

Agnieszka Kukuryk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-1721-6820>

agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

Nowe formy poetyckie w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku

New Poetic Forms in French Literature at the Turn of the 20th Century

Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe¹

Guillaume Apollinaire

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie problemu reprezentacji poprzez słowa w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku. Zgodnie z horacjańską formułą *Ut pictura poesis*, obraz można w niezwykle sposób przełożyć na poezję, a poezja często odbija się w malarstwie. Obie płaszczyzny przenikają się wzajemnie, a efektem tego jest ich migotliwa substancja. Nowe tendencje zainicjowane przez francuskich pisarzy i malarzy u progu XX wieku pozwolą określić plastyczność słów i obrazów, a także odkryć podobieństwa między tymi dwoma systemami znaków. W pracy podjęto próbę zaobserwowania zjawiska współistnienia kodów werbalnych i obrazowych oraz przedstawienia związków literatury i sztuki, które pozwalają traktować tekst ikoniczny jako znak(i).

Słowa kluczowe

poezja wizualna, kaligrafia, dekodowanie tekstu, ideogram

¹ G. Apollinaire, *Œuvres Complètes*, red. M. Décaudin, t. 3, Paryż 1966, s. 609 (tłum. własne).

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 9.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 20.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

Abstract

The aim of this article is to explore the problem of representation through words in French literature at the turn of the 20th century. According to the Horatian formula *Ut pictura poesis*, a painting can be remarkably translated into poetry, and poetry is often reflected in painting. The two planes interpenetrate each other, and result in a shimmering substance. The new tendencies initiated by French writers and painters at the dawn of the 20th century will make it possible to define the plasticity of words and images, and to discover the similarities between these two sign systems. The study attempts to observe the phenomenon of the coexistence of verbal and pictorial codes and to present the links between literature and art that allow the iconic text to be treated as sign(s).

Keywords

visual poetry, calligraphy, decoding of the text, ideograph

„Człowiek, chcąc naśladować krok, wymyślił koło, które wcale nie przypomina nogi”, pisał Guillaume Apollinaire, nieświadomie tworząc w ten sposób nadrealizm (zwany później surrealizmem), który znalazł swoje odbicie niemal w każdej dziedzinie życia. Modernizm, który w literaturze francuskiej sięga czasów Charles’a Beaudelaire’a, zapoczątkował epokę nieograniczonej wolności tworzenia, połączonej z odejściem od wszelkich schematów. Kryzys wiersza, proklamowany w 1897 roku przez Stéphane’a Mallarmégo, a następnie kryzys przedmiotu, ogłoszony przez André Bretona dwie dekady później, skłoniły artystów z początku XX wieku do poszukiwania nowych form wypowiedzi i kreacji artystycznej. Poglądy na temat istoty sztuki formułowane wówczas w licznych manifestach legły u podstaw nowych tendencji w literaturze i sztuce. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na *Manifest techniczny na temat literatury futurystycznej* ogłoszony 11 maja 1912 przez Filippo Marinettiego, *Siedem manifestów dada* Tristana Tzary, czy też przygotowany przez André Bretona manifest *Surrealizm i malarstwo* z 1928 roku.

Niewątpliwie światową stolicą przełomu XIX i XX wieku był Paryż, który Henryk Zbierzchowski określił jako „utęsknion[ą] Mekkę, ku której od tylu lat wędrownym gorączkowym szlakiem dążą tysiące pracowników myśli i sztuki, miasto miast, głośno bijące serce Europy, piekielny kocioł, w którym przewalają się wszystkie namiętności współczesnego życia”². Niepowtarzalny klimat metropolii otwartej dla wszystkich tworzyły tzw. salony, kawiarnie na Montmartre, Montparnasse, w Dzielnicy Łacińskiej oraz na Champs Élysées. To właśnie tam spotykali się wielcy twórcy i debiutanci, malarze i pisarze, tam też toczyły się burzliwe dyskusje na temat nowych kierunków w literaturze i sztuce, ferowano wyroki

² H. Zbierzchowski, *W paryskim wirze. Powieść*, Lwów 1929, s. 104.

o dziełach, które wyszły właśnie spod prasy drukarskiej. Odrzucenie przez awangardowych artystów klasycznej *mimesis*, tradycyjnych reguł odtwarzania rzeczywistości, a także postępująca estetyzacja egzystencji stały się impulsem do podjęcia próby oswojenia nowej rzeczywistości, do której nie przystawały dotychczasowe sposoby reprezentacji. Zmiany w sztukach plastycznych „zapiadniały” umysły poetów, którzy w swoim zakresie zaczęli poszerzać spektrum środków stosowanych najpierw przez symbolistów w dziedzinie umuzykalnienia wiersza (Paul Valéry) czy obrazowego stylu (Stéphane Mallarmé). Niebagatelną rolę w życiu literackim odegrały nowe czasopisma, publikujące programy czołowych intelektualistów, artystów i literatów. Wszystkie (r)ewolucyjne zmiany, jakie wówczas następowały, zainicjowały powstanie nowej poetyki, która często stawała się „przygodą wyobraźni” lub też splotem elementów plastyczno-literackich. Poeci, podobnie jak plastycy, zaczęli stosować metody dekonstrukcji obserwowanego świata na elementy składowe, by następnie złożyć je ponownie w kompozycyjną całość. W centrum zainteresowań poety/artysty znalazł się obraz skonstruowany i postrzegany, a następnie uobecniony w literaturze w słowach będących odwołaniem do malarstwa, figur geometrycznych oraz do plastycznych przejawów nowoczesności, takich jak afisz, plakat czy reklama. Poezja, zwłaszcza z pierwszych trzech dziesięcioleci ubiegłego stulecia, stała się potokiem obrazów, grą niespodziewanych skojarzeń z pogranicza jawy i snu. Jej komponentami mogły być fragmenty dialogów, wspomnienia, niekiedy artykuły lub ogłoszenia z gazet. Przypominało to malarzką technikę kolażu, o której w 1930 roku Louis Aragon w *Peinture au défi* pisał: „Historia kolaży nie należy z pewnością do historii realizmu; ale historii realizmu w przyszłości nie da się napisać z pominięciem historii kolaży”³. Modernizm i awangarda umożliwiły artystom świadome i niemal nieograniczone poszerzenie obszaru twórczej wolności. Postulaty nowości i odkrywczosci, eksperymenty w poezji, których przejawem jest fragmentaryczność i simultaniczność tekstu, a także opierająca się na analogii skojarzeniowość, pozwoliły określić plastyczność słowa i obrazu oraz ustalić podobieństwa tych dwóch płaszczyzn.

Należy zaznaczyć, że zjawiska z pogranicza i korespondencji sztuk występowały w literaturze od dawna. Od starożytności słynna formuła Horacego *ut pictura poesis* („niechaj poezja będzie jak obraz”) wskazywała na dialog „dwóch sióstr”, w którym poezja pełniła funkcję mówiącego malarstwa (*pictura loquens*). Wprawdzie hasło to zakwestionował Gotthold Efraim Lessing w wydanej w 1766 roku rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, wyraźnie oddzielając te dwie płaszczyzny⁴,

³ L. Aragon, *Peinture au défi*, [w:] tegoż, *Collages*, Paryż 1965, s. 149 (tłum. własne).

⁴ Lessing dobitnie podkreślił, że malarstwo to sztuka przestrzenna, a literatura jest sztuką czasową, zaś połączenie tych dwóch dziedzin jest niemożliwe.

jednak, jak pisał Mario Praz, „idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja, coś, co z uporem wraca i nie daje się łatwo zignorować, jak wszystkie problemy dotyczące się źródła”⁵. Struktury słowno-obrazowe w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku stanowiły zatem przykład artystycznego dążenia do syntezy sztuk. Współistnienie, czy nawet jedność literatury i malarstwa określiły nowy typ znakowości, w którym znak plastyczny jako obraz stał się ikonicznym dopełnieniem znaku słownego. Ogromną rolę w procesie konceptualizacji i werbalizacji zjawisk odegrała przede wszystkim mediacyjna rola języka. Tekst miał nie naśladować, ale (re)prezentować świat. Lekturę awangardowych utworów z początku ubiegłego stulecia należy poprzedzić zwięzłą analizą procesów, które przyczyniły się do zmiany tej optyki.

Kryzys wiersza według Mallarmégo

Po pierwsze, teoria dzieła czystego (*poésie pure*) Stéphane’a Mallarmégo, oparta na przeciwstawieniu języka codziennego (*langage brut*) językowi istotnościowemu (*langage essentiel*), stanowiła punkt wyjścia dla ogólnej teorii sugestii, w której sprzeciwiono się zwykłej denotacji, dowartościowując konotację i pozwalając czytelnikowi czynić subiektywne skojarzenia. Według francuskiego symbolisty istotą nie było tworzenie językowego ekwiwalentu świata. Poeta szukał raczej słów aluzyjnych, nigdy bezpośrednich, gdyż, jego zdaniem: „nazwać jakiś przedmiot, znaczy odebrać [czytelnikowi⁶] trzy czwarte przyjemności poetyckiej; zasugerować – to dopiero ideał”⁷. Z tego też powodu w *Kryzysie wiersza* autor stanowczo opowiedział się za wypowiedzeniowym zniknięciem poety⁸. Depersonalizacja tekstu miała ułatwić twórcy wcielenie się w rolę alchemika, którego misją było wypełnienie bieli strony atramentem i oddanie inicjatywy słowom. Wszystko, czym miał dysponować poeta, to „nicość” pustej kartki i „czerni” słów, które poszukiwałyby istoty swego znaczenia. Litera stała się *par excellence* formą graficzną składającą się z linii i pustych prze-

⁵ M. Praz, *Ut pictura poësis*, [w:] tegoż, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Gdańsk 2006, s. 5.

⁶ Wtrącenie autorki.

⁷ Stéphane Mallarmé, odpowiedź na ankietę przeprowadzoną przez J. Hureta, zob. *Œuvres Complètes*, Paryż 2003, s. 700 (tłum. własne).

⁸ W swoim utworze Mallarmé pisał: „Dzieło czyste pociąga za sobą zniknięcie wypowiedzi poety, który oddaje pierwszeństwo słowom, pobudzonym zderzeniem swojej odmienności; roziskrzają się one wzajemnymi odbłaskami, podobne wirtualnej grze światła na drogich kamieniach, zastępując miarowy oddech wyczuwalny w dawnym tchnieniu lirycznym, lub pełne uniesienia, osobiste prowadzenie zdania”. Zob. S. Mallarmé, *Wybór poezji*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 86.

strzeni. W ten sposób, jak stwierdził Paul Valéry, poeta podjął próbę „podniesienia strony druku do potęgi rozgwieżdżonego nieba” (*d'élever enfin la page à la puissance du ciel étoilé*)⁹, zakwestionował akt pisania, przebadawszy go u samych źródeł. W funkcji poetyckiej języka przedłożył *signifiant* nad *signifié*, położył nacisk na substancję słowa, a nie na jego stronę konceptualną. W efekcie takiego przedstawienia, Mallarmé wyeksponował materialny aspekt utworu, jego strukturę oraz interferencje zachodzące między poszczególnymi elementami. Widać to dobrze w poemacie przestrzennym *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, w którym poeta rozmieścił słowa na płaszczyźnie strony tak, by uwidocznic ich wzajemne relacje i rolę w wierszu, ich brzmienie, głośność, wyciszenia, dzięki czemu utwór przeznaczony jest nie tylko do czytania symultanicznego, lecz także do oglądania. Rozproszenie słów na dwu stronach rozkładowych, wraz z różnorodnością znaków typograficznych, powoduje, że czytelnik musi objąć tekst jednym spojrzeniem, podobnie jak obraz czy partyturę. W ten sposób poemat staje się jednocześnie ideogramem i symfonią.

Utwór ten otworzył nowy etap w historii poezji modernistycznej. Poeta odnalazł w typografii bogactwo kreacji i, jak pisał Jean-Paul Sartre, „zatrzymał się na słowach tak jak malarz czynił to z kolorami, a muzyk z dźwiękami”¹⁰. Zakwestionowanie wartości referencyjnej sprawiło, że słowa odzyskały swoją niezależność, a tekst zyskał charakter autoteliczny. Szukając własnych środków wyrazu, Mallarmé restytuował autonomiczny język poetycki, a wprowadzając do poezji obraz, stał się prekursorem wszelkich awangard, jakie doszły do głosu w sztuce i literaturze na początku XX wieku.

Warto przypomnieć, że impulsem do poszukiwań nowej poetyki było odkrycie dzieł Ryszarda Wagnera, w którym Mallarmé upatrywał teoretyka sztuki totalnej, łączącego w operze elementy dramatu, muzyki, poezji, ale również tańca i scenografii. Marzeniem poety było stworzenie dzieła będącego najwyższym osiągnięciem umysłu, które nazywał Książką. W swoim liście do Paula Valéry'ego definiował ją następująco:

Książka, po prostu książka (*un livre*), w wielu tomach, o spójnej architekturze, przemyślana, nie będąca zbiorem przypadkowych, nawet cudownych inspiracji... Pójdę dalej, powiem: Książka (*le Livre*), bo w głębi duszy jestem przekonany, że istnieje tylko jedna, i każdy, kto kiedykolwiek pisał, nawet Geniusze, próbował ją stworzyć, nie wiedząc o tym¹¹.

⁹ P. Valéry, *Variétés II*, [w:] tegoż, *Œuvres Complètes*, Paryż 1957, s. 624 (tłum. własne).

¹⁰ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, s. 19: «Le poète s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons» (tłum. własne).

¹¹ List Mallarmégo do P. Verlaine'a z 16 listopada 1885 roku, [w:] S. Mallarmé, *Correspondance complète*, Paryż 1965, s. 301 (tłum. własne).

Głos awangardy

Prób stworzenia sztuki totalnej, syntetycznego tworu wznoszącego się ponad tradycyjne podziały, upatrywać należy w nurtach awangardowych. Kubizm wprowadził do malarstwa nowe ujęcia przestrzenne, zrywając jednocześnie z zasadami perspektywy w imię zaprzestania naśladowania rzeczywistości. Na podobieństwo kolażu w sztukach plastycznych, w poezji pojawił się nowy sposób symultanicznego widzenia, układania i przetwarzania zdarzeń, informacji i uczuć. Również futuryści pojęli jasno i wyraźnie, że „[...] wiek wielkiego przemysłu, wiek dużych proletariackich miast, wiek intensywnego i burzliwego życia, domaga się nowych form sztuki, filozofii, zachowania i języka”¹².

Mimo że manifest futuryzmu ogłoszony przez Marinettiego w *Le Fige-ro* 20 lutego 1909 roku został sceptycznie przyjęty we Francji¹³, kilka jego podstawowych założeń zostało podjętych przez młode pokolenie poetów, zaś ukazanie się w 1913 roku artykułu tego samego autora *Wyobraźnia bez granic i słowa na wolności* stało się dodatkowym bodźcem do dalszych poszukiwań metod służących udoskonaleniu technik literackich. Jednym z pierwszych pisarzy nowej generacji, przekonanym o konieczności zmian w postrzeganiu i ilustracji rzeczywistości, był, niedoceniany dzisiaj, Nicolas Beauduin, autor „paroksyzmu” – metody polegającej na zastąpieniu poezji dotychczas statycznej przez literaturę posiadającą cechy dynamizmu, co umożliwiło przedstawienie intensywnego sposobu życia. O potrzebie zmiany optyki i zastosowaniu nowej techniki poetyckiej pisał:

Każda wielka epoka literacka wnosi nową formę. [...] Romantyzm miał swoją technikę; symbolizm dał nam wiersz wolny. Metryka romantyczna przystosowywała się do wybujałego, emfatycznego liryzmu właściwego wyrażaniu tych trzech wielkich tematów ogólnych, jakimi są Natura, Miłość i Śmierć. Wiadomo, jak szlachetnie posługiwali się tym poeci owych czasów. Wiersz wolny odpowiadał znakomicie nieścislej i muzycznej wrażliwości symbolistów, wyrażaniu stanów duchowych i oddawaniu płynności. Zbytecznym jest już dzisiaj wykazywać jego pokrewieństwo z filozofją bergsonowską, z impresjonizmem malarskim, z debussyzmem muzycznym, z rzeźbą Rodina. Lecz dzisiaj wydaje nam się już przestarzałym.

¹² A. Grimasci, *Marinetti rivolitionario?*, „L’Ordine Nuovo”, 5 stycznia 1921, cyt. za: M. Perloff, *Profond aujourd’hui*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 10–12, s. 228.

¹³ G. Apollinaire przedstawił nawet w 1913 roku *Antytradycję futurystyczną*, tekst będący swego rodzaju parodią manifestu Marinettiego, o którym André Salomon w jednym z artykułów w 1913 roku pisał: „Futuryzm przeżył się, właśnie Guillaume Apollinaire [...] zadał mu śmiertelny cios ogłaszając manifest, o którym mowa. Tego było potrzeba: być bardziej futurystycznym niż Marinetti! Panu Guillaume Apollinaire’owi udało się to ku naszej wielkiej radości”, cyt. za: J. Heinstein, *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991, s. 36.

A w każdym razie nadaje się mało do wyrażenia gwałtownego „paroksyzmu” świata nowoczesnego¹⁴.

Beauduin był także twórcą poematu synoptycznego, wieloplanowego, w którym dostrzec należy cechy symultanizmu. Swoje uwagi na ten temat ujął słowami:

Pokolenie obecne (mówię o jego żywiołach najbardziej zaawansowanych) jest czysto wizualne, zamiłowane w symetrii plastycznej, w porządku i w konstrukcji. Jest to pokolenie kinematografu. Ponadto nie na darmo byliśmy świadkami okresu analitycznego, a potem okresu konstrukcyjnego kubizmu. [...] Najbardziej sumienni spośród twórców współczesnych wiedzą, że poemat, obraz, rzeźba nie jest przypadkową zbieraniną. Ażeby motor funkcjonował dobrze, ażeby był wydajny, ażeby nie sprzeniewierzał się swojemu celowi, potrzebne jest sumienne wykończenie, wzajemne dopasowanie części, umiejętność złożenia całości, technika wykonania. Każdy budowniczy awionu posiada technikę. Lecz nie jest to technika budowniczego dawnych powozów. Toteż pragnienie osiągnięcia tej doskonałej równowagi między treścią a formą, równowagi, która stwarza to, co nazywam sztuką żywą (a nie krystalizację, wstrzymanie, tzn. styl), skierowało moje poszukiwania ku liryzmowi nowemu, pozostającemu w związku z prawami powszechnymi i zdolnemu oddać synchronizm obrazów, barw, dźwięków, idei i wszystkich sił zbieżnych i rozbieżnych, ścierających się lub łączących w jednostce lub dokoła niej¹⁵.

Pomysł zastosowania symultaniczności w poezji przypisuje się dziś założycielowi grupy „dynamistów”¹⁶ Henriemu Barzunowi¹⁷. W swoim manifestie zatytułowanym *Era dramatu* opublikowanym w 1912 roku, przedstawił on koncepcję rewolucji technicznej, w której liryzm indywidualny zostałby zastąpiony liryzmem zwielokrotnionym. Kluczem do zastosowania nowych środków ekspresji miał być symultanizm, dostrzegany dotychczas w sztukach plastycznych, polegający na „wieloekspresyjnej symfonii”. Wśród akolitów Barzuna znaleźli się wybitni przedstawiciele „ducha awangardy”, między innymi Guillaume Apollinaire i Blaise Cendrars, których twórczość odegrała ogromny wpływ na dalszy rozwój poezji francuskiej tego okresu.

¹⁴ N. Beauduin, *O potrzebie nowej techniki poetyckiej*, „Zwrotnica” 1923, nr 4–6, s. 108. http://monoskop.org/images/b/b4/Zwrotnica_4-6_1923.pdf, [dostęp: 29 czerwca 2022 r.].

¹⁵ Tamże, s. 108.

¹⁶ Jules Romains, porównując poglądy Beauduina i Barzuna, nie dostrzegł różnic między „paroksyzmem” a „dynamizmem”.

¹⁷ Wł. Henri-Martin Barzun, założyciel grupy „dynamistów”. Pod jego programem ogłoszonym w tomie zatytułowanym *Era dramatu* (1912) podpisało się wielu ówczesnych poetów.

Plastyczna poezja Blaise'a Cendrarsa

Najbardziej spektakularnym przykładem syntezy poezji i malarstwa była określana mianem „pierwszej książki symultanicznej”¹⁸ *Proza kolei transsyberyjskiej i matej Żanny z Francji* Blaise'a Cendrarsa. Pierwsza wersja poematu-obrazu, wydana jesienią 1913 roku, została wydrukowana dwunastoma rodzajami czcionek w różnych kolorach, z towarzyszącymi abstrakcyjnymi iluminacjami artystki Sonii Delaunay, na złożonym w harmonijkę dwumetrowym rulonie papieru. Książka-przedmiot, będąca owocem ścisłej współpracy poety i malarki, tworzyła rodzaj kolorystycznej partytury, opartej na doskonałym współistnieniu formy z treścią, o której Apollinaire z zachwytem pisał:

Blaise Cendrars i Pani Delaunay-Terc przeprowadzili niebywały eksperyment w dziedzinie symultaniczności, zapisany kontrastującymi barwami, aby oko jednym spojrzeniem mogło ogarnąć całość poematu, tak jak dyrygent orkiestry jednym spojrzeniem czyta nuty zapisane na dwóch pięcioliniach, tak jak jednym spojrzeniem czyta się plastyczne elementy wydrukowane na jakimś plakacie¹⁹.

Uwagę przykuwał już sam tytuł utworu, który podawał w wątpliwość liryczne ramy tekstu, jego przynależność do gatunku, jakim był poemat liryczny. Sam autor tłumaczył wybór tymi słowami: „Jeśli zaś chodzi o słowo «Proza», użyłem go w *Transsyberyjskiej* w potocznym łacińskim znaczeniu «prosa», «dictu». Poemat wydaje się zbyt pretensjonalny, zbyt zamknięty. Proza jest bardziej otwarta, popularna”²⁰.

Cendrars, uważający się za obywatela świata, świadom zachodzących wokół niego zmian, podkreślał również, że „rola nowej poezji [miała polegać – A.K.] na tym, żeby swoje skarby wyrzucić przez okno, tam, gdzie są ludzie, tłumy, życie”²¹. Zastosowanie symultanizmu pozwoliło poecie zakwestionować zasadę chronologicznej i tematycznej klasyfikacji utworów oraz otworzyć się na nowe środki ekspresji. Źródłem inspiracji nie był jednak symultanizm głoszony przez Barzuna, mimo iż poeta był apologetą

¹⁸ Użycie przez Blaise'a Cendrarsa słowa *simultané* w kampanii reklamowej zapowiadającej publikację utworu wzburzyło środowisko włoskich futurystów, którzy w swoich programach często postulowali symultaniczność rozumianą jako syntezę tego, co zapamiętane, i tego, co widziane. Jednak zarówno poeta, jak i Sonia Delaunay odcinali się od wszelkich związków z Marinettim. Symultanizm utworu wywodził się raczej od techniki zapoczątkowanej i stosowanej przez męża artystki, Roberta Delaunaya, opartej na kontraście barw wzajemnie się dopełniających podczas obserwacji.

¹⁹ G. Apollinaire, *Les Soirées de Paris* (15 czerwca 1914), cyt. za: M. Perloff, dz. cyt., s. 234–235 (tłum własne).

²⁰ B. Cendrars, *Lettre à Victor Smirnoff*, „Lettres Modernes” 1977, nr 169, s. 38, cyt. za: M. Perloff, dz. cyt., s. 242 (tłum. własne).

²¹ M. Perloff, dz. cyt., s. 269 (tłum własne).

głoszonych przez niego idei konieczności zmiany optyki w postrzeganiu świata²². Bliższe było mu raczej malarstwo Roberta Delaunaya, w którym światło umożliwiało osiągnięcie efektów symultanicznych. O swoim poemacie pisał: „Symultanizm tej książki polega na prezentacji symultanicznej, a nie ilustracyjnej. Symultaniczne kontrasty kolorów i tekstu tworzą głębię i ruch, są wynikiem nowych inspiracji”²³.

Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji stanowi niewątpliwie znak obrazowo-poetycki, w którym autor zrywa z tradycyjnym ujęciem czasu i przestrzeni, miesza teraźniejszość z przeszłością, balansuje między stepami rosyjskiego orientu a Paryżem, robiąc jednocześnie wycieczki do takich miejsc jak Nowy Jork, Timbuktu, wyspy Fidżi, Berlin, Japonia, Meksyk czy Włochy. Plastyczne dopełnienie tekstu pisanego, spiętrzenie obrazów, skojarzeń i odczuć w nerwowym, synkopowym rytmie imitującym pędzący pociąg, sprawia, że wiersz-obraz staje się czymś w rodzaju plakatu reklamowego i, *per analogiam*, uderza w samo sedno *parole in libertà* Filippo Marinettiego, czyli słów na wolności, ułożonych artystycznie na stronie, w różnych rozmiarach i czcionkach. Poemat staje się montażem uczuć, obrazów i fragmentów narracji będącego w ciągłym ruchu poety, zyskując tym samym nowoczesny charakter nawiązujący do Baudelaire’owskiego przechodnia (*flâneur*) z *Malarza życia nowoczesnego*. Ekspresyjne sposoby przedstawienia świata dowodzą, że poeta wyjątkowo uważnie obserwował malarskie środki wyrazu. Konsekwencją tego stał się pomysł zastąpienia „poziomej” długości poematu jego „wysokością” (uzyskiwaną przez rozwijanie w osi pionowej rulonu), stanowiącą określony ułamek wysokości wieży Eiffla. Poprzez uprzedmiotowienie poematu (*poème-objet*) Cendrars przedłużył, *ipso facto*, zapoczątkowaną przez Mallarmégo dyskusję na temat statusu Książki, spełniając jednocześnie marzenie o stworzeniu dzieła totalnego, w którym słowo, obraz i rytm wzajemnie się uzupełniają. Elementy malarskie są odbierane łącznie z tekstem pisanym i stanowią niepodzielną całość. Co więcej, publikacja *Prozy Transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji*²⁴ została poprzedzona zakrojoną na szeroką skalę kampanią reklamową, z czego wnioskować można, że poemat był czymś więcej niż dziełem plastyczno-literackim. Jego prezentacja na licznych wystawach w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Moskwie czy w Sankt Petersburgu, gdzie rosyjski artysta Wiktor Smirnoff odczytał

²² W korespondencji do André Salmona Cendrars pisał: „Zapowiadany symultanizm nie ma nic wspólnego z głębią psychologiczną Barzuna, jest on czysto malarski, jak w obrazach pana R. Delaunay. Jest prezentacyjny”. Cyt. za: J. Heinstejn, dz. cyt., s. 47.

²³ Tamże.

²⁴ We wrześniu 1913 roku Cendrars przeprowadził kampanię reklamową zapowiadającą pojawienie się „pierwszej książki symultanicznej”, której wysokość miała być porównywalna do wieży Eiffla. Ogromna liczba ulotek, prospektów i folderów została rozpowszechniona wśród mieszkańców metropolii.

referat zatytułowany *Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja*, świadczą o tym, że był to również swego rodzaju *performance*, w dodatku cieszący się ogromnym zainteresowaniem. Konieczność jednoczesnego postrzegania słów poety i rysunków artystki zmusza do symultanicznej percepcji dzieła i do tworzenia przez odbiorcę jego pełniejszej wizji. Odbiór wymaga bowiem aktywnego udziału czytelnika/widza, co stanowi swego rodzaju „akt współtworzenia” lub raczej „współ-odtworzenia”.

Poezja wizualna Guillaume’a Apollinaire’a

Zjawisko powinowactwa literatury i sztuki znalazło swoje dopełnienie i rozwinięcie w lirycznych ideogramach Guillaume’a Apollinaire’a²⁵, wydanych w 1918 roku pod nazwą *Kaligrafy*. Należy zaznaczyć, że pierwsza wersja tomiku miała nosić tytuł *Et moi aussi je suis peintre* [*Ja również jestem malarzem*], co świadczy o artystycznych ambicjach poety. W istocie Apollinaire był wyśmienitym obserwatorem i amatorem sztuk plastycznych, a także promotorem nurtów awangardowych. Z niezwykłym wyczuciem potrafił łączyć tradycję z nowoczesnością, zapowiadając nadejście *esprit nouveau* – „nowego ducha”, którego określał następująco:

Duch nowych czasów, który zapanuje nad całym światem nigdzie tak nie przenika poezji, jak we Francji. Silna dyscyplina intelektualna, którą z dawien dawna narzucili sobie Francuzi [...], pozwala im mieć koncepcję życia, sztuki i literatury, która nie będąc zwykłym potwierdzeniem starożytności, nie jest też odpowiednikiem pięknej dekoracji romantycznej²⁶.

Ciekawość i nowe spojrzenie skłoniły poetę do poszukiwania „materii literackiej pozwalającej gloryfikować życie we wszystkich jego formach”²⁷. Według poety:

Duch nowych czasów dopuszcza [...] doświadczenia literackie nawet ryzykowne i doświadczenia te są niekiedy mało liryczne. Dlatego też liryzm stanowi jedną z dziedzin ducha nowych czasów, która często zadowala się poszukiwaniami, badaniami, nie mając na celu nadawania im sensu lirycznego. Jest to materiał gromadzony przez poetę, przez ducha nowych czasów i materiał ten stworzy zasób prawdy, której prostota nie powinna odstręczać, gdyż jej konsekwencje, rezultaty mogą dać coś wielkiego²⁸.

²⁵ Pseudonim Wilhelma de Kostrowitzkiego herb. Wąż (1880–1918), syna polskiej szlachcianki i włoskiego arystokraty.

²⁶ G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wstęp i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 739.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 745.

Kluczem do znalezienia przez Apollinaire'a nowej formy ekspresji miała być zaczerpnięta od symbolistów synteza sztuk. Nie bez znaczenia pozostaje przy tym fakt, że dzięki doskonałej znajomości języka włoskiego poeta szybko nawiązał kontakty z futurystami we Włoszech i choć często z nimi polemizował, czego przejawem była przytoczona już publikacja „manifestu-syntezy” zatytułowanego *Antytradycja futurystyczna*, to niewątpliwie odegrał on ogromną rolę w zaszczepleniu na grunt środowiska francuskiej bohemy doktryn futurystycznych. Dzięki swoim krytycznym tekstom (takim jak: *La Peinture moderne* czy *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*), poświęconym kształtującym się nowym kierunkom artystycznym, zyskał nawet miano „apostoła sztuki”. Warto też zaznaczyć, że chociaż bliskie mu było nowe ujęcie przestrzeni głoszone przez Picassa czy Braque'a, nie popierał on stosowania pojęcia kubizmu do literatury. W 1912 roku zaproponował nowy termin „orfizm”, odwołujący się do kubizmu orficzego, praktykowanego przez wspomnianego wcześniej Roberta Delaunaya. Cykl obrazów malarza zatytułowanych *Fenêtres* [Okna] zainspirował Apollinaire'a do napisania poematu o tym samym tytule. Już pierwszy wers utworu – „Du rouge au vert tout le jaune se meurt” [„Od czerwieni do zieleni wszelka żółć umiera”] – wprowadza czytelnika w świat kontrastujących ze sobą barw z plastycznych przedstawień francuskiego artysty. Utwór, określany przez Macieja Żurowskiego mianem symfonii kolorowych plam²⁹, jest mozaiką przypadkowo zebranych dialogów, których zrozumienie utrudniają brak linearności, telegraficzny styl, liczne elipsy oraz różnorodność użytych form czasowych. Odczytanie tekstu wymaga od odbiorcy wysiłku intelektualnego polegającego na dekonstrukcji tekstu, a następnie złożeniu szczątków rozmowy w logiczną całość. Poeta dzieli rzeczywistość na elementy, które potem układa na nowo w niekonwencjonalny, nieschematyczny sposób. Przedkłada tym samym zależność sztuka—twórczość nad sztuka—naśladownictwo, czyniąc ją jednym z podstawowych wyznaczników estetyki XX wieku. Zdaniem poety zastosowanie takiej metody pozwala wierszowi stać się, *nomen omen*, oknem otwartym na nowe formy wyrazu, co Apollinaire ujął słowami:

J'ai fait mon possible pour simplifier la syntaxe poétique et j'ai réussi en certains cas, notamment un poème: *Les fenêtres* [...].

Zrobiłem wszystko co możliwe, żeby uprościć składnię poetycką, i w niektórych przypadkach mi się to udało, tak jak w wierszu: *Okna* [...]³⁰.

²⁹ M. Żurowski, *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, przeł. M. Baterowicz i in., Wrocław 1975, s. CXXIII.

³⁰ G. Apollinaire, *Lettre à Madeleine*, red. L. Campa, Paryż 2006, s. 242 (tłum. własne).

[...] j 'aime beaucoup *Les fenêtres*
 [...] Ils [mes vers depuis *Alcools*]³¹
 ressortissent à une esthétique
 toute neuve dont je n'ai plus de-
 puis retrouvé les ressorts.

[...] bardzo lubię *Okna* [...]. One
 [moje wersy począwszy od *Alko-
 holi*] odnoszą się do zupełnie nowej
 estetyki, której rozkwitu do tej
 pory nie odnalazłem³².

Przeniesienie malarskiego symultanizmu na płaszczyznę literacką dało czytelnikowi możliwość odbioru wydarzeń, które dzieją się jednocześnie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, a także przebywania w wielu miejscach naraz. Podobne zjawisko dostrzec można w wierszu o znamienym tytule *Strefa*, który, chociaż został napisany na końcu, otwiera tomik *Alkohole*:

Dziś chodzisz po Paryżu we krwi kobiety młode
 To było chciałbym zapomnieć to było u schyłku urody
 W ognistych kłębach Najświętsza Panna spojrzała na mnie w Chartres
 Krew twego Serca Świętego skropiła mnie na Montmartre
 [.....]
 Teraz jesteś na brzegu Morza Śródziemnego
 Pod cytrynami kwitnącymi od roku do roku
 [.....]
 Jesteś w okolicach Pragi w ogródku przed gospodą³³.

W zacytowanym fragmencie Paryż, Chartres, Morze Śródziemne i Praga współistnieją, a ich przywołanie jest synchroniczne, nieuzasadnione logicznie opisanymi przeżyciami podmiotu lirycznego. Co więcej, widoczne są swobodne przejścia od pierwszej do drugiej osoby i na odwrót, między „ja” i „ty” nie ma granic. Wszystko jest jednością, każdy element spełnia swoją funkcję, przestrzeń nie ma granic. Czytelnik jest jednocześnie w miejscach, w których w tym samym momencie nie może być fizycznie.

Połączenie poezji i sztuki zostało przez Apollinaire'a zaakcentowane w szczególny sposób we wspomnianych już *Kaligramach*, utworach, w których układ liter tworzy kształt ściśle związany z tematem wiersza. Poecie zarzucano wprawdzie wskrzeszanie formy, która znana była już w starożytności pod postacią pieśni obrazkowych *carmina figurata*. Twórczość tego rodzaju występowała również w późniejszych epokach. Wystarczy przypomnieć chociażby *La Dive bouteille* (*Boską butelkę*) Francois Rabelais'go (XVI wiek) czy *Le Verre* (*Kielich*) Charles'a-Francois Panarda (XVIII wiek). Jednak Apollinaire ze spokojem tłumaczył swoje nowatorskie, jak

³¹ Wtrącenie G. Apollinaire'a.

³² Tamże, s. 328 (tłum. własne).

³³ G. Apollinaire, *Strefa*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 127–129.

sądził, przedsięwzięcie. Na zarzut wysunięty przez jednego z adwersarzy, poeta, na łamach czasopisma „Paris-Midi” odpowiedział:

J'ai cherché avec mes ideogrammes à retrouver une forme qui, sans être le vers libre, ne retombait pas dans le vers classique. Mes images ont la valeur d'un vers. Ils ont une forme typographique ou lapidaire déterminée [...]. Je crois la tentative originale, en dépit de Rabelais, de Panard, de Mallarmé.

Starałem się poprzez moje ideogramy odnaleźć formę, która nie będąc wierszem wolnym, nie powróciłaby do klasycznego wiersza. Moje obrazy mają wartość wiersza. Posiadają formę typograficzną czy też określoną lapidarność [...]. Sądzę, że jest to oryginalna próba pomimo Rabelais'go, Panarda, Mallarmégo³⁴.

Układy typograficzne *Kaligramów* o cechach malarskich mają dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, podobnie jak we wcześniejszych utworach, powodują odczucie symultaniczności poprzez zerwanie z linearnością tekstu literackiego. Po drugie, sprawiają wrażenie wieloplanowej prezentacji przedmiotu zgodnie z założeniami kubizmu. Za arcydzieło wypada uznać *List oceaniczny*, utwór, w którym w sposób najbardziej oryginalny wykorzystano „słowa na wolności”. Kompozycja cyrkularna zdań i słów przypomina wizualnie układ fal radiowych wysyłanych przez nadajnik. Emitowane sygnały zdają się odzwierciedlać symultaniczność życia. W ten sposób poecie udaje się zbudować pomost między tradycją a nowoczesnością. Jego poezja staje się ogniwem łączącym symbolizm z surrealizmem, a kaligramy dają początek współczesnemu typowi poezji wizualnej, będąc przykładem wielopłaszczyznowej jukstapozycji i symultaniczności kodu słownego i kodu rysunkowego. Sam autor określił swoje utwory jako próbę przejścia od starej do nowej epoki³⁵:

Ils [calligrammes] sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe.

[*Kalligramy*] są idealizacją wolnego wiersza i zwięzłością typograficzną w czasach, gdy typografia kończy swoją błyskotliwą karierę, w przededniu nowych środków przekazu, jakimi są kino i fonograf³⁵.

³⁴ Cyt. za: D. Grojnowski, „*Et moi aussi je suis peintre*”. *Les ideogrammes d'Apollinaire*, [w:] G. Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, n°473, marzec 2006, s. 45 (tłum. własne).

³⁵ List G. Apollinaire'a do André Billy, zob. G. Apollinaire, *Œuvres Complètes*, t. 4, red. M. Décaudin, Paryż 1966, s. 421 (tłum. własne).

Tekst figuratywny zapisany jest za pomocą słowa sprowadzonego do funkcji znaku. Przestrzeń poetycka, ukształtowana podobnie do obrazów kubistycznych, odkrywa przed czytelnikiem nowe sensory. *Kalligramy* to, jak trafnie zauważył Daniel Grojnowski:

Des poèmes lyriques et plastiques en mouvement, qu'on parcourt dans tous les sens, c'est-à-dire en toutes directions, dans le plaisir toujours renouvelé qu'on éprouve à ne jamais épuiser la lecture d'une image.

Liryczne i plastyczne wiersze będące w ruchu, które czyta się na wszystkie strony, to znaczy, we wszystkich kierunkach, z nieustannie odradzającą się przyjemnością, że nie wyczerpało się możliwości odczytania obrazu.

Wizualizm Apollinaire'a współgra z naturalną potrzebą opisywania świata pełnego dźwięków, smaków, kolorów i uczuć. Dzięki zestawieniu słowa i obrazu czytelnik staje się również widzem. Dlatego też, mimo początkowych sceptycznych opinii na temat *Kaligramów*, tomik został w końcu doceniony przez krytykę literacką, a w prasie pojawiły się entuzjastyczne komentarze, wśród których warto zacytować fragment, który ukazał się 3 września 1918 roku, niespełna dwa miesiące przed śmiercią autora w *L'Instant*:

Voici un livre grâce auquel la poésie d'avant-garde atteint les plus hautes cimes de l'inspiration moderne. On pourrait se hasarder même à dire que son lyrisme est marqué d'un sceau d'ultra-modernité.

Oto książka, dzięki której poezja awangardowa osiągnęła najwyższe szczyty nowoczesnych inspiracji. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jej liryka jest oznaczona stemplem ultra-nowoczesności.

Mimo iż poeta nie zdążył rozwinąć swojego talentu (zmarł w wieku 38 lat na gripę „hiszpankę”), odegrał zasadniczą rolę w kształtowaniu się estetyki XX wieku i na stałe zapisał się na kartach historii poezji modernistycznej.

Podczas gdy w Paryżu artyści i literaci poszukiwali nowych form ekspresji, inni francuscy pisarze czerpali z bogactw kultury i sztuki Dalekiego Wschodu. Na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim twórczość Paula Claudela i Victora Segalena. Obaj poeci, zafascynowani światem Orientu, odnaleźli w chińskich znakach, w piśmie ideograficznym, inspirację dla swoich dzieł opartych na koegzystencji słowa i obrazu. Logograficzne

³⁶ Tamże, s. 46 (tłum. własne).

³⁷ Cyt. za: *Dossier de presse Calligrammes*, „Que Vlo-Ve?” 1985, seria 2, nr 13, s. 10–25 (tłum. własne).

znaki *kanji* okazały się idealnym połączeniem elementów plastycznych i werbalnych, przedstawienia i wyrażenia. Występując przeciwko metafizyce logocentrycznej, charakterystycznej dla kultury Zachodu, w swoich utworach skupili uwagę na wizualnym aspekcie tekstu i, podobnie jak Mallarmé, przenieśli ciężar rozważań na substancję słowa. Zerwali w ten sposób z klasycznym modelem znaku szwajcarskiego językoznawcy Ferdynanda de Saussure'a, głosząc tryumf *signifiant* nad *signifié*.

Uni-vers — dialog „dwóch siostr” według Paula Claudela

Już w 1900 roku, w utworze zatytułowanym *Connaissance de l'Est (Poznanie Wschodu)*, Paul Claudel zawarł efekt swoich poszukiwań poezji totalnej, będącej syntezą literatury i malarstwa³⁸. Nie bez znaczenia pozostaje przy tym, że poeta postrzegał świat jako zbiór symboli. Podobnie traktował także ideał tekstu, który miałby być splotem znaków, gdzie słowo i obraz stanowiłyby jedność nowego typu, określoną przez niego jako *uni-vers*. W sensie bliskim Mallarmé'mu, biel kartki stawałaby się odpowiednikiem uniwersum, rodzajem warsztatu, gdzie autor maluje słowa i maluje słowami, które poprzez ten akt ukazywałyby swoją materialność. Sam autor ujął to w następujący sposób:

On a voulu que dans la disposition des lignes et des mots, par l'interposition des blancs, par le suspens dans le vide des consonnes muettes, des points et des accents, la collaboration de la méditation et de l'expression, du sens, de la voix, du rêve, du souvenir, de l'écriture et de la pensée, la vibration intellectuelle de chaque mot ou de la partie essentielle de chaque mot devint perceptible à un lecteur patient qui déchiffrera chaque texte l'un après l'autre avec lenteur, comme on déguste une petite tasse de thé brûlant.

Chcieliśmy, żeby w układzie linii i słów, przez wstawienie bieli, przez napięcia w pustce cichych spółgłosek, kropek i akcentów, współpraca medytacji i wypowiedzi, znaczenia, głosu, marzenia, pamięci, pisania i myślenia, wibracji intelektualnej każdego słowa lub istotnej części każdego słowa, stała się odczuwalna dla cierpliwego czytelnika, który będzie rozszyfrować każdy tekst, jeden po drugim, powoli, tak jak smakuje kubek gorącej herbaty.

³⁸ Pasją do sztuki orientalnej zaraziła Paula Claudela jego starsza siostra Camille, artystka, rzeźbiarka, postać tragiczna. W 1895 roku poeta objął placówkę dyplomatyczną w Chinach. Przez kolejnych trzynaście lat przerywanych krótkimi powrotami do Europy zajmował na Dalekim Wschodzie różne stanowiska.

³⁹ P. Claudel, *Œuvre poétique*, Paryż 1967, s. 1150 (tłum. własne).

Poeta staje się tym samym artystą, który *rédige un tableau* („pisze obraz”), ukazując przy tym strukturę licznych powiązań sztuk plastycznych i literatury przyjmujących postać znaków współistniejących na powierzchni strony. Najbardziej wyszukaną egzemplifikacją tego zjawiska były krótkie utwory literackie, wzorowane na japońskim haiku (*haïku*), zebrane przez niego pod wspólnym tytułem *Cent phrases pour éventails*. Claudel zestawiał w nich na jednej płaszczyźnie dwa różne systemy znaków, wschodnią kaligrafię i europejskie pismo linearne. Warto zaznaczyć, że znany nam dzisiaj zbiór tekstów to owoc długiej ewolucji jego kolejnych edycji. Pierwszą z nich wydano w 1926 roku w nakładzie 200 egzemplarzy pod tytułem *Souffle des quatre souffles*. W kopercie znajdowały się cztery wachlarze przedstawiające Japonię w odsłonach czterech pór roku. Na każdym z nich widniało zdanie skreślone ręką poety i „przyozdobione” rysunkiem japońskiego malarza Keissena Tomity, a także tłumaczenie danej frazy w języku japońskim. Kolejna publikacja była bardziej obszerna i zawierała już trzydzieści sześć wachlarzy. Do czterech poprzednich zdań poeta dodał kolejnych szesnaście. Rysunki zostały jednak wyraźnie oddzielone od tekstu. Trzecia, ostatnia odsłona, która ukazała się w 1942 roku, znacznie różniła się od poprzednich. Ilustracje zostały całkowicie usunięte, a tomik przybrał formę harmonijki, na której poeta umieścił sto siedemdziesiąt dwa zdania oraz ideogramy autorstwa Ikumy Arihimy. We wszystkich wydaniach tego dzieła czytelnik ma do czynienia z tekstem francuskim wykaligrafowanym z najwyższą starannością przy użyciu pędzla i atramentu. Słowa mniej lub bardziej jasno przedstawiają przedmioty, idee, formy, które w tekście stają się obrazem. Czasami nietypowe użycie litery jest podstawą gry, do której zaprasza Claudel. Tak właśnie dzieje się z literą „o”, która w szeregu liter zostaje umieszczona w takim miejscu, że czytelnik ma wrażenie, iż jest to otwarta buzia ziewającego człowieka. Jeżeli wczytamy się w słowa utworu (*au sein de la nuit un aveugle qui a envie de dormir* [„w nocy ślepiec ma ochotę spać”]), zamierzenie autora wydaje się dość ewidentne. Ponadto poprzez jukstapozycję chińskich ideogramów i francuskiego alfabetu, Claudel dokonuje połączenia, którego logika – *poésure/peintrie* – naśladuje logikę chiazmu, opierając się na inwersji – *poésie/peinture* – *peinture/poésie* – pojęć współistniejących na płaszczyźnie strony. Elementy graficzne funkcjonują poniekąd na równych prawach ze znakami języka, poszerzają ich repertuar oraz sposoby wyrażania sensów poetyckich. Autor włącza do utworów elementy ikoniczne, wykorzystuje znaki typograficzne w taki sposób, że karta, na której zapisano tekst, rozpatrywana może być jako płaszczyzna intrygującego przedstawienia plastycznego. Granice malarstwa i literatury zostają tym samym ostatecznie zatarte. Starannie wykaligrafowane słowa nawiązują do chińskich znaków, stając się tym samym obrazem. Całość tworzy ideogram przedstawianego przedmiotu. Każde wykaligrafowane zdanie jest krótkim zdarzeniem, które błyskawicznie odnajduje

właściwą sobie formę, niczego nie komentuje, nie wyraża, ale po prostu odwołuje się do istnienia.

„Mówione malarstwo” Victora Segalena

Tomik *Cent phrases pour éventails* był odpowiedzią na ukazanie się w 1916 roku zbioru wierszy Victora Segalena zatytułowanego *Peintures*. Należy zaznaczyć, że poeci inspirowali się wzajemnie, ale również rywalizowali ze sobą⁴⁰. Fascynacja kulturą i sztuką Dalekiego Wschodu, która narodziła się podczas pobytu Segalena za Wielkim Murem w latach 1910–1914 oraz jego artystyczne ambicje doprowadziły go do stworzenia nowej formy ekspresji, zwanej *peinture parlée* – „mówione malarstwo”. Było to syntetyczne ujęcie malarstwa, poezji i kaligrafii w jednej przestrzeni. W utworach dostrzec można zjawisko ekfrazy, czyli opisu dzieła sztuki, w szerokim znaczeniu ujętego jako opis artefaktu, w wąskim – postrzeganego jako osobny gatunek literacki. Pragnieniem poety było „wyposażyć” słowo w moc obrazowania, tak by mogło ono nie tylko (re)prezentować obraz (*faire image*), lecz również go stworzyć (*faire l’image*) i ukazać w trójwymiarowej postaci.

Z jednej strony jest to próba przekładu intersemiotycznego poprzez przetworzenie rzeczywistości z obrazu na język poetycki. W tym wypadku malarz/narrator, przyjmując rolę wizjonera, prowadzi wzrok czytelnika/widza, odsłaniając przed nim kolejne elementy obrazu. Aluzja do klasycznego chińskiego zwoju, który czyta się, odsłaniając jego kolejne części, jest tu wystarczająco oczywista. Ten szczególny rodzaj narracji, określony przez Marca Gontarda, krytyka utworów Segalena, mianem *une cinématique textuelle*⁴¹ – „kinetyczności tekstowej”, jest zasadniczym elementem świadczącym o oryginalności dzieła. Sam poeta w eseju *Place nette*, ujął to następująco:

Je voudrais ici prendre simplement l’attitude parade. Baguette en main. – *Une surface et des mots*. – Je fais le *boniment*. Et s’il n’y a pas de toiles et pas d’images, tant mieux; les mots restent seuls et feront images.

Chciałbym tu przyjąć zwyczajnie postawę człowieka paradującego. Pałeczka w dłoni. – *Przestrzeń i słowa*. – Dokonuję *narracji*. A jeśli nie powstaną płótna czy obrazy, tym lepiej; pozostaną jedynie słowa, które stworzą obrazy⁴².

⁴⁰ Z kolei inspiracją Segalena do stworzenia jego najsłynniejszego dzieła, jakimi są *Stele*, było wydanie w 1900 roku *Connnaissance de l’Est* Paula Claudela.

⁴¹ M. Gontard, *Une esthétique de la Différence*, Paryż 1990, s. 230 (tłum. własne).

⁴² V. Segalen, Pierwszy manuskrypt *Peintures*, BNF, Manuscrits 4 vol. n. a. f. 25823–25826, s. 4 (tłum. własne).

Dzięki temu statyczny z reguły obraz nabiera cech dynamizmu. Z drugiej strony, zapisany w czarnej ramie tekst, jego układ typograficzny, obecność chińskich znaków, sprawia, że czytelnik/widz ma przed oczami formę dzieła artystycznego. Poeta podwaja tym samym zasadę ekfrazy. Tekst jest jednocześnie *signifiant* i *signifié*. Segalen opisuje, wskazuje i uprzestrzenia słowa, tak by stworzyć obrazy literackie.

Technika, jaką zastosował Segalen w *peinture parlée*, nie polega na wiernym odwzorowaniu malarzkiej reprezentacji i jej denotacji. Autor odwołuje się raczej do obrazu pośredniego-konotowanego, powstałego w wyobraźni czytelnika/widza. Ścisła współpraca między malarzem/narratorem a odbiorcą dzieła jest nieodzownym elementem w procesie tworzenia, co autor podkreśla już we wstępie, pisząc:

Ceci est une œuvre réciproque; de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. Donc, une certaine attention, une certaine acceptation de vous, et, de moi, un certain débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaire.

Jest to dzieło obopólne; z mojej strony dokonuje się rodzaj pewnej parady, odsłony, opowiadania... Jednakże zupełnie bezużytecznego, niestosownego i bardzo śmiesznego, gdybym nie odczuwał w tobie jego oddziaływania i znaczenia. Zatem z twojej strony następuje pewna atencja, akceptacja, a z mojej jednocześnie wymagana jest pewna ekspresja, swada, emfaza, elokwencja⁴³.

Utwór Segalena należy zatem odbierać jako „akt tworzenia”, w którym dochodzi do nieustannych interferencji między jego elementami. Złożenie wszystkich części daje dopiero zamierzony efekt, jakim są wielopłaszczyznowe kompozycje. Poecie udało się *de facto* powiązać przestrzeń przedstawioną z przebiegającym w czasie procesem jej kształtowania. Złączenie cech przestrzennych i czasowych w ramach jednolitej całości, ich wzajemne uzupełnianie się, pozwoliło autorowi stworzyć dzieło artystyczne w jego wielowymiarowej postaci.

Podobną strategią Segalen posłużył się, tworząc swoje *opus magnum*, czyli zbiór wierszy opatrzony tytułem *Stèles* [*Stele*]. Tym razem źródłem inspiracji stały się przydrożne chińskie pomniki, które, parafrazując autora, ograniczają się do kamiennej tablicy i, stercząc wysoko, noszą inskrypcję. Opublikowana w 1912 roku książka miała postać długiego rulonu papieru złożonego w akordeon liczący 102 strony. Na każdej z nich widniał tekst określony ramą i poprzedzony chińskim epigrafem. O niezwykłej wartości dzieła stanowi fakt, że tytułowe *Stèles* odnoszą się zarówno do

⁴³ V. Segalen, *Œuvres Complètes*, t. 2, Paryż 1995, s. 156 (tłum. własne).

książki-przedmiotu, dzieła sztuki, jak i do samego utworu. Wiersze-pomniki są zestawieniem znaków graficznych, które stanowią tekst, i plastycznych pod postacią chińskich znaków. Oba elementy wpisane są w przestrzeń jednej strony. Autor posłużył się tu techniką kolażu, dzięki której części składowe utworu zostają wyzwolone ze swych macierzystych kontekstów. Występując w nowym układzie, zyskują wartość symboliczną poprzez uruchomienie rozległego procesu konotacyjnego. Współistnienie dwóch różnych systemów znakowych wymaga od czytelnika poszukiwań nowych znaczeń. Niekonwencjonalne zasady konstruowania tekstu pozwoliły Segalenowi uzyskać wieloznaczność, metajęzykowość i intertekstualność. Była to odpowiedź poety na kryzys reprezentacji, tradycyjnych zasad i technik przedstawienia rzeczywistości. Poeta zerwał z regułą linearności tekstu i nadał mu trzeci wymiar, tworząc tym samym dzieło totalne. Po niewątpliwym sukcesie *Stèles* Joël Shapiro nie wahał się powiedzieć, że ich autor był „jednym z pierwszych zachodnich pisarzy, który w artystyczny i świadomy sposób wpisał język i kulturę Chin w europejskie literackie dzieło sztuki”⁴⁴.



Przedstawione wyżej zjawiska poezji modernistycznej oraz zakres ich oddziaływania na czytelnika/widza przełomu XIX i XX wieku stanowią przykłady literatury określanej współcześnie jako wizualna, figuratywna lub plastyczna. Choć jej historia sięga początków piśmiennictwa, to wciąż poszukuje ona swojej tożsamości. Jest to twórczość pełna rozgąszenia, szukająca związków z obrazem, nowym językiem, sztuką kolażu, symultanizmem. Wydawać by się mogło, że nie sposób już pominąć paralelnych studiów dotyczących współistnienia i ko-implikacji literatury i sztuk plastycznych. Przykłady wybranych utworów poezji wizualnej odślaniają odmienne zasady konstruowania tekstu czy sposobu jego artykulacji. Uwaga poetów koncentruje się na zintensyfikowaniu pewnych reguł budowy literackiej wypowiedzi. Poezja to nie tylko słowa. Bardzo istotny jest także układ graficzny utworu literackiego – rozpatrywanie tekstu jako przedstawionej na przestrzeni strony kompozycji plastycznej. Znaki graficzne nie mają charakteru ornamentacyjnego, ale w powiązaniu ze strukturą słowną utworu poetyckiego mają pomóc w wydobyciu najgłębszych wartości tkwiących w tworzywie słownym. Warto pamiętać, że jednym z podstawowych założeń awangardowej poetyki było dążenie do prymitywizacji formy, a więc poszukiwanie w języku jego pierwotnych

⁴⁴ J. Shapiro, *An Introduction to the Chinese of Victor Segalen*, „Revue de Littérature Comparée” 1977, t. 51, nr 1, s. 24. Tekst oryginalny: Segalen „is one of the first occidental authors to incorporate artistically and knowingly the language and culture of China into an European literary work of art”.

pokładów, w których związek pisma i rysunku odgrywał istotną rolę. Idea pokrewieństwa sztuk może realizować się także w sferze odbioru dzieła, w naszej wyobraźni. Gra grafiką i słowem dokonuje się na różnych poziomach. Zastosowane elementy graficzne nie tylko przyczyniają się do wzbogacenia relacji przestrzennych utworu, lecz uzupełniają także język i oparty na nim kod poetycki. Wizualność tekstu staje się bezpośrednią odpowiedzią artystyczną na coraz szybciej zachodzące zmiany społeczne, cywilizacyjne i techniczne społeczeństw Europy, a przede wszystkim zaciera granice między literaturą a malarstwem, łącząc idee „słów na wolności” z pozasłownymi rodzajami kolażu.

Bibliografia

- Apollinaire G., *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wstęp i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1980, 735–749.
- Apollinaire G., *Lettre à Madeleine*, red. L. Campa, Paryż 2006.
- Apollinaire G., *Œuvres Complètes*, t. 3, Paryż 1966.
- Apollinaire G., *Œuvres Complètes*, t. 4, Paryż 1966.
- Apollinaire G., *Strefa*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 127–129.
- Aragon L., *Peinture au défi*, [w:] tegoż, *Collages*, Paryż 1965, s. 35–71.
- Beauduin N., *O potrzebie nowej techniki poetyckiej*, „Zwrotnica” 1923, nr 4–6, s. 108–109. http://monoskop.org/images/b/b4/Zwrotnica_4-6_1923.pdf, [dostęp: 29 czerwca 2022 r.].
- Claudel P., *Œuvre poétique*, Paryż 1967.
- Gontard M., *Une esthétique de la Différence*, Paryż 1990.
- Grojnowski D., „*Et moi aussi je suis peintre*”. *Les ideogrammes d'Apollinaire*, [w:] G. Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, Paryż 2006.
- Heinstein J., *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991.
- Mallarmé S., *Correspondance complète*, Paryż 1965.
- Mallarmé S., *Œuvres Complètes*, Paryż 2003.
- Perloff M., *Profond aujourd'hui*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 10–12, s. 375–377.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006.
- Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008.
- Segalen V., *Œuvres Complètes*, t. 2, Paryż 1995.
- Segalen V., Pierwszy manuskrypt *Peintures*, BNF, Manuscrits 4 vol. n. a. f. 25823–25826.
- Shapiro J., *An Introduction to the Chinese of Victor Segalen*, „Revue de Littérature Comparée” 1977, t. 51, nr 1, s. 24–29.
- Valéry P., *Œuvres Complètes*, Paryż 1957.
- Zbierzchowski H., *W paryskim wirze. Powieść*, Lwów 1929.
- Żurowski M., *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, przeł. M. Baterowicz i in., Wrocław 1975, s. CXXVII–CXXXIII.