



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Podszewska niepokoju : o wierszach Tytusa Czyżewskiego

**Author:** Joanna Kisielowa

**Citation style:** Kisielowa Joanna. (2003). Podszewska niepokoju : o wierszach Tytusa Czyżewskiego. W: M. Kisiel, P. Majerski, Z. Marcinów (red.), "Godność i styl" (S. 94-112). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

JOANNA KISIEŁOWA

## Podszewka niepokoju O wierszach Tytusa Czyżewskiego

### 1

Miejsce Tytusa Czyżewskiego w dziejach polskiej kultury wiąże się ściśle z narodzinami awangardy. Ten, urodzony w 1880 roku, malarz i poeta, pokoleniowo bliski epoce Młodej Polski, u progu II Rzeczypospolitej z pełnym zaangażowaniem włączył się w wielką batalię o kształt nowej sztuki i nowoczesną wrażliwość estetyczną. Z świadomością i konsekwencją dojrzałego człowieka, który zachował wszakże entuzjazm, świeżość i bezkompromisowość wiecznie młodej natury, uczestniczył Czyżewski w znaczących przemianach, które zapoczątkowały niespotykane dotąd przewartościowanie tradycji, epokę śmiałej wolności artysty i odwagi eksperymentu, czas odkrywania i formułowania języków nowoczesności.

Jego udział w owej batalii był niebagatelny. „Tytus Czyżewski -- pierwszy w awangardzie” -- tak zapamiętał i utrwalił jego wizerunek Stanisław Młodożeniec, uczestnik futurystycznej wspólnoty<sup>1</sup>. Z tą oceną jedynie w planie chronologii zgadzał się Kazimierz Wyka, gdy pisał: „[...] należał do inicjatorów, chociaż nie odegrał roli przelomowej”<sup>2</sup>. Aktywna obecność Tytusa Czyżewskiego u źródeł polskiej awangardy była nade wszystko poszukiwaniem. W gąszczu dynamicznej i w zawrotnym tempie zmieniającej się współczesności szukał Czyżewski swego głosu. Próbował różnych kodów, sprawdzał przydatność różnych technik, eksperymentował. Nowoczesność stała się jego obsesją, chłonał ją, trawił, poszukiwał wyrazu.

---

<sup>1</sup> S. Młodożeniec: *Tytus Czyżewski pierwszy w awangardzie*. „Orka” 1959, nr 6.

<sup>2</sup> K. Wyka: *Czyżewski-poeta*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 22.

Jako artysta poszukujący autor *Zielonego oka* wymyka się jednoznacznej formule. „Poeta różnorodny” — zawyrokuje o nim Marta Wyka<sup>3</sup>. By scharakteryzować tę dziwną wielorakość poetyckiej twórczości Czyżewskiego, najczęściej sięgano po wyliczenie kodów, którymi poeta się posługiwał<sup>4</sup>. Modernizm, futurizm, formizm, kubizm, prymitywizm, poezja konkretna, ludowość rodzima i hiszpańska... Ileż tropów tu odnajdziemy, ile inspiracji! Prawdziwy tygiel awangardowych języków. Próbując ową wielość uporządkować, niejednokrotnie zwracano uwagę na nadrzędną dwoistość jako charakterystyczną cechę tej poezji, na niepokojące pęknięcie, na niezwykle połączenie jakości.

Pisał Jan Józef Lipski:

[...] przez całą jego twórczość będzie się przeplatać naiwne dążenie do sielanki, wyrażającej się prostotą ludowych motywów i wyobraźni - z niesamowitymi, a często krwawymi, budzącymi grozę koszmarami.<sup>5</sup>

Owa dwoistość przybiera nieco inny kształt, gdy skłonność poety do sielanki odnajdzie wyraz w formie optymizmu cywilizacyjnego.

Powstaje jednak pytanie — zastanawia się Lipski — czy owa absolutna afirmacja technicyzmu przez Czyżewskiego nie jest pozorem, czy nie bliższy mu jest lęk ekspresjonistów, przybierający nawet niekiedy katastroficzne kształty.<sup>6</sup>

Istotność ekspresjonistycznego rysu w twórczości autora *Zielonego oka* podkreśli także Krzysztof Karasek. Według jego opinii,

plasuje się Czyżewski, być może bezwiednie, pewnie jednak świadomie, na skrzyżowaniu dwóch głównych tendencji sztuki XX wieku w jej europejskim, nie zaś tylko zaściankowo-polskim wydaniu.<sup>7</sup>

Tendencjom tym patronują dwaj autorzy przedmów do debiutanckiego tomu poety — Leon Chwistek i Jerzy Hulewicz, zaproszeni przez autora „chorującego na niemożność zdefiniowania tego, co powstawało pod jego

<sup>3</sup> M. Wyka: *Dynamomaszyny i pastorałki* — Tytus Czyżewski. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. T. 1. Warszawa 1982, s. 212.

<sup>4</sup> Tę drogę wybiera m.in. Alicja Bałuch, autorka interesującego wstępu do wydania w Bibliotece Narodowej. Zob. T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. A. Bałuch. Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, *passim*.

<sup>5</sup> J.J. Lipski: *O poezji Tytusa Czyżewskiego*. „Twórczość” 1960, nr 6, s. 65.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>7</sup> K. Karasek: *Awangardysta jako kołędnik*. W: T. Czyżewski: *Poezje*. Oprac. i przedmowa K. Karasek. Warszawa 1987, s. 10.

piórem”<sup>8</sup>. Poezję tę od samego początku oświetlają zatem dwie przeciwstawne jakości, jakości nie do pogodzenia: futuryzm i konstruktywizm — z jednej strony, a ekspresjonizm ze strony drugiej.

O wewnętrznej dwoistości, swoistym pęknięciu wewnątrz tej propozycji poetyckiej pisze także Helena Zaworska:

W twórczości Czyżewskiego dokonują się zatem przedziwne połączenia: optymizmu z katastrofizmem, pasterskiej sielanki z apokaliptyczną wizją przyszłości, zakończonej totalną, a nieokreśloną katastrofą. Dla autora *Elektrycznych wizji* wiek XX był zarazem fascynujący i upiorny, zmechanizowany i żywiołowy, racjonalny i irracjonalny.<sup>9</sup>

Tytus Czyżewski jest poetą przeciwieństw. W świetle przypomnianych opinii jego osobowość twórcza jawi się jako punkt przecięcia różnokierunkowych awangardowych dążeń. Wpisany w mapkę dwudziestowiecznych poszukiwań sztuki, Czyżewski jest awangardystą tyleż konsekwentnym, co niezdeklarowanym. Jego konsekwencja jest konsekwencją eksperymentu i prób. Pod różnorodną fakturą awangardowej tkaniny jego wierszy kryje się wszakże jednolita podszewka. Zewnętrznej aktywności, gorączkowym poszukiwaniom towarzyszy zaszyfrowana w nich, ukryta od spodu, sytuacja zagubienia i zagrożenia, czają się egzystencjalne lęki. To dla nich poeta szuka wyrazu. Różnorodność języków, owe maski nowoczesności przysłaniają prawdziwą twarz artysty, kryją niepokój egzystencjalny.

Mam wrażenie, że o tę ukrytą twarz niepokoju nie zapytano dotąd dostatecznie wyraźnie. Czyżewski eksperymentator, umieszczony na przecięciu awangardowych tendencji, przysłonił Czyżewskiego — osobowość twórczą. Trudno jednak uwierzyć, by w poezji tej chodziło wyłącznie o ściganie nowoczesności, ślepy pęd ku awangardzie. W *Transcendentalnym panopticum* (P, 113—114)<sup>10</sup> poeta sam siebie definiował i reklamował zarazem:

**Ja:**  
jako twórca  
elektro światów mego mózgu  
ja medium samego siebie  
pierwszy elektromagnetyczny  
poeta i malarz  
tytus czyżewski

<sup>8</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>9</sup> H. Zaworska: *Formizm Tytus Czyżewski*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1: *Literatura polska 1918—1932*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 347.

<sup>10</sup> Tu i dalej, cytując utwory Tytusa Czyżewskiego, odwołuję się do edycji Alicji Bałuch (zob. przypis 4), oznaczając ją literą P. Cyfra arabska po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tego wydania.



**Zielone oko**

Masa zielono-żółta  
 Fiolet w krąg  
 [...]

**Zielone oko**

[...]  
 Purpura-zielen

**I to drugie  
 Zielone oko**

[...]

**Zielone oczy**

[...]

**ZIELONE OKO.**

W tak niezwykłym nasyceniu świata przedstawionego barwą znać rękę malarza kolorysty. Czyste, ostre sygnały barwne, często skonstrastowane: „purpura – zielen”, występują tu w towarzystwie tonacji zmaconych: „żółtej zieleni” czy „niebieskich pręg zieleni”. Owa kolorystyczna mozaika krzyczy przesytem, jej bogactwo jest ostentacyjne, egzotyczne z powodu samego tylko zestawienia kolorów. Z krzykliwą egzotyką użytych w wierszu barw współbrzmia naturalnie elementy budujące świat wierszowy: tytułowy tygrys i morze o nasyconej barwie („Żółta zielen morze”), palmy i rododendron, małpy i papugi, motyle i „ptak purpury”. Całości dopełniają egzotyczne z założenia odgłosy: „czy-czi”, „hi-hi”, „szi-szi”. Ot, taki egzotyczny obrazek, któremu nikt trzeźwo myślący nie postawi wymogu mimetyczności. To, oczywiście, świat wymyślony, niezobowiązująca fantazja na egzotyczny temat. Jednak cugle tej fantazji trzyma w garści duch formistyczny. Formalny zamysł naszego obrazka jest uderzający. Porządek jego precyzyjnej kompozycji wyznacza równowaga linii pionowych i poziomych:

Czarne pionowe linie  
 Żółta zielen morze

i dalej: „Niebieskie pręgi zieleni”, palmy, „Masa zielono-żółta” (a więc może w pasy?). Świat przedstawiony wiersza został unieruchomiony w tym geometrycznym układzie. Jego niezwykle nasycenie rzeczownikami i przymiotnikami, często uwolnionymi od tyranii składni:

Żółta zielen morze  
 [...]  
 Błękit    żółć    fiolet    palmy    obłok

nie służy w tym przypadku rejestracji dynamiki rzeczywistości, lecz jest zapiskiem jej trwania, zawieszenia czasu. W egzotycznym krajobrazie nic się

właściwie nie dzieje: „Palmy szumią Rododendron czeka [...] Nieruchome czuwa oko”. Ten świat jest esencjalny, nie podlega żadnym procesom. Całością rządzą wewnątrztekstowe uzasadnienia. Krzykliwość barw spokrewniona z egzotyką rekwizytów przywołuje w wierszu krzyk zwierząt: „Krzyk małpy”, „Krzyk ptaka purpury”, on z kolei zrównoważony zostaje przez ciszę: „Cicho”, „Drży małpie serce”, „Strach drzemie”.

Swoista równowaga jest zasadą tego wiersza. Układ linii pionowych i poziomych, dostrzeżony w wyglądach rzeczy, odnajdziemy także w charakterystycznej budowie wersów. Wiersz Czyżewskiego zrywa z tradycyjną linearnością ich układu i percepcji w myśl awangardowego symultaneizmu<sup>12</sup>. Ponad „zwyczajnym” porządkiem lektury rysuje się możliwość druga — niemal równoczesnego odczytywania wiersza w dwóch kierunkach: horyzontalnym i wertykalnym. Rozbicie linijki i związana z nim dwudzielność kompozycyjna utworu niesie z sobą sugestię obecności w świecie przedstawionym tajemniczej drugiej strony. Tę obecność poświadczą także tekst półgruby, którego rola nie ogranicza się do podkreślania tego, co ważne. Jego „drukarski” charakter — po pierwsze — przypomina o umowności świata namalowanego słowem, umowności istnienia egzotycznego pejzażu. Z drugiej strony dwuwymiarowa, płaska kompozycja zyskuje dzięki wytluszczeniom w pewnym sensie przestrzenny charakter poprzez wyodrębnienie się z niej płaszczyzny istniejącej na innym niejako poziomie. Ma to naturalnie konsekwencję w postaci rozwarstwienia rzeczywistości przedstawionej, w obrębie której rysują się jej warstwy bliższe i dalsze, różne plany, różne płaszczyzny. Za to wrażenie odpowiedzialne są graficzne pomysły poety — owe wytluszczenia oraz charakterystyczne rozbicie linearności wersu. Tym sposobem wiersz Czyżewskiego zabiega o nawiązanie korespondencji z wielopłaszczyznowymi obrazami Czyżewskiego malarza.

Właściwie rozważania o *Oczach tygrysa* można by zakończyć konstatacją o kreacji w utworze innego, alternatywnego świata w myśl postulatu Leona Chwistka o wielości rzeczywistości w sztuce. Można uznać, że układem przedstawionych w nim elementów rządzi wymóg formalny, ich niezbędność objaśnia wewnętrzna równowaga wykreowanego świata. Wydaje się, że egzotyczny temat zniecił awangardowego artystę możliwością wyzwolenia wyobraźni, innością, nowością, odległością od codziennych doświadczeń. To wszystko prawda, ale pozostaje jeszcze pytanie o tajemnicę. Z punktu widzenia formistycznej sztuki wydać się może ono niepotrzebne i niekanoniczne, jest pytaniem z innego porządku. Szczęśliwie podsuwa je sam wiersz: „Tajemnica puszcza krew”. O co tu chodzi? Zza tropikalnego pejzażu wylaniają się pytania:

<sup>12</sup> Na ten zabieg zwraca uwagę także J.J. Lipski, łącząc go z zastosowaną — jego zdaniem — w wierszu techniką montażu filmowego. Zob. Idem: *O poezji...*, s. 73.

Czy to już noc    czy to już dzień  
   Czy to sen  
 Czy to strach    czy to hipnotyzm

Jaka jest zatem druga strona egzotycznego obrazka, cóż on znaczy? Przedstawionemu w wierszu światu towarzyszy nieustanna, niepokojąca, obsesyjna obecność „zielonego oka”. W płaszczyźnie tropikalnej anegdoty nie stanowi ono żadnej zagadki. To „oko tygrysa”, to on „na silnej łapie stąpa”, zagraża małpie i papudze, hipnotyzuje ofiary wzrokiem, sprawia, że „drży małpie serce”. Ale ponad tą egzotyczną sytuacją nadbudowana zostaje, na innej płaszczyźnie, sytuacja egzystencjalna, obrazująca uniwersalną zasadę życia pod okiem czyhającej śmierci, życia zahipnotyzowanego przez śmierć. Egzotyczny kostium jest niecodziennym pomysłem na wyrażenie nieusuwalnego lęku, spowodowanego świadomością trwania w oku zagrożenia. Barwności życia towarzyszy niezmiennie nieruchome oko śmierci („Nieruchome czuwa oko”). W kolorowej zjawiskowości świata czai się ziarno niepokoju, mieszka w nim lęk. Znakami tego niepokoju są pulsujące, ostre barwy oraz co rusz dochodzące do głosu: krzyk, krew, strach. Nad wszystkim dominuje „zielone oko”, do którego należy w wierszu ostatnie słowo. Oko tygrysa, oko lęku, oko śmierci.

*Oczy tygrysa* to zatem dość udana kompozycja barw, linii i dźwięków z wpisaną w nią mikroanegdotą egzotyczną. Jej niezobowiązujący, niemal żartobliwy charakter podszyty jest wszakże niepokojem egzystencjalnym. Wiersz zyskuje drugie dno, gdy dostrzeżemy w nim szyfr sytuacji granicznej, świadomości zawieszenia między życiem a śmiercią. Ów swoisty szyfr jest zarazem oswojeniem tej świadomości, osłabianiem lęku poprzez jaskrawą umowność i pewną żartobliwość realiów przypominających bajkę o doktorze Doolittle. *Oczy tygrysa* są zatem kostiumem egzystencjalnego lęku i jego terapią. To jakże charakterystyczne dla Czyżewskiego:

Hi - hi -  
   nad  
   otchłanią.<sup>13</sup>

### 3

Charakter żartu z podwójnym dnem ma — jak sądzę — także jeden z najbardziej znanych wierszy Tytusa Czyżewskiego *Twarz widziana* (P, 58—59).

<sup>13</sup> To cytat z wiersza Stanisława Młodoczeńca *Otchłani*, poświęconego Tytusowi Czyżewskiemu. Zob. Idem: *Futuro-gamy i futuro-pejzaże*. Warszawa 1934.



Utwór pochodzi z tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Wizje elektryczne* i został tam umieszczony w cyklu *Erotyki. Twarz widziana* należy do najczęściej komentowanych wierszy autora *Pastorałek*. Przypomnijmy opinie badaczy.

Dla Jana Józefa Lipskiego to jeszcze jeden przykład wykorzystania w poezji techniki filmowej. Jego uwagę zwraca zastosowany w wierszu chwyt techniczny — „najazd kamery, zmieniającej plan w celu uzyskania zbliżenia nie przez montaż, a przez ruch ciągły”<sup>14</sup>.

Joanna Pollakówna, szczególnie czuła na powinowactwa wierszy i obrazów Czyżewskiego, dostrzeże wyraźne pokrewieństwo z kubizmem i następująco scharakteryzuje stosowaną przez artystę metodę, wspólną dla plastycznego i literackiego tworzywa:

Czyżewski postępuje tak, jakby ciął obraz na kawałki i po eliminacji partii mniej istotnych dokonywał kompozycji -- kwintesencji pierwotnej wizji. Jest to metoda właściwie poetycka; dążenie do kondensacji i największej spoistości, przekazywanie samej esencji przeżycia.<sup>15</sup>

*Twarz widziana* przywołana zostaje w kontekście rozważań o tej metodzie. Do niej m.in. stosuje się uogólnione rozpoznanie badaczki:

Deformacje Czyżewskiego bywają raczej „skrótem myślowym” niż eksperymentem dla eksperymentu. Celem jest przekazanie kwintesencji sytuacji i atmosfery. Autor nie tylko analizuje, nie tylko rekonstruuje -- on doznaje rzeczywistości.<sup>16</sup>

Przyjęcie podobnej perspektywy napotkamy w szkicu Heleny Zaworskiej, która również dostrzeże w wierszu kubistyczną inspirację. *Twarz widziana* jest dla niej przykładem tego nurtu wyobraźni poetyckiej Czyżewskiego, który charakteryzuje następująco: „[...] wielopłaszczyznowa budowa, przenikanie się różnych zakresów rzeczywistości podporządkowane jest konsekwentnej konstrukcji całości wiersza, oszczędności i dyscyplinie obrazu”<sup>17</sup>. O samym zaś wierszu Zaworska odnotuje:

Tutaj obserwacje rzeczywistości zewnętrznej, rejestrowanej przez zmysły chaotycznie, w sposób niespójny, fragmentaryczny, deformujący, zmieniający całości na niby-samodzielne części -- połączone są w jedność z równoczesnym doświadczeniem psychicznym, z pełnym napięciem oczeki-

<sup>14</sup> J.J. Lipski: *O poezji...*, s. 73.

<sup>15</sup> J. Pollakówna: *Formiści*. Wrocław-- Warszawa Kraków Gdańsk 1972, s. 110.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>17</sup> H. Zaworska: *Formizm Tytus Czyżewski...*, s. 344.

waniem na twarz inną niż kolejne, obce „twarze widziane”. Przenikanie się tych dwóch planów rzeczywistości: zewnętrznej i wewnętrznej, tworzy jednolitą dynamikę wiersza.<sup>18</sup>

Za „świadectiono kubistycznego widzenia” uzna *Twarz widzianą* także Alicja Baluch<sup>19</sup>. Jej analiza utworu zmierza w stronę rekonstrukcji tego, co legło u podstaw zagadkowego sformułowania: „Widzę twarze dwie i pół!” (P, 58). Dodatkowo Alicja Baluch w zapisie rzeczywistości przez Czyżewskiego, w jego sposobie widzenia przedmiotu, dostrzeże zapowiedź wierszy Mirona Białoszewskiego.

Niewątpliwie *Twarz widziana* przykuwa uwagę badaczy. Z przytoczonych świadectw odbioru wynika jednak, że wiersz ten jest dla nich interesujący przede wszystkim jako przykład zastosowanych w nim nowych technicznych rozwiązań. Uwagom analitycznym towarzyszy nadrzędne pytanie o charakter awangardowego eksperymentu, o to, która z dostrzeżonych w wierszu inspiracji dominuje: „filmowa”, kubistyczna czy może futurystyczna?<sup>20</sup> Z tego pytania wylania się przestrzeń ewentualnej polemiki, która pozostaje wszakże sporem o nazwę. Między rozpoznanymi inspiracjami nie istnieją ostre granice i w tym sensie każda z przypomnianych opinii zawiera w sobie rys prawdy.

Wiersz Czyżewskiego jest niewątpliwie znakiem swoich czasów. Czegoż w nim nie odnajdziemy? Jest tu świadectwo pozostającej ponad tendencjami tamtego czasu poetyki codzienności i rejestracja konkretno obyczajowego, jest futurystyczna fascynacja ruchem i filmowa jazda kamery, pojawi się zapis percepcji świata jako temat wiersza i kubistyczne pokawałkowanie przedmiotu opisu, a wszystkiemu towarzyszy swoista, futurystyczna (?) ludyczność. To przecież wiersz-błahostka, wiersz-żart.

Pozostaje jednak wrażenie, że rejestr ustaleń technicznych nie wyczerpuje sprawy. Pora zatem powrócić do pytania z całkiem innego porządku, pytania o sensory ukryte. Czy *Twarz widziana* ma rzeczywiście drugie dno?

Sądzę, że przy bliższym spojrzeniu wiersz ujawnia swoisty, palimpsestowy charakter. Jego pierwszy plan jest dość oczywisty. Wyznacza go opowiedziana anegdota, której bohaterami są przemierzający miasto mężczyzna i kobieta czytająca w kawiarni gazetę. Na tym poziomie zasadna jest dokonana przez Alicję Baluch rekonstrukcja przebiegu zdarzeń, tego poziomu dotyczy rejestracja doznawania rzeczywistości, którego celem jest przekaz kwintesencji sytuacji i jej atmosfery — zgodnie z rozpoznaniem Joanny Pollakówny.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> A. Baluch: *Wstęp*. W: T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne...*, s. XXX --XXXI.

<sup>20</sup> Kontekst futurystyczny jako ważny dla interpretacji wiersza wskazuje Zbigniew Jarosiński w przypisie do *Twarzy widzianej*. Por. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz Z. Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1978, s. 94. Z Jarosińskim polemizuje A. Baluch (*Wstęp*. W: T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne...*, s. XXIX).

Poziom drugi trudniej nazwać, zwłaszcza że w tym przypadku nie uzyskamy podpowiedzi od autorów przypomnianych analitycznych spostrzeżeń, dla których owo drugie dno w wierszu wydaje się niegodne uwagi, bądź po prostu nie istnieje. Pod zapisem zwykłej, codziennej sytuacji czai się jednak rozbudowana metafora nieobecności i braku. Wiersz Czyżewskiego budują w moim przekonaniu dwie, sprzężone z sobą, nadrzędne figury: figura przybliżania i figura oddalenia.

Pierwsza z nich organizuje wierszową akcję. W planie aktualnym, na naszych oczach dokonuje się owo zbliżanie się podmiotu do dostrzeżonej za szybą kawiarni kobiety. Wiersz przynosi zapis niejako na gorąco, bez uprzedzania faktów, bez dystansu wybiegającego ponad to, co widać z określonego miejsca. Wraz ze zbliżaniem się do przedmiotu obserwacji zmienia się perspektywa, zmianie ulega postrzeganie świata. Podmiot znajduje się w ciągłym ruchu, którego rytm odmierza odliczanie:

Raz, dwa, trzy,  
[...]  
Cztery, pięć, sześć,  
[...]  
Spogląda: siedm, ośm,

To rytm kroków i rytm uderzeń niespokojnego serca. Coraz bliżej upragnionej osoby („Serce się tłucze”, P, 58) i coraz bliżej spotkania, coraz bliżej też rozwikłania niepewności: czy to ona... Wreszcie:

Spogląda: siedm, ośm,  
Widzę twarze dwie i pół!  
Nie!  
To nie ona ... eh ... bah!!  
Był to zwid...

Cóż się stało? Zwykle nieporozumienie. W planie anegdoty wiersz opowiada o wzrokowej pomyłce, której rozwiązanie jest żartobliwe, by nie rzec: trywialne

Białe zęby widzę  
... Mózg się mroczy ...  
W uśmiechu i na złotą plombę,  
To nie ona.

Ot, codzienna, banalna sytuacja. Właściwie nic ważnego się nie zdarzyło. Wraz z podmiotem wiersza zbliżyliśmy się do nieznannej kobiety, do rozwiązania zagadki („nie ona”), do zakończenia wiersza wreszcie.

A co z figurą oddalenia? Jest ona przecież obecna w utworze od samego początku. Przypomnijmy:

Naprzeciw · szyba srebrno-sina  
Kawiarni,

To, oczywiście, rejestracja faktu rzeczywistości, ale nie tylko. To także ważny sygnał oddalenia, dystansu, postrzegania niebezpośredniego, sygnał widzenia przez szybę. Brak pewności co do postrzeganych obiektów, oddalenie i oddzielenie podmiotu i przedmiotu obserwacji uruchamia plan metafory. Z tej perspektywy lekki wiersz o błahym zdarzeniu staje się wierszem o zagubieniu wśród niepewnych wrażeń, wśród niejednoznacznych sygnałów wzrokowych, które dodatkowo detalizują rzeczywistość, uniemożliwiają postrzeganie całościowe. Spojrzenie podmiotu rejestruje fragmenty ciała kobiety:

Biała ręka trzyma  
Gazetę  
[...]  
Widzę pół twarzy  
Kobiety.  
[...]  
Widzę twarze dwie i pół!  
[...]  
Obraca na mnie oczy  
[...]  
Białe zęby widzę ...  
[...]  
W uśmiechu i złotą plombę,

Scalenie ich w całość jest trudnym zadaniem dla umysłu i odbywa się w przestrzeni podkreślonej wytłuszczeniem klamry, pomiędzy: „**To ona**” a „**To nie ona**”. Przebiega ono zatem pomiędzy biegunami pragnienia („Serce się tłucze”) i rozczarowania („— Mózg się mroczy —”). Przyjmując odautorską kwalifikację erotyku, stwierdzić wypadnie, że wiersz opowiada o zagubionym w miejskiej przestrzeni ulicy i kawiarni obiekcie miłości, a właściwie o jego nieobecności, o doświadczeniu straty. Rytm odliczania, który w płaszczyźnie anegdotycznej przybliżał nas do kobiety w kawiarni i do rozproszenia wątpliwości, w efekcie jest rytmem oddalania się od osoby, której widoku podmiot wiersza wygląda, spodziewa się, pragnie.

Helena Zaworska — jak pamiętamy — podkreślała w wierszu charakterystyczne przenikanie się dwóch planów: rzeczywistości zewnętrznej i rzeczy-

wistości wewnętrznej, które wyznacza rytm dynamiki utworu<sup>21</sup>. Jej myśl, warto uzupełnić spostrzeżeniem o swoistym rozmięciu się tych płaszczyzn. W planie zdarzeń i zapisu rzeczywistości dominuje figura przybliżania, natomiast ośrodkiem drugiego planu — rzeczywistości wewnętrznych doznań pozostaje figura o przeciwnym znaku — oddalanie. Przenikanie się tych planów nadaje rzeczywistości przedstawionej w wierszu szczególny charakter. Jest ona migotliwa, niewyraźna, jakby zatarta, przybiera anamorficzne kształty. To przestrzeń złudzenia, niepewności, ciągłej gry iluzji i deziluzji. W tym miejscu wyraźnie skrzyżują się dwa plany. Owa gra w równym stopniu dotyczy bowiem charakteru i postrzegania rzeczywistości zewnętrznej, jak i świata wewnętrznych przeżyć. Migotliwa rzeczywistość przez chwilę ludzi pozorem obecności w niej ważnej dla podmiotu kobiety, zwodzi obietnicą spotkania. W gruncie rzeczy od początku jednak naznaczona jest jej nicobecnością, doświadczeniem braku. To ono sprawia, że zapis świata w wierszu nabiera nieco widmowego charakteru. Jego uwypuklone elementy: „szyba srebrno-sina”, „biała ręka”, pokałkowane ciało, „białe zęby” i rozpoznanie: „to był zwid...” — niepokoją i poświadczają ową widmowość. Pod rejestracją zwykłej codzienności czai się zagadkowy trupi rys. „Szyba srebrno-sina”, pozostając banalnym elementem ulicznej przestrzeni, staje się metaforą oddzielenia od świata, w którym to, co ważne, kryje się za szybą. Jej lustrzany („srebrno-siny”) charakter sprawia, że nie można przez nią przeniknąć, a jedynie zobaczyć w niej odbicie własnej niepewności.

*Twarz widziana* jest zatem wierszem palimpsestowym, posiada dwa nakładające się na siebie plany — aktualny i metaforyczny. I tym razem, podobnie jak w *Oczach tygrysa*, zabiegi graficzne — rozpoczynanie niektórych wersów od wcięć i stosowanie druku półgrubego — współbrzmiają z ową podwójnością płaszczyzn. W planie pierwszym tematem utworu jest codzienność, blahe zdarzenie, wzrokowa pomyłka, żart. Drugi, ukryty plan wiersza to rozbudowana metafora nicobecności, temat zagubienia, rozproszenia i braku. Anegdotka o kobiecie wziętej za kogoś innego, w planie metaforycznym staje się opowieścią o poszukiwaniu skarbu (miłości?) w miejskim labiryncie, podczas gdy znaleźć tu można jedynie błoto (nie: złoto), co „bryzga spod kół”. Z niefortunnego poszukiwacza skarbu szyderczo drwi finałowa „złota plomba” w uśmiechu obcej kobiety. Pod zapisem sytuacji codziennej kryje się świadectwo doświadczenia egzystencjalnego. *Twarz widziana* to zatem awangardowy żart, ale żart z drugim, egzystencjalnym dnem.

<sup>21</sup> H. Zaworska: *Formizm - Tytus Czyżewski...*, s. 344.

## 4

Wśród wierszy o tematyce miejskiej zwraca również uwagę *Melodia tłumy* (P, 53—54). I tym razem pozostajemy w granicach debiutanckiego tomu z 1920 roku. Zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego, *Melodia tłumy* należy do tych utworów Tytusa Czyżewskiego, które „sprawiają wrażenie przykładowych zastosowań metody futurystycznej, jedynie naiwna nieco, prostolinijna uczuciowość, nadaje im rysy indywidualne”<sup>22</sup>.

Podobnie zaklasyfikuje *Melodię tłumy* Helena Zaworska, dostrzegając w wierszu naczelną zasadę estetyki futurystycznej: „symultaneizm”. Badaczka zanotuje:

W poezji symultancizm oznaczał chęć przekazania słowem bezładu pochwyconego „na gorąco” życia, zanotowania bezpośredniości wielu nakładających się na siebie wrażeń zmysłowych. Niektóre wiersze Czyżewskiego starały się oddać z maksymalną wiernością jednoczesność różnorodnych wrażeń i obserwacji człowieka wychodzącego na ulice wielkiego miasta, siedzącego w kinie lub w kawiarni, telefonującego lub jadącego windą (na przykład wiersze *Melodia tłumy*, *Miasto w jesienny wieczór*, *Sensacja w kinie*, *Drzemka w kawiarni*).<sup>23</sup>

I w tym wypadku wiersz Czyżewskiego został potraktowany jako przykład ściśle określonej techniki awangardowej, charakterystyczny przypadek wiersza futurystycznego. Zbigniew Jarosiński precyzyjnie scharakteryzuje zasady jego budowy:

Słowa uwolnione ze składni, umieszczone obok siebie; fascynacja ruchem — w wierszu mamy do czynienia z ruchem dwojakiego rodzaju: z wędrówką bulwarem, podczas której ukazują się kalejdoskopowo zmienne obrazy ulicy, oraz z samą ruchliwością życia miejskiego; natrętna wyrazistość przedmiotów, które wymienione tylko, wyrwane zostają z tła i — jak mówił słynny manifest malarza Boccioniego — „w ruchu mnożą się, odkształcają i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji” (tłum. M. Czerwiński); dążenie do oddania zdarzeń równoczesnych: na ulicy, w barze, w kawiarni, wreszcie roztopienie się lirycznego podmiotu w świecie rzeczy i wrażeń — wszystko to miało jednoznacznie futurystyczny rodowód.<sup>24</sup>

Obok typowych cech futurystycznej poezji Jarosiński dostrzeże w wierszu także charakterystyczne „zasady konstrukcyjne, które zapowiadają bardziej

<sup>22</sup> Z. Jarosiński: *Postacie poezji*. Warszawa 1985, s. 47.

<sup>23</sup> H. Zaworska: *Formizm — Tytus Czyżewski...*, s. 345.

<sup>24</sup> Z. Jarosiński: *Postacie poezji...*, s. 49.

współczesne formy wypowiedzi poetyckiej”. Wśród nich na uwagę zasługują: „niedyskursywność i nieciągłość narracji lirycznej”, a zatem „przeskoki między tym, co zaobserwowane, a tym, co wyobrażone oraz między szczegółem a perspektywą odległą” oraz „charakter asocjacyjny, swoboda kojarzenia”<sup>25</sup>. Z ustaleniami Jarosińskiego trudno się nie zgodzić. A jednak pojawiają się pewne wątpliwości. Typowy wiersz futurystyczny? Niezupełnie, skoro ów precyzyjnie opisany futurystyczny pozór nieustannie coś od wewnątrz przełamuje i burzy. Zwłaszcza zastanawia arcytrafny wniosek interpretacyjny świetnego badacza:

Mocą mimowiednego ruchu wyobraźni zanurzenie w tłumie zostaje odczute jako samotność w tłumie, dynamizm rzeczy jako osaczenie przez rzeczy. Opis ulicy staje się zapisem stanu lękowego.<sup>26</sup>

Cóż to zatem za futuryzm, skoro zaprzeczona została niejako jego istota? Cóż za dziwny wiersz i o co właściwie tu chodzi? O rzeczywistość zapisywaną „na gorąco” w całej jej zmienności, ruchliwości, równoczesności i ulotności wreszcie, czy też o sytuację człowieka osaczonego przez rzeczy? Niewątpliwie wiersz Czyżewskiego nie jest interesujący ze względu na swoją metodyczną typowość, może natomiast intrygować za sprawą owego niepokojącego przełamania, które przenika cały tekst. Jego istotą jest niezwykle silne napięcie pomiędzy zewnętrzną powłoką, futurystycznym wystrojem wiersza a zapisaną w nim emocją i przeżyciem człowieka, dla którego miasto nie jest na futurystyczną modłę przestrzenią przyjazną.

Przypomnijmy, co o utworze napisał sam autor:

Melodia tłumy jest to poemat niepokoju, albo denerwujący miszmasz paryskiego bulwaru (bul-miszlu), na którym znalazła się moja osobistość (polskiego artysty bez steru i kotwicy).<sup>27</sup>

„Poemat niepokoju” czy „miszmasz”? Czyżewski w charakterystyczny dla siebie sposób ukrył się za żartem. Na pytanie: człowiek czy chaotyczna, futurystyczna rzeczywistość? autor podsuwa odpowiedź: i jedno, i drugie – naturalnie. Ostatnie słowa w wierszu należą jednak do człowieka i jego emocji (P, 54):

niepokój            lęk  
Szukanie kogoś  
W TŁUMIE

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>27</sup> T. Czyżewski: *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i swoim malarstwie (autokrytyka i autioreklama)*. W: *Idem: Poezje i próby dramatyczne...*, s. 118.

Tym razem egzystencjalny niepokój nie został ukryty pod powierzchnią awangardowej tkaniny, w tym wypadku przedostał się na zewnątrz. Tutaj nie ma niespodzianki, pozostaje natomiast pytanie o charakter tego niepokoju i o sposób jego istnienia w wierszu. Nazwany stan ducha nie jest bowiem — co charakterystyczne — elementem heterogenicznym względem tych materialnych składników miejskiej przestrzeni, z którymi wymieniony został niejako jednym tchem. Ów finałowy niepokój w wierszu przenika wszystko i wszystko go zapowiada. Przypomnijmy (P, 53):

Bulwarem płynie rzeka  
Która staje przede mną  
Procesja szkieletów

Wyjściowy obraz zaludnionego tłumnie bulwaru nie wywołuje skojarzeń z poetyką futurystyczną. Nie jest zapisem rzeczywistości, lecz jej interpretacją, projekcją ludzkiego wnętrza. Tłum miejski ukazany zostaje w swej dwoistości, od strony życia i od strony śmierci. Z jednej perspektywy to zmienny, niespokojny, pulsujący żywioł, z drugiej wewnętrzna martwota, której pozorna ruchliwość przywodzi na myśl wyobrażenie „tańca śmierci”, jest ruchliwością ku zagładzie. Przedstawienie miasta w wierszu rozpoczyna się zatem od diagnozy, metaforycznej jego syntezy. Taka strategia wymaga zachowania dystansu wobec przedmiotu opisu. Podmiot utworu wyraźnie ów dystans i sytuację oddzielenia od świata podkreśla. Wszechogarniający żywioł rzeki-tłumu nie porywa go, nie unosi, on „staje przed nim”. Raz jeden zaznaczy w wierszu swoją obecność osobowe „ja” („przede mną”), któremu przeciwstawiona zostaje reszta świata. Ruch na moment ustaje, zdaje się kapitulować przed siłą osobowego ducha i jego zmysłem syntezy. O ileż bliżej nam stąd do ekspresjonistycznego prymatu ducha nad materią niż do założeń futurystycznego programu. Zwycięstwo ducha jest jednak chwilowe. Już zaraz materia zawładnie przestrzenią wiersza, miejsce syntetyzującego ujęcia zajmą obserwacje szczegółowe, konkret cywilizacyjny i obyczajowy, spojrzenie rozproszone wśród drobiazgów świata. Nazwane w zakończeniu utworu emocje i czynność:

niepokój            lęk  
Szukanie *kogoś*  
W TŁUMIE

będą już miały charakter bezosobowy, silnie podkreślana początkowo odrębność osoby ulegnie zatarciu, zagubi się w tłumie.

Świat przedstawiony wiersza bardzo silnie naznaczony został opozycjami: życia i śmierci, jednostki i tłumu. Każda z przywołanych w tekście wartości



zostaje natychmiast uchylona przez wartość przeciwną — z gwarne go zgiełku życia drwi sztywna i martwa „procesja szkieletów”, osobie żągraża rozproszenie tożsamości w anonimowym tłumie i wśród nerwowych impulsów nowoczesnego miasta. Niepokój jest tu jak najbardziej uzasadniony. Ten świat pozostaje w stanie nieustannego zagrożenia, każdy z jego elementów niepostrzeżenie zmienia się we własne przeciwieństwo. Ruch zaprzeczenia nie omija także zapowiedzianej w tytule wiersza „melodii”. Nie liczymy na przyjemne dźwięki, kojące uspokojenie czy miłą dla ucha harmonię. *Melodia tłum* jest wierszem o odgłosach niespokojnych i niepokojących. Błaszany gong to zapowiedź spektaklu dźwięku i wizji (P, 53):

Nad sklepem  
fryzjera  
Błaszany krążkiem  
wiatr kołysze

Po nim wybucha muzyka miasta (P, 53—54):

Tramwaj    omnibus    auto  
Dzwonią we wszystkie klawisze

W dysonansowym gwarze niknie zagadkowy w tym kontekście „zielony flet”, odzywają się „kastaniety”, słyhać odgłosy ludzkie — nieco złowieszczy śmiech: „*ha ha*” i ostrzegawcze „*Attention*”. Dźwięki miasta to sygnały niepokoju: dręczące, zagłuszające się nawzajem, niezharmonizowane. Dziwaczny koncert zamykają w wierszu: „*K l a s k a j ą c e o k n a*”. Jeszcze jeden nieprzyjemny dźwięk, ale nie tylko. Także ważny sygnał przestrzeni, w której przedmioty przejmują nad światem kontrolę i decydują o wszystkim. Pamiętamy? To rzeczy „Dzwonią we wszystkie klawisze”. Dysonansowa, piekielna muzyka miasta jest zagłuszaniem ludzkiego głosu. Wieloliczebny tłum wypełniający bulwary, niepostrzeżenie ustępuje miejsca przestrzeni bezludzkiej. Tylko w takiej trzaskają na wietrze futryny okien, pozbawione ludzkiej ręki i kontroli. Ludzkie „ja” ulega redukcji do bezosobowego „szukania *kogoś / W TŁUMIE*”.

Zapowiedź owego nieludzkiego świata tkwiła już w metaforze „procesja szkieletów”. Szkielet to rzecz, nie człowiek. Odczłowieczona, śmiertelna parada miejskiego tłumy uzyska w wierszu jeszcze jedną wymowną kwalifikację:

Oczy      Dłonie      Myśli  
bez twarzy

Ludzki świat uległ tu charakterystycznemu rozbiciu, pokawalkowaniu bez perspektywy scalenia. Ta „procesja” jak rzeka zmierza tylko w jednym

kierunku, bez możliwości powrotu. To droga rozproszenia, śmierci, potępienia. „Procesja szkieletów” sugeruje wejście w kręgi piekielne. Spojrzenie szczegółowe wyróżni w infernalnym mieście następujące sektory: podejrzany półświatek —

Alfonsy      panny  
Uliczni hołysze,

wyróżni bar — miejsce niekończącej się konsumpcji:

W barze jedli już sandwich  
Pili kawę i whisky  
Przynoszą nowe półmiski

wyróżni wreszcie kawiarnię, w której syci się głód wrażeń:

Pierś kobiety  
*Attention*  
Kastaniety  
Czerwone kręgi dreszcze  
Podniety  
Nerwowe światła  
Kinkiety

Jesteśmy w piekle. Procesja potępieniów przemierza jego labiryntowe przestrzenie, z których wieje śmiertelny chłód:

Oczy      Dłonie      Myśli  
bez twarzy  
zimn kurytarzy

To piekło zniszczonych więzi międzyludzkich, zerwanych kontaktów, piekło rozproszenia i samotności. Wejście tutaj dokonuje się niepostrzeżenie. Nie ma bramy z wiadomym napisem, ale jest złowieszczy gong, w który uderza wiatr, jedyny naturalny element w tym absolutnie sztucznym świecie, wiatr — powiew zaświatów. „Błasany krążek”, którym on kołysze zawisł — jak pamiętamy — „nad sklepem /fryzjera”. Jedyne w wierszu spojrzenie w górę uczyni z tego miejsca rodzaj świątyni pozornych wartości, interesu i dbania o powierzchowność. Nic dziwnego, że blisko stąd do piekła. Poruszenie kwestii *sacrum* uzasadnia daleki odprysk jego znaczenia, obecny w metaforze „procesja szkieletów”. Ta procesja przemieszcza się jednak w świecie całkowicie odsakralizowanym. Miejsce ośrodków kultu zajęły w nim bary i kawiarnie. Mogłyby one służyć ludzkim kontaktom, z założenia miały ułatwić spotkania,

lecz dzieje się inaczej. Tu następuje całkowite rozproszenie więzi. Wejść do piekła jest wiele, nietrudno się tam dostać. Podobna funkcja rozpraszania przypada w udziale przedmiotom przywołanym w wierszu. Telefon, winda, tramwaj, omnibus, auto – te osiągnięcia cywilizacyjne powstały m.in. po to, by ułatwić kontakty międzyludzkie. Piekielna ironia sprawia, że dzieje się odwrotnie. W mieście pełnym udogodnień coraz trudniej spotkać człowieka. Rzeczy zamiast służyć, osaczają i przytłaczają, dehumanizują miejską przestrzeń. Dobrymi chęciami – jak wiadomo – wybrukowano piekło. Pojawiająca się w zakończeniu wiersza „winda na gumie”, która z natury rzeczy porusza się w płaszczyźnie wertykalnej, w tym kontekście kursować może chyba tylko w dół. Nietrudno zgadnąć dokąd ona prowadzi.

*Melodia tłumy* poddana lekturze z futurystycznego punktu widzenia niekanonicznej ujawnia swoje ukryte pokłady znaczeń. Wiersz Czyżewskiego z pewnością przynosi więcej niż tylko simultaniczną rejestrację pochwyconych na gorąco fragmentów miejskiego życia i nakładających się na siebie wrażeń. Pod ową futurystyczną powłoką kryją się zaszyfrowane scenariusze porządkujące pozorny chaos słów uwolnionych ze składni. Dwa z nich uznałam za warte uwagi. Pierwszy ujmuje wizję miasta i miejskiego tłumy w ramy niespokojnego spektaklu-koncertu z początkowym gongiem i końcowymi oklaskami. To spektakl, w którym rzeczy „dzwonią we wszystkie klawisze”, zdobywają dominację i kontrolę nad światem. Scenariusz drugi jest przywołaniem kulturowego konspektu wędrówki przez kręgi piekielne. Istotą wizji miasta-piekła jest również przedstawienie nieludzkiego świata. Podmiotowi dantejskiej wyprawy przysługuje zagwarantowane literacko prawo do przewodnika. W *Melodii tłumy* mamy już tylko samotne błądzenie i „Szukanie kogoś / W TŁUMIE”. Czy to „naiwna nieco, prostolinijna uczuciowość”, która – zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego – „nadaje rysy indywidualne „przykładowym zastosowaniom metody futurystycznej”<sup>28</sup> Trudno zgodzić się na taką ocenę. W *Melodii tłumy* owa metoda jest sprawą czysto zewnętrzną. Pod nią kryje się zapis autentycznych lęków i niepokojów człowieka, które zdecydowanie bliższe są doświadczeniom modernistycznym i ekspresjonistycznym niż wizjom apostołów przyszłości.

## 5

*Oczy tygrysa, Twarz widziana, Melodia tłumy* – to tylko niektóre spośród wierszy Tytusa Czyżewskiego, do których warto – jak sądzę – powrócić

<sup>28</sup> Z. Jarosiński: *Postacie poezji...*, s. 47.

z intencją szukania w nich „drugiego dna”. W wierszach tych pod różnorodną powłoką awangardowych technik kryje się wspólne jądro — podszewka egzystencjalnego niepokoju. W podręcznikowych omówieniach utworom autora *Zielonego oka* przypada rola ilustracji różnych metod i kierunków poszukiwań pierwszej literackiej awangardy w dwudziestolecie międzywojennym. Maska awangardysty-eksperymentatora nakazuje nam pamiętać Czyżewskiego jako poetę wielu nowoczesnych wówczas technik. Nie od dziś wszakże wiemy, że nic w sztuce nie starzeje się tak szybko jak nowoczesność. Z czasem awangardowe techniki okrzepły, eksperymenty pokryła patyna. Nowoczesność stała się znakiem swoich czasów.

Sądzę, że po latach pewną szansą lekturową dla Czyżewskiego-poety jest odkrywanie w jego wierszach swoistego palimpsestowego charakteru. Ta poczyna ma bowiem dwa wyraźne filary. Pierwszy z nich — niejako oficjalny — związany jest z aktywnością twórczą poety-eksperymentatora i nakazuje mu ciągle poszukiwanie metod i środków, testowanie różnych języków nowoczesności. Filar drugi natomiast pozostaje nieco w ukryciu. Wyznacza go zaszyfrowany w wierszach niepokój egzystencjalny. Sytuacje zagubienia i zagrożenia, poczucie alienacji, lęki życia w spojrzeniu śmierci — te treści w sztuce nie starzeją się nigdy. Gdy oddalamy się od filara awangardowych poszukiwań, filar drugi — egzystencjalny przybiera na znaczeniu. Tam czekać nas może lekturowa przygoda. Pod zewnętrzną fakturą tych wierszy kryje się jądro niepokoju. Warto próbować się tam przebić.