzić pewne wątpliwości. Choć wiersze poetki, zaliczane za reguły do neolingwizmu warszawskiego, nieraz opatrywane są etykietką „awangardowości”¹, nie ma zgody co do tego, co znaczy samo pojęcie awangardy, a zwłaszcza – co miałyby ono znaczyć dziś, w odniesieniu do literatury XXI wieku. Termin awangarda w jednym z najbardziej oczywistych znaczeń odnosi się do grup artystycznych z początku XX wieku nawołujących do zmiany dotychczasowej sztuki i kultury oraz wprowadzenia w życie antytradycjonalistycznych i eksperymentalnych programów, a zatem odsyła do ruchów takich jak futurizm, dadaizm, surrealizm czy konstruktywizm zwanych także Wielką Awangardą². Natomiast takie powojenne prądy w sztuce i literaturze jak pop art, konceptualizm czy poezja konkretna bywają nazywane neoawangardą czy też drugą awangardą³ – jako swoista kontynuacja działań przedwojennej pierwszej awangardy⁴. Pozostaje jednak wątpliwość, czy to, co łączy wszystkie te nurty, ogranicza się tylko do radykalnej realizacji projektu nowoczesności, nowatorstwa i oryginalności tworzonych dzieł, czy też musi zawierać element krytyczny względem całej dotychczasowej cywilizacji, swego rodzaju alternatywny projekt kulturowy i społeczny. Nerozerwalne związki awangardy z nowoczesnością rodzą także pytania o jej stosunek do pojęć szeroko rozumianych i nieraz używanych w dzisiejszych czasach: modernizmu⁵ i postmodernizmu⁶.

¹ Zob. na przykład K. Maliszewski, *Czas awangardy – czas na awangardę*, „Wakaty” 2007, nr 3(5), s. 71; T. Cieślak-Sokołowski, *Awangardowy tryb lektury*, „Wakaty” 2007, nr 3 (5), s. 55; I. Stokfiszewski, *Staryne kałuze* [w:] *Gada! zabić? pa[n]tologia neolingwizmu*, pod red. M. Cyranowicz, P. Koziola, Warszawa 2005, s. 290–294.

² Zob. na przykład G. Gazda, *Awangarda – nowoczesność i tradycja (z teorii i historii europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku)*, Łódź 1986.

³ W polskim literaturoznawstwie drugą awangardą nazywa się raczej twórczość poetycką żagarystów i Czechowicza, a zatem poezję przedwojenną, którą do awangardy zbliżały głównie rozwiązania formalne. Zob. na przykład J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.

⁴ O kontynuacjach pierwszej awangardy – G. Gazda, *Awangarda...*, op. cit., s. 254.

⁵ Mam tu oczywiście na myśli modernizm sensu *largo*, w rozumieniu anglosaskim, a nie definiowany za Kazimierzem Wyką jako część Młodej Polski. Dla badaczy anglosaskich takich jak na przykład Marjorie Perloff awangarda to pierwsza faza modernizmu. Zob. M. Perloff, *21st-Century Modernism: The „New” Poetics*, Malden 2002, s. 3. Natomiast Michał Paweł Markowski wyróżnił trzy rodzaje nowoczesności (zachowawczą, krytyczną i awangardową) – ograniczając ją od rozwoju pozostałych dwóch linii nowoczesności, czyli na przykład Białoszewskiego, Wata czy Różewicza. Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 39–45.

⁶ Igor Stokfiszewski uważa poezję Cyranowicz za rezultat dążenia do stworzenia awangardowej wersji postmodernizmu, Beata Śniecikowska pisała zaś o neolingwistach jako o paseistycznych modernistach, a nie postmodernistach. Badacze różnie rozumieją pojęcie awangardy i postmodernizmu. Zob. I. Stokfiszewski, *Staryne kałuze*, op. cit., B. Śniecikowska, *Manifest Neolingwistyczny v. 1.1 i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy paseizm?*, „Halart” 2006, nr 23, s. 112. Nie do końca spójny opis awangardy można też zauważyć w książkach Perloff, która raz podkreśla więź awangardy z wysokim modernizmem i jego trudną formą, a innym razem wspomina o zacieraniu granicy – i w awangardzie, i w postmodernizmie – między sztuką wysoką i popularną. Zob. M. Perloff, *21st-Century Modernism...*, op. cit., s. 4–5; eadem, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago–London 1994, s. 9–10.

Pytanie o możliwość awangardy dzisiaj można zatem rozumieć na różne sposoby. Dla wielu polskich krytyków będzie się ono ograniczać do pytania o oryginalność lub eksperymentalny charakter tekstu⁷, podczas gdy dla części badaczy anglosaskich będzie się dodatkowo wiązać z chęcią zmiany świata i stanowiskiem politycznym⁸. Tego też aspektu w poezji Marii Cyranowicz doszukiwał się Igor Stokfiszewski, jednocześnie pokazując przemiany w myśleniu o awangardzie na gruncie polskim⁹. Omawiana autorka podkreślała jednak raczej znaczenie awangardy jako rewolucji form komunikacji pomiędzy poetą a odbiorcą¹⁰, co niekiedy wiąże się także z inną często podkreślaną cechą awangardy: zwrotem w stronę materialności tekstu, do jego dźwiękowej i wizualnej konkretności¹¹.

W tej pracy zamierzam przede wszystkim przeanalizować podobieństwo niektórych zabiegów stosowanych przez Marię Cyranowicz – zwłaszcza w sferze materialności tekstu – do różnych projektów poetyckich Wielkiej Awangardy. Postaram się przyjrzeć wierszom wspomnianej autorki pochodzącym z ostatnich dwóch tomików (*piąty element to fikcja oraz psychodelicji*¹²) jako reaktywacji niektórych awangardowych koncepcji wiersza. Jednocześnie jednak chciałabym, żeby tłem dla moich rozważań było pytanie o to, na ile taka reaktywacja w XXI wieku ma i może mieć charakter awangardowy, nowatorski. Ze względu na ograniczone rozmiary tekstu zamierzam pominąć szerszy kontekst innych działań poetki¹⁵ oraz interpretację wielu wierszy, które mogłyby pomóc w odpowiedzi na pytanie o awangardowość rozumianą także społecznie i politycznie. Nie będę też się odnosić do innych tradycji poetyckich, do których nawiązywać mogą owe utwory, w tym do poezji konkretnej bardzo mocno związanej z awangardowością, ale jako ruch programowy wykraczającą poza interesujący mnie kontekst pierwszych dekad XX wieku.

⁷ W polskich opracowaniach już w kontekście Wielkiej Awangardy podkreśla się raczej sam estetyczny – a nie polityczny – wymiar tekstu; zob. na przykład J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, op. cit. Także w optyce *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* Janusza Sławińskiego najważniejsi polscy twórcy awangardy rozumieli poezję przede wszystkim jako język w języku. Chyba tylko takie rozumienie pozwala na mówienie o awangardowości poezji Białoszewskiego, Karpowicza czy Miłobędzkiej. Zob. K. Maliszewski, *Czas awangardy – czas na awangardę*, op. cit.

⁸ Zob. na przykład M. Perloff, *Radical Artifice*, op. cit., s. 200–201. Ten utopijny element awangardy może dziś jednak, zdaniem autorki, ograniczać się na przykład do rezygnacji części widzów z oglądania sztuki, ważniejsza jest zatem trudność formalna dzieła, swego rodzaju sztuczność. Aspekt łączenia sztuki i życia podkreślał też M. P. Markowski w cytowanej pracy. Z szokiem i chęcią zmiany kultury łączył też awangardę Peter Bürger, przez co uznał on awangardę dziś już za niemożliwą – cięgle wchłanianą przez kulturę – zob. M. Perloff, *Radical Artifice*, op. cit., s. 9.

⁹ I. Stokfiszewski, *Staranne kałuże*, op. cit., s. 291–293.

¹⁰ M. Cyranowicz, *Zmieniła się struktura tekstu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13 [online], <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1401409,0,dzial.html>, dostęp: 5 kwietnia 2009.

¹¹ B. Śniecikowska, *Audialność i wizualność sztuki słowa – o współczesnych „powrotach awangardy”* [w:] *Wiek awangardy*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 471.

¹² O materialności tekstu w kontekście awangardy i modernizmu pisała także M. Perloff w książce *21st-Century Modernism...*, op. cit., gdzie wprost użyła słowa *materiality* (ibidem, s. 6).

¹³ Skupiam się na tych dwóch tomikach, gdyż dopiero w nich poetka intensywnie wykorzystuje materialną, a zwłaszcza wizualną stronę tekstu, tak ważną dla awangardy. Zob. M. Cyranowicz, *piąty element to fikcja*, Warszawa 2004; eadem, *psychodelicji*, Warszawa 2006.

¹⁵ Mam tu na myśli na przykład współdziałanie Cyranowicz z grupą neolingwistów warszawskich, w tym podpięcie *Manifestu Neolingwistycznego*, redagowanie kojarzonych z awangardą czasopism „Meble” i „Wakat” oraz część tekstów publicystycznych poetki.

Futuryzm włoski

Podczas lektury poezji Cyranowicz nie powinniśmy zapominać, że zmiany w koncepcji wiersza, tak wyeksponowane przez typografię tekstów tej autorki, nie wzięły się znikąd, lecz wynikały z ewolucji różnych pomysłów Wielkiej Awangardy. Jedną z ważniejszych przemian w myśleniu o poezji zapoczątkowali włoscy futuryści. Przeprowadzona przez nich na łamach pisma „Poesia” ankieta o roli *vers libre* wykazała, że nastąpił przelom w myśleniu o poezji. Odtąd nieodłącznym elementem strukturalnym tekstu stało się ukształtowanie graficzne, a nie brzmieniowe¹⁴. W Polsce to właściwie futuryzm stał się początkiem cyklu przemian zmierzających do reformy wersyfikacji, jak jednak zauważył Grzegorz Gazda, chwytły waloryzujące wizualność były w naszym kraju stosowane dość marginalnie, bardziej natomiast rozwijano paseistyczną waloryzację brzmieniową¹⁵. Warto jednak zauważyć, że środki dźwiękowe takie jak aliteracje, paronomazje czy figury pseudoetymologiczne, które zdobyły popularność w futuryzmie, nie należały wcześniej do najpowszechniejszych i najpoważniej traktowanych, a już na pewno nie miały roli wierszotwórczej¹⁶. Co ciekawe, choć z tych właśnie zabiegów brzmieniowych futuryzmu wyrosły eksperymenty językowe sporej części lingwistycznej linii poezji polskiej¹⁷, uznawana za lingwistkę Maria Cyranowicz również często sięga po sposoby konstruowania wiersza oparte na wizualności. Przede wszystkim w poezji tej autorki można znaleźć odniesienie do postulatów *Manifestu technicznego literatury futurystycznej*, który po wierszu wolnym, jako jego konsekwencję, proponuje słowa na wolności, oswobodzone z reguł składniowych, promieniujące jedne na drugie¹⁸. U poetki powoli zanika składnia: po wyliczeniach równoważników zdań w niektórych wierszach mamy już do czynienia z samymi wyliczeniami słów. Czasem, jak u włoskich futurystów, łączą je jedynie powinowactwa brzmieniowe polegające na przykład na rozpoczynaniu wyrazów w każdej linijce od tej samej litery¹⁹. Poetka unika także nieraz przymiotników, skupiając się na rzeczownikach i bezokolicznikach – nigdy nie podchodzi jednak zbyt rygorystycznie do *Manifestu*, w którym zostały sformułowane postulaty takiego pisania²⁰. Parodiuje nawet na swój sposób ideę dynamizmu, kiedy w jednym z wierszy wypisuje ciąg czasowników zwrotnych w pierwszej osobie:

¹⁴ Zob. G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 41.

¹⁵ Ibidem, s. 71, 100.

¹⁶ Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?": koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu, Wrocław 2008, s. 541.

¹⁷ Oczywiście z pojęciem poezji lingwistycznej wiąże się sporo problemów – każda poezja jest przecież językowa i o języku mówi. Z reguły zwraca się więc uwagę na powiązanie eksperymentów językowych z określoną filozofią języka. W tej pracy jednak, mówiąc o wyrastaniu polskiego lingwizmu częściowo z polskiego futuryzmu, odnośzę się głównie do lingwistów wyraźnie przekształcających brzmieniową materię języka – a więc z reguły plan fonetyczny, fleksyjny, słowotwórczy, częściowo frazeologiczny (między leksyką a składnią) – a nie tylko bazujących na zmianach semantycznych i składniowych. Mam więc na myśli raczej wiersze Białoszewskiego, Karpowicza, Wirpisy, Barańczaka, neolingwistów warszawskich niż Sosnowskiego czy Jarniewicza, choć podziały takie i kategorie są oczywiście umowne. O poezji lingwistycznej zob. na przykład J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna?*, „LiteRacje” 2003, nr 1.

¹⁸ G. Gazda, *Futuryzm...*, op. cit., s. 45.

¹⁹ M. Cyranowicz, *posłowoki [w:] psychodelicje*, op. cit., s. 36.

²⁰ G. Gazda, *Awangarda...*, op. cit., s. 148.

„instaluję się_loguję się_weryfikuję się”²¹ – które razem tworzą raczej monotony, powtarzalny brzmieniowo (ze względu na „się”) ciąg czynności abstrakcyjnych, mentalnych związanych bardziej ze współczesną maszyną (komputerem) niż z ruchem i dynamiką.

Natomiast zamiar futurystów, by poprzez uwolnione słowa oddać symultanimizm zjawisk świata, w którym nic przecież nie dzieje się w uporządkowany, harmonijny sposób, udał się – przynajmniej pośrednio – zrealizować w wierszu *autos_merc* złożonym z wypisanych sloganów reklamujących auta²². Zanik uporządkowania dotyczy tu raczej poziomu tekstowego, któremu brak koherencji, bo hasła reklamowe wymienione są po prostu jedno po drugim, a sensy rodzą się przypadkowo. Składnia zaś ciągle istnieje w ramach sloganów, choć ograniczona zostaje do prostych zdań. Dominuje wrażenie osaczenia przez reklamy symultanicznie docierające zewsząd do odbiorcy. Wydaje się, że wiersz dobrze oddaje jeden z aspektów miejskiego życia pośród billboardów czy też złudzenie lektury jakiegokolwiek gazety. Należą one do doświadczeń nowoczesnego życia. Co jednak dla mnie najciekawsze, im mniej w tych wierszach składni, tym większa rola grafii – jest tak w większości utworów z *piątego elementu*. Zgodnie z postulatami *Manifestu technicznego*, w wierszach Cyranowicz brak interpunkcji²³, czasem pojawiają się jedynie znaki arytmetyczne (na przykład „=” w wierszu *Peiperosy*²⁴). Przede wszystkim jednak autorka korzysta z nowych zdobyczy typografii – bo (jak wiemy od futurystów) eksperymenty typograficzne umożliwiają wydobywanie znaczeń środkami pozalingwistycznymi i tworzenie nowej semantyki poetyckiej²⁵. Poetka stosuje zatem podkreślniki i ukośniki – wprowadzone na większą skalę do naszej świadomości czytelniczej za sprawą komputerów oraz związanego z nimi sposobu zapisu adresów kont internetowych i stron WWW. Sens użycia tych znaków (interpunkcyjnych? typograficznych?) nie jest jednak oczywisty. W sytuacji, gdy łączą one wszystkie wyrazy wiersza, mogą zostać odczytane jako ironiczne udostępnienie futurystycznego wiersza-ciągu obrazów²⁶. Wszystkie słowa – choć pozornie uwolnione – w takim wierszu łączą się w jeden ciąg. Zamiast wewnętrznych relacji pomiędzy słowami (syntetycznych i analitycznych, umożliwionych przez składniowe wyrazy funkcyjne, takie jak spójnik czy zaimek względny) otrzymujemy same zewnętrznyżkowe podkreślniki, co jest dość radykalnym uproszczeniem relacji tekstowych i wypukleniem wrażenia ciągłości, przepływu, nieustannego szumu informacyjnego. Cyranowicz nie korzysta jednak z możliwości rozsypania słów na stronie czy też ułożenia ich w określone

²¹ M. Cyranowicz, *monologia* [w:] *piąty element to fikcja*, op. cit., s. 11.

²² Zob. eadem, *piąty element...*, op. cit., s. 5.

²³ Ortografia pozostaje jednak poprawna (poza wybranymi tekstami z pierwszych tomików nawiązującymi do języka dziecka, a nie awangardy). Uproszczenie ortografii postulowały głównie polskie manifesty wyrastające także z doświadczeń dadaizmu i poszukiwania pierwotności, prymitywu. Uproszczona ortografia, jak zasugerował Grzegorz Gazda, mogłaby być polskim pogłosem włoskiego zwrotu do wizualności tekstu (zob. G. Gazda, *Futuryzm...*, op. cit., s. 100).

²⁴ M. Cyranowicz, *psychodelicje*, op. cit., s. 52.

²⁵ G. Gazda, *Futuryzm...*, op. cit., s. 98.

²⁶ Zob. *Manifest techniczny literatury futurystycznej* [w:] G. Gazda, *Futuryzm...*, op. cit., s. 45.

kształty²⁷ – wiersze poetki zachowują porządek linearny. Ale to nie cechy brzmieniowe łączą nieraz słowa; dzieje się tak głównie wskutek zestawienia ich w wydrukowanych liniijkach, dodatkowo delimitowanych graficznie ukośnikami.

Awangarda Krakowska

Wiersze Cyranowicz bywają wyrównane, przez co każdy znak zajmuje taką samą ilość miejsca, a zatem ekwiwalencja liczby znaków w każdej liniijke – zamiast tradycyjnych sylab czy akcentów – umożliwia wyrównanie długości wersów. Wizualne prostokąty tak sformatowanego tekstu można zatem odczytać jako przewrotne nawiązanie do wyglądu tradycyjnych, regularnych form. Igor Stokfiszewski²⁸ widział w nich jednak także ironiczne odwołanie do Peiperowskiego wezwania mówiącego, że: „Plan układu poematowego powinien być widzialny jak plan dworca lub domu towarowego. Bo poemat jest budową”²⁹. U Cyranowicz nie mamy oczywiście do czynienia z przejrzystością konstrukcji słownej, lecz z asocjacjami czy alogicznymi ciągami słów. Niewątpliwie jednak, jeśli rozumieć Peipera dosłownie, osiągnięto właśnie wspomniane widzialne prostokąty – bo przecież taki plan mają z reguły wymienione przez niego budynki. Peiperowska konstrukcja rozumiana jako porządek składniowy czy układ pięknych zdań nie występuje w większości wierszy Cyranowicz – język nie oddaje bowiem u poetki związków pomiędzy wydarzeniami świata. Zamiast tego nad chaotycznymi ciągami znaczących panuje jedynie zewnętrzna, narzucona konstrukcja typograficzna. Trzeba jednak zauważyć, że propagowana przez „Zwrotnicę” typografia funkcjonalna wywodząca się z konstrukttywizmu, jest chyba bliższa poetce niż rzeczywiście rozbuchana grafika niektórych tekstów Marinettiego czy nielicznych wierszy wizualnych Czyżewskiego. Wszystkie jej teksty zachowują horyzontalny porządek druku i nie wprowadza się do nich wyraźnie graficznych elementów.

Dbłość o czytelną typografię bliska jest jednak autorce, tak jak samemu Tadeuszowi Peiperowi, do którego zresztą Cyranowicz nawiązuje w artykule o nowej strukturze tekstu poetyckiego³⁰. Sam Peiper w artykule *Nowe formy w drukarstwie* pisał o nowych możliwościach typograficznych oraz nowej roli typografii tekstu, które mają sprawiać, że jeden rzut oka pozwoli na powiedzenie czegoś o treści tekstu i wywołanie zadowolenia artystycznego. Peiper uważał, że cenniejsze jest skupienie się na celowym pięknie rysunku litery niż powielanie starych ornamentów – jeśli nie ma się możliwości nowoczesnego rozwijania grafiki książki³¹. Wydaje się, że zgodnie z tą zasadą poetka używa na przykład druku w określonym kolorze, tak aby rzut oka mówił już coś

²⁷ Przykłady wizualnych wierszy futurystycznych można znaleźć w książce: W. Bohn, *The aesthetics of visual poetry 1914-1928*, Chicago-London 1986. Autor widzi wyraźny związek między rozwojem wiersza wolnego a słowami na wolności – które stają się nowoczesną poezją wizualną.

²⁸ I. Stokfiszewski, op. cit., s. 291.

²⁹ T. Peiper, *Tędy*. Nowe usta, Kraków 1972, s. 342.

³⁰ Tytuł *Zmieniła się struktura tekstu* nawiązuje do stwierdzenia Peipera „zmieniła się skóra świata”. Zob. T. Peiper, *Tędy...*, op. cit., s. 27.

³¹ Ibidem, s. 250.

o treści wiersza. Nieraz jednak barwy – czy też ukształtowanie wersów, o czym pisałam przed chwilą – bywają w wierszach Cyranowicz bardzo przewrotne.

Dada – początki języka

Nie oznacza to jednak, że autorka nie sięga po bardziej radykalne środki poetyckie. Po rozkładzie tekstu jako całości i dalej, po rozpadzie hipotaksy, a potem i parataksy, w poezji Cyranowicz nadszedł czas na destrukcję słowa, mającą swoje korzenie w ruchu dadaistycznym, a także na naddanie tekstom innych porządków – semantyzująco-brzmieniowych.

Trzeba tu jednak zauważyć, że rozważania o zmianach w obrębie słowa są już bardzo bliskie analizie środków lingwistycznych, a w praktyce – analizie zabiegów brzmieniowych i słowotwórczych, takich jak paronomazje, onomatopeje, neologizowanie, echolalie, które zmierzają bądź do wydobywania nowych znaczeń, bądź do ich usunięcia i wejścia w czystą dźwiękowość, tę drugą stronę materialności języka. Należy zwrócić uwagę na problemy łączące się z szukaniem powinowactw takich zabiegów z konkretnymi ruchami awangardowymi. Wiele z nich było obecnych w programach awangardy – w poezji fonetycznej i purnonsensowej dadaistów, w onomatopejach futurystów włoskich czy w nieomawianym tu języku zaumnym futurystów rosyjskich, którzy z jednej strony sięgali po pozbawioną treści magiczną brzmieniowość, a z drugiej budowali nieraz wiersze na rozpoznawalnych rdzeniach słów i poszukiwali wspólnych elementów pramowy indoeuropejskiej. Wreszcie, w różnym stopniu te środki zostały zaadoptowane przez polski futuryzm i Awangardę, które korzystały także z poezji ludowej – a potem z tych pomysłów czerpali poeci zaliczani do lingwistów (między innymi Białoszewski i Karpowicz). Poza przykładami ewidentnymi trudno, moim zdaniem, przesądzać o większym podobieństwie choćby „zaćmienia ciemienia” Cyranowicz do którejkolwiek z wymienionych poetyk. Co więcej, mam poczucie, że każda z nich to wyraźny zwrot ku materialności brzmieniowej słowa – najbardziej naturalnej dla odbiorcy wiersza, od dawna już eksploatowanej, choć wprowadzonej na taką skalę do poezji polskiej dopiero przez futurystów, co stało się możliwe dzięki uwolnieniu wiersza od metrum, składni, koherencji i treści. W związku z tym zamierzam przyrzeć się tu jedynie najbardziej radykalnym gestom widocznym w wierszach Cyranowicz – takim jak zniszczenie słowa tożsame chwilami z usunięciem jego znaczeń, pozostawienie jedynie prawie beładnego ciągu *signifiantów* – które można porównywać chyba tylko z poezją fonetyczną rozwiniętą w dadaizmie. Co więcej, tak głęboka destrukcja słowa odnotowana w piśmie bardzo często rodzi pytania o to, czy chodzi wciąż o głoski (dźwięki), czy już o litery (grafie), czy o wersję brzmieniową, czy – w przypadku łączącej się z tym nieraz ciekawej typografii – o wersję zapisaną tekstu.

Warto jednak zauważyć, że nawet w przypadku bardziej „materialnych” wierszy zawierających całe słowa kwestia podobieństwa liter czy głosek pozostaje otwarta. Choć z reguły przyjmuje się, że najważniejsze są współbrzmienia, to, zwłaszcza w językach o specyfice innej niż polski, można wyróżnić także rymy i asonanse, które są już wyraźnie

wzrokowe – słowa czyta się zupełnie inaczej, mimo że mają podobny skład liter³². W polszczyźnie rzadko kiedy tym samym literom nie towarzyszy to samo brzmienie (poza przykładami typu „marzenie” i „marznie”) – trzeba jednak zastanowić się, czy jeśli mamy rym brzmieniowy, nie można mówić jednocześnie o rymie wzrokowym.

Początek jednego z wierszy *piątego elementu* brzmi następująco: „tirr_dszed_ciss_powitt_hiid_karr”³³. Pomysł taki można odczytywać jako czystą zabawę, zniszczenie czy kompromitację dotychczasowych języków – jak w przypadku tekstów złożonych ze sloganów reklamowych. Równie dobrze jednak zejście do poziomu głosek i liter może być powrotem do dziecięcych wyliczanek i przejęczyń, a zatem do początków języka. Już dla futurystów litera sama w sobie stanowiła samoistny element wyzwalający znaczenie³⁴. Dadaści natomiast sięgnęli do źródeł mowy, której współczesna im postać została skompromitowana przez dyskursy dziennikarstwa i polityki³⁵. Źródeł języka poszukiwali więc w mowie osób – ich zdaniem – egzotycznych: prymitywnych ludów, dzieci i szaleńców; nieraz odwoływali się też do onomatopei. W Zurychu pierwsi dadaści urządzali tańce „murzyńskie” i wieczory pieśni „murzyńskich” – w ich odczuciu nieskazonych cywilizacją, pierwotnych³⁶. Hugo Ball podczas pierwszych występów w *Cabaret Voltaire* prezentował swoje wiersze wzorowane na egzotycznej mowie – takie jak *Gadji beri bimba*, a zarazem tak onomatopeiczno-abstrakcyjne jak *Karawane*³⁷. To właśnie dadaści sięgnęli tak głęboko do konkretności języka w jego dźwiękowej formie, a wymienione wyżej wiersze Balla uważa się za pierwsze dadaistyczne wiersze fonetyczne i zarazem za poezję abstrakcyjną wzorowaną na malarstwie abstrakcyjnym. Granica pomiędzy bezsensownym zestawianiem dźwięków a poszukiwaniem nowych, świeżych słów i docieraniem do magii języka była jednak zawsze płynna – recytacja *Gadji beri bimba* zakończyła się niemal lamentacyjnym, liturgicznym zawrosczeniem – a wywołany w publiczności śmiech miał efekt oczyszczający. Podobnie działo się z *Ursonate* Kurta Schwittersa, artysty zaliczanego także do ruchu dada³⁸. W każdym z tych wierszy można jednak odnaleźć ślady po dawnych słowach i ich znaczeniach – takie jak *Rakete*³⁹ czy *jolifanto*⁴⁰ – trudno też zrezygnować z poszukiwań związków ich treści z wymową utworów. Co więcej, zarówno *Karawane*, jak i *Ursonate* zostały wydrukowane przy użyciu szczególnej typografii, z której rozwoju dadaści obficie czerpali – i która sprzyjała tworzeniu z zapisu wierszy niezależnych

³² O rymie i asonansie wzrokowym w poezji Williama Carlosa Williama pisze na przykład Marjorie Perloff w tekście: M. Perloff, *Nadać kształt: Williams i wizualizacja poezji*, tłum. M. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1–2, s. 29.

³³ M. Cyranowicz, *stigelit* [w:] eadem, *piąty element...*, op. cit., s. 31.

³⁴ G. Gazda, *Awangarda...*, op. cit., s. 151.

³⁵ M. Gale, *Dada and Surrealism*, London 1997, s. 52.

³⁶ Ibidem, s. 50–51.

³⁷ Ibidem, s. 52–53.

³⁸ Schwitters nie został przyjęty do berlińskiego Klubu Dada i założył własny jednoosobowy ruch – Merz. Jednak Tristan Tzara zaliczył Schwittersa do tzw. Prezydentów Dada, a niektóre prace artysty pojawiały się w dadaistycznych czasopiśmiech. Zob. ibidem, s. 153.

³⁹ Fragmenty tekstu *Ursonate* zob. na przykład [w:] B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu*”?..., op. cit., s. 316.

⁴⁰ Tekst *Karawane* można znaleźć na przykład w książce: P. Rypson, *Obraz słowa: historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 270.

obiektów estetycznych. Nie zmienia to tego, że zdaniem tych twórców ich wiersze istniały w pełni tylko podczas konkretnej recytacji. Wizualną stronę tekstu Schwittersa przygotował na przykład Jan Tschichold⁴¹ związany z konstruktywizmem. Podobnie dzieje się u Cyranowicz – w celowo chyba niewyrównanym, chaotycznym wierszu *stigelit*⁴², w którym wszystkie „słowa” połączone są podkreślnikami; obok zupełnie nic niemówiących zbitek głosek znajdujemy też takie zapisy jak: „piijee”, „toe” (po angielsku „palec u nogi”), „dwei” (mieszanka polskiego „dwa” i niemieckiego *zwei*), „pink” (po angielsku „różowy”), „woid” (po polsku brzmi jak angielskie *void* – „pustka”) czy „tszok” (między szokiem a wymową rdzenia słowa „czokolada” – *chocolate*). Choć wiersz jest raczej fonetyczny, warto zauważyć, że te przypadkowe sensory nieraz rodzą się dzięki zapisowi – pozostawiającemu wieloznaczność interpretacji dźwiękowej. Ważne okazuje się także pomieszanie różnych języków, dzięki któremu przypadkowo rodzą się nowe znaczenia. Przypomina to nawiązanie do międzynarodowego charakteru ruchu dada i powstających wówczas równie wielojęzycznych utworów. Trzeba także powiedzieć, że choć w berlińskim dada powstał typ wiersza dość spójnie łączący wizualność z dźwiękowością (chodzi o wiersz optofonetyczny Raoula Hausmanna, którego zapis stanowił rodzaj partytury dla głośnego odczytania⁴³), Cyranowicz nie korzysta z takiej możliwości. Nawet jeśli jej wiersze jawią się jako połączenie walorów brzmieniowych z obrazowymi, to wspomniana łączność ujawnia się na zupełnie oddzielnych poziomach – lub poprzez utożsamienie jednych i drugich (kiedy na przykład podobieństwo brzmienia jest implikowane po prostu przez podobieństwo składu liter). Poetka korzysta raczej – jak w *Katedrale* zrobił to Schwitters⁴⁴ – z tego, że z zapisu podobnej długości słów mogą powstać kolumny, a podobne słowa powtarzają te same litery.

Wierszem częściowo uporządkowanym wizualnie dzięki równym długościom większości zapisanych wyrazów jest *aupa_żupa*⁴⁵. Tekst ten, będący próbą budowania od zera nowego języka, składa się z ciągów liter kończących się na „upa”, a rozpoczynających się kolejnymi zapisami głosek polskiego alfabetu – a zatem obok „aupa” i „qupa” mamy też początkowe dwuznaki, na przykład w „dżupa” i „dżupa”. Ten bezsensowny ciąg arbitralnie wybranych liter lokalnie wytwarza jednak sensory – z różnych pól semantycznych i rejestrów języka – skoro pojawia się „żupa”, „zupa”, „pupa” i „dupa”. Nawet z dzisiejszego punktu widzenia pozostaje więc ślad po dadaistycznym podejściu do sztuki i literatury, które cechowało się buntowniczością. Przedstawiciele dada łamali kanony i nie wstydzili się brzydoty brzmieniowej czy cielesności w treści. Jednak pomimo zapisanej formy i niemożliwości wymówienia niektórych „słów” – (na przykład „qupa”) wiersz Cyranowicz skonstruowany jest na zasadzie następstwa elementów brzmieniowych (głosek), nie zaś liter. Trzeba jednak zauważyć, że słowa generowane są z listy polskich głosek

⁴¹ M. Gale, *Dada, Dada and Surrealism*, op. cit., s. 153–155, P. Rypson, *Obraz słowa...*, op. cit., s. 265.

⁴² M. Cyranowicz, *piąty element...*, op. cit., s. 31.

⁴³ Zob. na przykład M. Gale, *Dada...*, op. cit., s. 125.

⁴⁴ B. Śnieciewska, „Nuż w uhu”?, op. cit., s. 256.

⁴⁵ M. Cyranowicz, *piąty element...*, op. cit., s. 45.

– mamy tu zatem do czynienia z wykorzystaniem podstawowego zestawu możliwości określonego, a nie uniwersalnego języka. Poetka sięga po alfabet i sprawdza, co jeszcze może on nam zaoferować, ile nowych słów uda się jeszcze z jego pomocą stworzyć. Pozornie dowolny wybór liter kończących każde ze słów nieprzypadkowo rodzi polskie słowa. Paweł Kozioł przygotował tłumaczenie tekstu na angielski i zaproponował inny zestaw: z właściwą dla angielszczyzny końcówką *uck*⁴⁶. Po dodaniu kolejnych liter całość jawi się jako próba sprawdzenia możliwości niby-nowej, uniwersalnej, abstrakcyjnej, ale tym razem innej niż polska mowy – w której pojawiają się różnorodne kombinacje słów (w tym wulgaryzmy – właściwe dla języka prymitywnego): *duck* („kaczka”), *luck* („szczęście”) i *fuck* („pieprzyć”). Tu tym bardziej można jednak zapytać, czy chodzi o zabawę głoskami, czy alfabetem.

Równie ciekawa jak wiersze wydaje się okładka tomiku *psychodelicje*, której kolorystyka zapowiada wszystkie barwy (poza białą i czarną) użyte wewnątrz książki: niebieską, czerwoną i żółtą. Co znamienne, są to trzy kolory podstawowe, z których uzyskuje się następnie komplet pozostałych barw. Czy ten gest jest znaczący? Czy ma sugerować możliwość wyczytania całego świata z tych barw? Warto zestawić te podstawowe składniki nie tylko malarstwa, lecz także nowoczesnej typografii z elementarnymi częstkami pisma – literami. Taki wiersz napisał jeszcze w ramach dadaizmu Louis Aragon – jego *Samobójstwo poezji*⁴⁷ składało się z wypisanych po kolei liter alfabetu. Ale czy rozebranie języka i kolorów musi oznaczać destrukcję, ruinę? Ten sam alfabet inaczej zatytułował szkocki poeta konkretny Ian Hamilton Finlay: *Arcady*⁴⁸ – co dodatkowo rymuje się z przeczytanym po angielsku ABCD. Nadanie tytułu *Arkadia* wskazuje na wieloznaczność gestów dada, których destrukcja mogła – a nieraz miała – nieść ze sobą konstrukcję nowego języka (poezji, malarstwa, kultury) i powrót do źródeł. Choć same kolory okładki książki Cyranowicz nie muszą nieść wszystkich tych znaczeń, z pewnością dobrze je zapowiadają.

Sięganie po pozornie abstrakcyjną konkretność, po samą materię słowa, jest zatem nie tylko niszczeniem znaczeń, lecz także budowaniem nowych sensów. Obok poszukiwania możliwości języka, alfabetu, różnych rejestrów i samej zabawy można zauważyć w dadaistycznych wierszach poetki dźwięczną dziecięcą wyliczankę i komentarz do wielojęzycznej masy zagłuszających się języków i dyskursów otaczających współczesnego człowieka. Co więcej, to właśnie wiersze, w których słowo rozsypuje się w nierozpoznawalne części (jak „pe_pe_pe_lama_____na_szy_szy”⁴⁹), zawierają elementy wykraczające poza standardową typografię utworu, takie jak różnej długości podkreślniki pomiędzy lewym a prawym skupiskiem liter, łączące tekst w równej długości boki prostokąta. Nakreślone w ten sposób linie przypominają pięciolinię czy podziałkę, przez co samą grafiką wypełniają wersy i niejako spinają je z braku innych więzi tekstowych. Znamienne

⁴⁶ Zob. *Gada! zabić?...*, op. cit., s. 284.

⁴⁷ Zob. L. Aragon, *Suicide* [za:] B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu?*...”, op. cit., s. 252.

⁴⁸ Zob. Y. Abrioux, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, wstęp S. Bann, Cambridge, USA 1992, s. 198–199.

⁴⁹ M. Cyranowicz, *sternopis* [w:] eadem, *pięty element...*, op. cit., s. 47.

jest także, że zacytowany przeze mnie przed chwilą fragment pochodzi z wiersza zatytułowanego *sternopis*, co akcentuje zarówno pisaną, graficzną formę tekstu (tak jak „rysopis” czy „rękopis”), jak i powinowactwa z polskim przedstawicielem ruchu dada (w ramach futuryzmu) – Anatolem Sternem, którego twórczość nieraz charakteryzowały ludyczna absurdalność, konceptyzm brzmieniowy, echo- i glosolalie oraz kompozycja graficzna⁵⁰.

Dada – w stronę kolażu

Warto jednak uświadomić sobie, że poza wierszem fonetycznym, dadaizm pośrednio przyniósł także inne propozycje odnowy poezji przejęte przez literaturę ze sztuk wizualnych. Z jednej strony dadaiści rozwinęli zapoczątkowany przez kubistów kolaż oraz wprowadzili do sztuk plastycznych trójwymiarowy asamblaż, z drugiej strony natomiast taki twórca jak Marcel Duchamp zrewolucjonizował myślenie o sztuce, tworząc pierwsze *ready-mades*. Kolażu w literaturze dopatrywano się już w różnych tekstach, dlatego nie chciałabym pochopnie posługiwać się tym pojęciem w odniesieniu do twórczości Marii Cyranowicz. Idea kolażu wyrasta jednak z tych właśnie pomysłów awangardy. Wspominany już wiersz *autos_merc*⁵¹, złożony ze skrawków reklam, oddaje zarówno ideę łączenia, zlepiania różnych tekstów, jak i czerpania gotowych fragmentów z nowoczesnej rzeczywistości tekstowej do tworzenia nowej. Ta ostatnia powstaje z okruszków świata i komentującej go sztuki.

Jedyny bodaj bardziej krytyczny komentarz do współczesnej kultury pojawia się w konstruktach⁵², katalogowym wyliczeniu przedmiotów zepsutych, zużytych i niepotrzebnych – wszystkich odpadów produkowanych przez nowoczesny, zmechanizowany i umasowiony świat. Takie pochylenie się nad śmieciami przypomina trochę dadaistyczne kolaże Kurta Schwittersa, który z odpadów (takich jak zużyte bilety, nieudane wydruki z drukarni) tworzył swoje prace⁵³. W konstruktach nie powstaje jednak nowa całość – nazwy przedmiotów są wyrzucane jedne po drugich, wreszcie zaczynamy się orientować, że część rzeczy zaczyna się powtarzać. Trudno żeby tak się nie stało na śmietniku kultury masowej produkcji dążącej do ilości, a nie jakości – na którym, nawiasem mówiąc, pod stertą niepotrzebnych przedmiotów kryją się zgubione skarby: kluczyki do samochodu czy paszporty. Sposób zapisu wiersza – bez słowa komentarza – pokazywałby, że wciąż pozostaje możliwość oceniania nowoczesnego świata za pomocą narzędzi dadaistycznych, które od początku miały na celu taki właśnie sprzeciw wobec ówczesnego kapitalizmu i konformizmu, a futurystycznej mechanizacji przeciwstawiły prymitywizm i naturę. Mimo krytyki wiersz zawiera w sobie jednak rodzaj sympatii czy współczucia dla tak łatwo porzuconych i zniszczonych rzeczy. Dadaistycznym gestem podsumowuje także zgromadzone na śmietniku przedmioty – a tym samym ich poprzednich użytkowników czy właścicieli. Tekst kończy się wyliczeniem:

⁵⁰ Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, op. cit., s. 361–374, 527.

⁵¹ M. Cyranowicz, *piąty element...*, op. cit., s. 5.

⁵² Ibidem, s. 39.

⁵³ Zob. na przykład M. Gale, *Dada...*, op. cit., s. 152.

(...) kasety_mon
ety_papierki_po_gumie_torebki_foliowe_plachty_g
azet_drewniane_szpachelki_do_lodow_kolorowe_szk
ielety_zabawek⁵⁴.

Dada – przypadek

Inną propozycją dada – tym razem już ściśle związaną z wierszem – było otwarcie się na przypadek, losowane czy dowolnie podkreślane w gazetach słowa, zdanie się na los podjęte później przez surrealizm. Oscylacja pomiędzy określonym algorytmem postępowania, regułami gry a otwarciem tej gry na nieświadomość czy fatum pokazuje dwuznaczność tak wytworzonej poezji⁵⁵. W wierszach Cyranowicz nie tak wiele jest chyba przypadku – choć kiedyś poetka żartobliwie przyznała, że neolingwizm wynika z nietrafiania poetów w poszczególne przyciski klawiatury⁵⁶. Wizja przejęczyzeń lingwistycznych – choć wydaje się mało prawdopodobna w celowo skonstruowanych wierszach – wskazuje jednak na obecność nowego medium, którego udział jest podkreślany w ostatnich tomikach Cyranowicz. Pojawia się pytanie, czy na przykład liczby umieszczone jako sumy znaków lub akapitów pod każdym wierszem *piątego elementu*... nie są takim sygnałem otwarcia na dowolność – a może nawet pozostawienia pewnej swobody czy też może udzielenia kredytu zaufania komputerowi, który ma sam wybrać przypadkową liczbę lub podliczyć wpisane litery. W drugiej z przedstawionych sytuacji taka poezja świadczyłaby chyba o konieczności zachowania daleko idącej ostrożności (liczby nie zgadzają się z wierszami), w pierwszej jednak oznaczałaby przekazanie – choćby i marginalnej – części utworu poetyckiego – maszynie. Zbliżałoby to tę twórczość do oczywiście o wiele lepiej rozwiniętej sztuki nowych mediów i poezji cybernetycznej, w której to maszyny tworzą sztukę.

Efemeryczność tekstu

Wprowadzenie do rozważań maszyny i komputera przypomina o nieodłącznym dziś już kontekście rozwoju wizualności tekstu – o wizualności i poetyce tekstu wirtualnego, z założenia mogącego istnieć w nowym medium w postaci nieliniarnej, hipertekstowej i symultanicznej, a także multimedialnej. Do tej pory wiersze Cyranowicz jedynie sygnalizowały na papierze niektóre zmiany w myśleniu o tekście wywołane przez wprowadzenie literatury do internetu (tak zwany *liternet*⁵⁷ – w Polsce jednak wciąż mało rozwinięty). Ostatnio poetka stworzyła jednak projekt *den.presja* – prezentowany na rzutniku

⁵⁴ M. Cyranowicz, *piąty element...*, op. cit., s. 39.

⁵⁵ Tristan Tzara napisał na przykład wiersz będący instrukcją pisania wiersza dadaistycznego polegającego na losowaniu słów zapisanych na gazetowych wycinkach, oddając raczej pole nieświadomemu, podczas gdy stosujący podobną metodę Hans Arp zwracał uwagę na zachowanie równowagi między świadomym a nieświadomym. Zob. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. Buras, Warszawa 1986, s. 80–99.

⁵⁶ Stwierdzenie przywołane przez Joannę Mueller [w:]: *Nic ci się nie nagra. Z Joanną Mueller rozmawiają Igor Stokfiszewski i Dariusz Pado*, s. 24.

⁵⁷ Zob. na przykład *Liternet. Literatura i internet*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2002.

komputerowym podczas niektórych festiwali poetyckich⁵⁸ – który dzięki istnieniu wirtualnemu mógł w pełni czerpać z ruchomości tekstu, nachodzeniu jednego na drugi, symultaniczności, dowolności czcionek i kolorów uwolnionych od finansowych ograniczeń druku. Co ciekawe, projekt ten, mimo że rozwijał się symultanicznie, nie nosił znamion hipertekstowości – był raczej rodzajem komputerowego *performance* niż gotowej prezentacji. Stanowił więc nawiązanie nie tyle do uchodzącej dziś za awangardową poetyki hipertekstu⁵⁹, ile do dawniejszej idei *performance* wywodzącej się z Wielkiej Awangardy, choć tu zastosowano nowe medium i utracono całkowicie efemeryczny, pojedynczy charakter – skoro tekst może być ciągle na nowo odtwarzany. Jak się wydaje, *den.presja* wiąże się z postulatami podpisanego przez Cyranowicz *Manifestu Neolingwistycznego*, którego sygnatariusze pisali: „Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było” oraz „Czas po raz kolejny uwolnił słowa. Zsyłamy do piekła wiersze”⁶⁰, wyraźnie nawiązując do idei uwalniania słów w utworze. Co ciekawe, idea jednorazowego pokazywania wiersza za pomocą rzutnika jest zadziwiająco bliska publikacji polskich futurystów (Wata i Sterna) w almanachu „GGA”. Czytamy tam bowiem, że: „SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI (...) główne wartości książki to format i druk jej, po nich dopiero – treść, dlatego poeta winien być zarazem zecerem i intrologatorem swej książki”, a także że „płótno ekranu, lub ściana” mogą służyć „jako kartka zbiorowo odczytywanej książki”⁶¹.

Zauważalna staje się oscylacja pomiędzy środkami komputerowymi, odnośnikami wewnątrz książek dziwnie łączącymi tytuły z wierszami i sugerowaniem usunięcia się autora na bok (czyli zbliżaniem się do idei hipertekstu, którego czytelnik staje się w zasadzie twórcą i podmiotem) a ciągle jednak obecną figurą autora-podmiotu czynności twórczych decydującego o całości kształcie książki, kierującego lekturą za pomocą typografii czy wyświetlanych na ekranie w określonej kolejności liter. Pomimo tego, że Cyranowicz wykorzystuje możliwości, jakie dają multimedia, jej poezję trudno nazwać hipertekstową. Z podkreśleniem obecności podmiotu wiąże się także idea stworzenia książki artystycznej wykonywanej przez autora nawet w sensie fizycznym – a w przypadku Cyranowicz objawiająca się w starannym wyborze czcionek i kolorów.

Kolory

Zagadnienie operowania kolorem w wierszach Cyranowicz zastępuje na szczegółową analizę. Tu jedynie chciałabym zasygnalizować obecność kolorów i ich wielu różnych

⁵⁸ Projekt *den.presja* był pokazywany przez Marię Cyranowicz podczas Manifestacji Poetyckich w Warszawie w 2008 roku oraz II Prezentacji Poezji Wizualnej w Rybniku w 2009 roku.

⁵⁹ Tak pisała o niej na przykład A. Kałuża, *Nie wszystkie pociągi jeżdżą po tym samym torze*, op. cit., s. 68.

⁶⁰ Zob. *Gada! zabić?...*, op. cit., s. 158–159.

⁶¹ Cytaty pochodzą z manifestu A. Sterna i A. Wata *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [w:] *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów*, Warszawa 1920. Cyt. za: P. Rypson, *Obraz słowa*, op. cit., s. 287.

funkcji w wierszach poetki – obecność tak rzadką w polskiej poezji, a zainauguowaną chyba najdobitniej przez polskich futurystów.

Jedno z bardziej znanych haseł tej grupy, pochodzące z jednodniówki *Nuż w bzu-hu* z 1921 roku, brzmiało: „Hcemy szczać we wszystkich kolorah!”⁶² (ortografia oryginalna). Wezwanie to wyraźnie wskazuje na powinowactwa z dada, gdyż jest parafrazą zdania z manifestu Tristana Tzary z 1916 roku, w którym twórca przyznawał, że choć dadaści krzyczą „wolność”, nie są wolni, bo wciąż nie wykraczają poza słabą kulturę europejską (przeciw której tak protestowali). Tzara pisał, że choć to, co robią, „wciąż jest gównem, przynajmniej od teraz chcemy srać w różnych kolorach, tak żeby ozdobić zoo sztuki wszystkimi flagami wszystkich konsulatów”⁶³. Kolory nie są więc konkretnym postulatem typograficznym – a stają się raczej częścią szokującej retoryki, wyrazem międzynarodowości, bezpieczeństwa i protestu dadaistów przeciw kulturze i sztuce, które doprowadziły do I wojny światowej. Jednocześnie barwy są sygnałem wykorzystania prymitywnych czy dziecięcych środków wyrazu – dzieci potrafią się cieszyć samą różnorodnością barw. Wydaje się jednak, że w poezji – zarówno światowej, jak i polskiej – kolory nie były tak często stosowane w typografii, a jeśli już się pojawiały, to w drukach twórców związanych z konstruktywizmem lub funkcjonalizmem – a później dopiero w poezji konkretnej (choć i tak rzadko). Wprowadzenie przez Cyranowicz kolorów może być zatem kolejnym przewrotnym gestem dosłownego zastosowania się do postulatów awangardy – przewrotnym, gdyż poza ogólnymi skojarzeniami z energią lub dzieciństwem nie istniały chyba konkretne znaczenia czy postulaty określające funkcjonowanie kolorów w wierszu. Twórczość Cyranowicz musi zatem odwoływać się także do innych niż awangardowe kontekstów i zapewne do poezji, która zamiast wprost pokazywać barwy – opisywała je, nazywała i obarczała znaczeniem.

Przykładem wiersza właściwie już konkretnego, w którym zastosowane zostały intensywnie kolory, jest utwór *kobroty*⁶⁴. Tekst rozpoczyna się stwierdzeniem, że „wszystkie komórki są kolorowe” – samozwrotnym i tautologicznym, bo rzeczywiście w utworze występują różne kolory. Co więcej, tekst ten nie ma ani spacji, ani podkreślników między słowami. To kolory czcionki pełnią funkcję delimitacyjną. W wierszu wymienione są jednak wszystkie użyte barwy, choć pozornie niezgodnie ze swoim znaczeniem: słowo „czarno” zostało wydrukowane na żółto, „żółto” – jest niebieskie, „biało” – czarne, „niebiesko” – czerwone, a „czerwone” – niebieskie. Tekst zatem zwraca się ku swojej materialności – i sam sobie przeczy – podkreślając arbitralność znaków językowych i malarzkich. Ikoniczność kształtu pojawia się jedynie na końcu, kiedy komórki są opisane jako: wniebowzięte. Wiersz ten nazwałabym konkretnym nie tylko ze względu na dominującą w nim wizualność oraz jej problematyzację w tekście – lecz także ze względu na dominację znaczeń z niej wynikających. Nie występują tu one bowiem lokalnie, na podobnych

⁶² Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, op. cit., s. 258.

⁶³ Cyt. za: M. Gale, *Dada...*, op. cit., s. 54. Tłumaczenie z angielskiego – A. K.

⁶⁴ M. Cyranowicz, *kobroty* [w:] eadem, *pięty element...*, op. cit., s. 43.

zasadach, ale jako dodatek do innych treści, jak w wielu utworach Cyranowicz, stanowią podstawowy koncept wiersza. W kontekście poetyki awangardy warto także zwrócić uwagę na tytuł – odwołujący się do konstruktywistycznej rzeźbiarki Katarzyny Kobro oraz jej brył, które są charakteryzowane jako „różnokątne przekrętne przestrzenne” i którymi przywołany wiersz ma się stać – dzięki pośrednictwu kolorów podstawowych także dla konstruktywizmu. *kobroty* można więc nawet rozważać w kontekście ekfrastyczności, a barwy wiersza – także ikonizacji. Co znaczące, przełożenie sztuk plastycznych na język odbywa się tu już z udziałem kodu wizualnego, zaadoptowanego dla pisma między innymi właśnie przez typografię konstruktywistyczną.

Podsumowanie

Kończąc rozważania o architekturze tekstu poetyckiego Cyranowicz, trzeba podkreślić, że powyższy tekst z pewnością nie opisuje wszystkich wierszotwórczych zabiegów stosowanych przez poetkę w ostatnich dwóch tomikach. Nie ma też na celu ostatecznego rozstrzygnięcia powinowactw jej koncepcji wiersza, tym bardziej że z założenia skupiał się raczej na poetyce niż na tematyce – i to poetyce widzianej zwłaszcza w kontekście propozycji uznawanych za awangardowe. Niewątpliwie taki wybór był podyktowany w dużej mierze przez same wiersze, w których jako jednych z pierwszych na gruncie polskim poeta zaczęła stosować – poza ramami typowej poezji konkretnej – wizualne rozwiązania wprowadzone na świecie przez pierwszą awangardę. Jeśli się bierze pod uwagę dźwiękową dominację awangardowych zabiegów polskiego futuryzmu i wywodzący się z nich nurt eksperymentatorskiego lingwizmu, gest Cyranowicz łączącej lingwizm brzmieniowy z typografią okazywałby się jakże późnym, a jednocześnie świeżym przeniesieniem pełni awangardowej myśli o wierszu do poezji polskiej.

Wydaje mi się, że analizowane wyżej przykłady jasno pokazują, że jedna koncepcja danego wiersza Cyranowicz może być odczytana w świetle różnych pomysłów awangardowych, zwłaszcza jeśli nie jest ich prostym przypomnieniem, a twórczą kontynuacją. Nierzadko, tworząc jeden wiersz, poetka zdaje się czerpać z kilku pomysłów. Trudno tu mówić o jakiejś ewidentnej wpływologii, część podobieństw może być oczywiście przypadkowa, chodzi jednak o podobny charakter środków wyrazu i świadome powiązanie ich z eksperymentami z początku XX wieku (w wierszach padają wszak nazwiska Peipera, Sterna czy Kobro). Niewątpliwie poezja Cyranowicz jest twórczym dialogiem z propozycjami pierwszej i drugiej awangardy, nie ich prostym skopiowaniem – a przez to sama nabiera nowatorskiego charakteru.

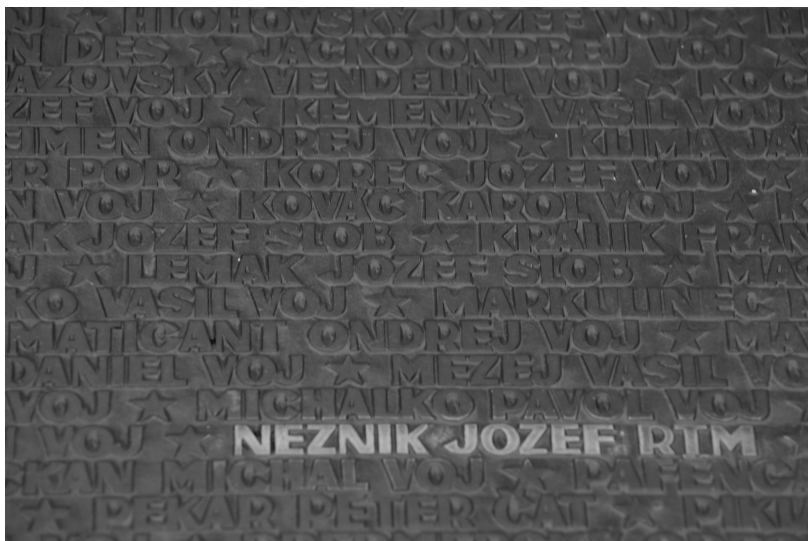
Wreszcie, trzeba wskazać na pewien problem metodologiczny, który okazuje się nierozwiązywalny chyba także w kontekście poezji konkretnej. Paradoksalnie staje się on jeszcze bardziej niepokojący w wierszach takich jak te z typografią niewiele wykraczającą poza normy drukarskie. Pytanie dotyczy zakresu czynności przypisywanych podmiotowi dzieła literackiego – które tradycyjnie ogranicza się do treści tekstu, ewentualnie do wyraźnie włączonych w tekst rysunków, które taki podmiot miałby sporządzić, a jeśli mówimy o podmiocie czynności twórczych (instancji wyższej niż podmiot liryczny), dążyby

się one utożsamiać z całą koncepcją na przykład wiersza wizualnego. Czy jednak wybór szczególnej czcionki i jej wielkości lub odcienia – a zatem elementów niewpływających na znaczenie w oczywisty sposób, ale w przypadku korzystania z poetyki wizualnej również zwracających naszą uwagę – należy do podmiotu? Czy kiedy mówimy o kolorach okładki *psychodelicji*, mamy odwoływać się do Marii Cyranowicz czy podmiotu tomiku? Wydaje się, że te zagadnienia są wciąż nieoczywiste, ponieważ w większości książek okładka jest projektem niezależnym od autora i podmiotu.

Summary

Maria Cyranowicz's verse in the light of avant-garde ideas of poetry

The article is an attempt to read Maria Cyranowicz's poems in the light of the new ideas of poetry that appeared in the first avant-garde. Firstly, the very notion of the avant-garde and its usefulness in the context of Cyranowicz's verse is discussed, then some of the author's poetic devices are compared to Futurist concepts (especially *parole in liberta*) and manifestos. The use of typography in Cyranowicz's poetry is analysed in the context of ideas of the Cracow Avant-garde, while the destruction of language becoming also the construction of a new one appears to be rooted in Dadaist views on poetry. Finally, such features of Cyranowicz's poetry as collage-like structure, openness to accident, performance-like presentation and the use of colour print are depicted in the light of similar avant-garde ideas. It seems however that Cyranowicz's poetry often turns out to be rather an ironic and ambiguous allusion to the avant-garde.



Zdjęcie Maciej Czerwonka



Zdjęcie Maciej Czerwonka