

Agnieszka Kukuryk

Przestrzeń literacka i malarska w *Peintures* Victora Segalena

Mon rôle est autre envers vous et ces Peintures, qui est de vous les *voir*, seulement. Ce sont des Peintures parlées¹.

Zagadnienie pokrewieństwa sztuk znane jest od starożytności². Zarówno w epokach dawnych, jak i w czasach nowożytnych, w rękopisach, a następnie w książkach drukowanych związki słowa i obrazu przejawiały się w różny sposób. Punkt odniesienia dla tych dwóch systemów znakowych wyznaczała rozmaicie rozumiana formuła Horacego z jego *Listu do Pizonów*. Od stuleci hasło *ut pictura poesis* („niechaj poezja będzie jak obraz”) wskazywało na dialog „dwóch sióstr”, w którym poezja pełniła funkcję mówiącego malarstwa (*pictura loquens*). Naśladowanie sztuk pięknych odegrało również szczególną rolę w twórczości poetów znad

¹ V. Segalen, wstęp do *Peintures*, [w:] *Œuvres Complètes*, Paris 1995, s. 155.

² Już Simonides z Keos w V wieku p.n.e. określił poezję jako mówiące malarstwo i malarstwo jako milczącą poezję. Zjawisko powinowactwa sztuk szerzej opisuje Henryk Markiewicz w artykule *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984. Problem ten podejmuje również Seweryna Wysłouch w *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.

Sekwany. Przemiany, jakie dokonały się w literaturze francuskiej na przełomie XIX i XX wieku, zgodnie z istotą awangardowości, miały charakter rewolucyjny, stanowiąc impuls dla pisarzy poszukujących nowego języka poetyckiego wyzwolonego z ograniczeń tradycyjnych reguł, a przy tym opartego na nowym sposobie obrazowania, polegającym na współlistnieniu kodu słownego z kodem rysunkowym, na wzajemnym przenikaniu się słów i obrazów, na możliwościach tkwiących w typografii utworów poetyckich. Struktury słowno-obrazowe dzieł modernistycznych były wyrazem tendencji określanej mianem syntezy sztuk. Jak nietrudno się domyślić, chodzi tu o taką ekspresję artystyczną, która stanowi połączenie kodu słownego oraz elementów ikonicznych.

Postulat „malowania słowami”, wywiedziony z idei pokrewieństwa sztuk, pojawił się w wielu utworach z początku XX wieku, wśród których należy wymienić *Kaligramy* Guillaume’a Apollinaire’a czy *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Jeanne z Francji* Blaise’a Cendrarsa. Już sam tytuł ostatniego utworu podaje w wątpliwość liryczne ramy tekstu, jego przynależność do gatunku, jakim jest poemat liryczny. Określany mianem „pierwszej książki symultanicznej”, tworzy rodzaj kolorystycznej partytury, w której treść determinuje formę i na odwrót. Konieczność jednoczesnej percepcji słów Cendrarsa i rysunków Soni Delaunay zmusza odbiorcę do symultanicznego odczytywania dzieła i do tworzenia w ten sposób pełniejszej jego wizji. Elementy malarskie są odbierane łącznie z tekstem pisany; słowo i obraz tworzą niepodzielną całość, sam utwór stanowi zaś znak obrazowo-poetycki. Guillaume Apollinaire, zwany przez krytyków „apostolem sztuki”, stosuje natomiast zasady analogiczne do tych, które obowiązywały w plastyce kubistycznej, dzieląc rzeczywistość na elementy, układane następnie na nowo w niekonwencjonalny, nieschematyczny sposób. W swoich utworach przedkłada zależność sztuka–twórczość nad relację sztuka–naśladownictwo, co sprawia, że ta pierwsza staje się jedną z podstawowych właściwości sztuki XX wieku.

W tym samym okresie inni francuscy pisarze poszukują inspiracji w kulturze i sztuce Dalekiego Wschodu. Wśród nich należy zwrócić uwagę przede wszystkim na twórczość Paula Claudela i Victora Segalena. Obaj poeci, zafascynowani „innym światem”, odnajdują w chińskim piśmie ideograficznym inspirację dla swoich dzieł, opartych na współlistnieniu słowa i obrazu. Chińska kaligrafia okazała się bowiem dla nich idealnym przykładem syntezy elementów plastycznych i werbalnych, przedstawienia i wyrażenia. Występując przeciwko metafizyce logocentrycznej charakterystycznej dla kultury Zachodu, skupili oni swoją uwagę na wizualnym aspekcie tekstu, przenosząc ciężar rozważań na substancję słowa. Głosząc tryumf *signifiant*

nad *signifié*, zerwali tym samym z klasycznym modelem znaku szwajcarskiego lingwisty Ferdynanda de Saussure'a. Warto wspomnieć, że poeci informowali się nawzajem o swoich dokonaniach literacko-artystycznych, jednocześnie przy tym ze sobą rywalizując. Słynne *Stèles (Stele)* Victora Segalena były odpowiedzią na *Connaissance de l'Est (Poznanie Wschodu)* Paula Claudela, studium o możliwości interpretacji graficznych tekstu literackiego, dzieła – jak twierdził sam twórca – „najbardziej przenikniętego Mallarmém”. W przypadku takich utworów jak *Cent Phrases pour éventails* Claudela i *Peintures* Segalena kierunek inspiracji był odwrotny. Bez wątpienia obaj poeci pilnie wysłuchali lekcji swego mistrza Stéphane'a Mallarmégo. Proklamując kryzys wiersza, ten francuski symbolista uwolnił strofę od klasycznego rygoru aleksandryny i wprowadził do liryki wiersz wolny, tworząc poezję *ex nihilo*. Jednym z kluczowych elementów jego refleksji nad nowym językiem poezji był postulat skonstruowania tekstu pozbawionego wszelkich związków z autorem. Zanik głosu poety nie oznaczał jednak w żadnym wypadku pustki lub jego absolutnego milczenia, świadczył natomiast o negacji liryki osobistej. Podkreślił to zresztą sam Mallarmé w *Crise de vers*. „Wypowiedzeniowe zniknięcie poety” jest bardzo precyzyjne. Rodzaj depersonalizacji, na którą wskazał również Charles Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego*, pozwala poecie zwrócić uwagę na strukturę tekstu oraz kompozycję wiersza. Autor oddaje inicjatywę słowom, odsyłając w ten sposób spojrzenie czytelnika ku tekstowi oraz relacjom zachodzącym pomiędzy jego elementami. Zniknięcie poety jako siły tworzącej tekst nie pociąga jednak za sobą tekstowej anarchii. Wiersz stanowi precyzyjną strukturę, której celem jest obudzenie emocji oraz refleksji w czytelniku. Poeta przyjmuje zatem rolę alchemika lub poety-konstruktora, którego zadaniem jest takie powiązanie słów, by mogła się w nich wypełnić tajemnica poezji. Tego typu tworzenie polega przede wszystkim na łączeniu słów, na odnajdowaniu związku pomiędzy nimi a milczącą bielą strony. Dzięki tej strategii tekst odzyskuje swoją autoteliczność i autoreferencjalność.

Krótką charakterystyką zmian, jakie nastąpiły w poezji francuskiej przełomu XIX i XX wieku, jest niezwykle istotna, gdyż są one punktem odniesienia do dalszych rozważań i analizy dzieł Victora Segalena inspirowanych sztuką Dalekiego Wschodu. Zasady wywiedzione z koncepcji modernistycznych były dla tego poety impulsem do szukania własnych, oryginalnych rozwiązań. Kluczem do powstania Segalenowskich werbalno-wizualnych utworów stały się wschodnie dzieła malarskie, które, w przeciwieństwie do sztuki zachodniej, ukształtowanej na kulturze greckiej odwołującej się do *mimesis* jako naśladowania zewnętrznej wobec dzieła rzeczywistości, cechował brak iluzjonizmu. Nie bez znaczenia

pozostaje przy tym, że pragnieniem poety było stworzenie nowego gatunku literackiego. Ambicje Segalena zostały częściowo zaspokojone opublikowaniem w 1912 roku jego *opus magnum*, jakim były *Stèles* – zbiór wierszy, w których nowe zasady konstruowania tekstu pozwoliły mu uzyskać wieloznaczność, metajęzykowość i intertekstualność. Była to także odpowiedź poety na wspomniany już kryzys reprezentacji, tradycyjnych zasad i technik przedstawienia rzeczywistości. Poeta zerwał z regułą linearności tekstu i nadał mu trzeci wymiar, tworząc tym samym, podobnie jak Mallarmé, dzieło totalne. Pobyt w Państwie Środka w latach 1910–1914 podsycał jego artystyczne aspiracje. To właśnie tam poeta poznał język, w którym słowo i obraz współgrają ze sobą, tworząc jednolitą całość. Warto jednak przypomnieć, że pierwsze próby przeniesienia estetyki malarskiej na płaszczyznę literacką Segalen podjął już w utworze *Immémoriaux*, opublikowanym w 1907 roku, określanym współcześnie przez krytyków jako studium etnograficzno-historyczne. Źródłem inspiracji należy w tym przypadku poszukiwać w obrazach Paula Gauguina, w którym poeta odnalazł swoje *alter ego*. Wzorem malarza postimpresjonisty, stosując właściwe literaturze środki, poeta „maluje” słowami idylliczny świat Maorysów. Tworzy literackie, poetyckie odpowiedniki dzieł malarskich, czerpiąc obficie ze słownictwa kolorów i kształtów, a jego opisy maoryskiej kultury są pełne symboli i tajemniczych przedstawień.

Podjęte próby przetransponowania motywów malarskich na płaszczyznę literacką doprowadziły ostatecznie Segalena do stworzenia nowej formy literackiej, jaką były „*peintures parlées*” („mówione obrazy”), łączące w jednej przestrzeni malarstwo, poezję i kaligrafię. W tych utworach, zebranych pod wspólnym tytułem *Peintures*, twórca posługuje się ekfrazą, czyli artystycznym opisem dzieła sztuki, w szerokim znaczeniu rozumianą jako opis artefaktu, w wąskim – jako osobny gatunek literacki. Podobnie, jak w przypadku wspomnianych wcześniej *Stèles*, celem poety jest ukazanie obrazu w jego trójwymiarowej postaci. Z jednej strony jest to próba przekładu intersemiotycznego, czyli przetworzenia rzeczywistości z obrazu na język poetycki. Malarz (narrator) jest wizjonerem, który prowadzi wzrok czytelnika (widza), odsłaniając przed nim kolejne elementy obrazu. Recepcja dzieła wymaga aktywnego udziału czytelnika (widza), co stanowi swego rodzaju „akt współtworzenia”. Z drugiej strony, jego układ typograficzny sprawia, że czytelnik (widz) ma przed oczami nie zwykły tekst, a formę dzieła plastycznego.

Tomik *Peintures* składa się z trzech części. Pierwsza z nich (*Peintures magiques*) powstała w czasie pobytu autora w Chinach, druga (*Cortèges et trophée des tributs des royaumes*) została opracowana w 1915 roku po

powrocie Segalena do kraju. Pracę nad trzecią częścią (*Peintures dynamiques*) poeta ukończył tuż przed publikacją całego dzieła w 1916 roku. Tytułowe „peintures” autor opatrzył wstępem zawierającym wskazówki, według których należy interpretować jego literacko-artystyczną wypowiedź. Ta swego rodzaju instrukcja obsługi ma charakter paratekstu umożliwiającego niewtajemniczonym czytelnikom z kręgu kultury zachodniej odczytanie estetyki dzieła. Jest to dialog, do którego narrator zaprasza już w pierwszych słowach czytelnika (widza), co sprawia, że aktywna rola tego drugiego wpisana jest w semantykę dzieła³. Segalen zmusza w ten sposób swojego interlokutora do udziału w procesie tworzenia, zadając mu zaczepne pytania:

Jesteś tu, czekasz, zdecydowany być może wysłuchać mnie aż do końca; lecz czy przygotowany czy nie, by dobrze zobaczyć, bez ograniczeń, wszystko obeerzeć do samego końca? – Nie pragnę składania obietnic: nie oczekuję ani odpowiedzi, ani pomocy, potrzebuję tylko ciszy i twoich oczu. Przede wszystkim wiesz, co tu się dzieje i dlaczego odbywa się ta PARADA? To są Chińskie Obrazy⁴.

Termin „parade”, użyty przez autora dla określenia swojego utworu, nawiązuje do wiersza Artura Rimbauda o tym samym tytule⁵, w którym poeta-wizjoner tworzy portret grupy będący nie zwykłym przedstawieniem, lecz kreacją artystyczną. Analogię z francuskim symbolistą podkreślają również słowa innego poety, Paula Verlaine’a, porównującego *Illuminacje*, tomik, z którego pochodzi wspomniany wiersz, do „kolorowych rycin” („gravures coloriées”). Inspirując się alchemią słowa poety-jasnowidza, Segalen tworzy nową retorykę poetycką, by „wyrzucić niewyraźne”.

³ To wpisanie czytelnika w semantykę dzieła nie jest zabiegiem nowatorskim, ale nikt go przed Segalensem tak konsekwentnie i świadomie nie zastosował. Dopiero prawie 40 lat później Michel Butor w swoim dziele *Przemiana* podjął podobną próbę przedstawienia aktu czytania w procesie tworzenia dzieła.

⁴ „Vous êtes là, vous attendez, décidés peut-être à m’écouter jusqu’au bout ; mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu’au bout ? – Je ne mendie point des promesses : je ne veux d’autres réponses ou d’autre aide que le silence et que vos yeux. D’abord, savez-vous ce qui se montre ici et pourquoi se tient cette PARADE ? Ce sont des Peintures Chinoises”. V. Segalen, *Peintures*, [w:] *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 155. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, autorką wszystkich fragmentów przekładu *Peintures* jest Agnieszka Kukuryk.

⁵ Zafascynowany utworami Artura Rimbauda Segalen poświęcił twórczości tego symbolisty artykuł *Le double Rimbaud*, który ukazał się w „Le Mercure de France” 15.04.1906 roku, 15 lat po śmierci poety. Autor pyta w nim o istotę poezji i jego jasnowidzenia.

Ta, jak pisze autor, „upojna wizja, to przenikliwe spojrzenie, to **jasnowidzstwo** może mieć miejsce” („cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette **clairvoyance** peut tenir lieu”)⁶.

Wyjątkowa wartość tej artystycznej kreacji nie zamyka się w prostej metaforze obrazów ożywionych, co mógłby sugerować jej tytuł. Każdy z utworów jest literackim dziełem sztuki, w którym autor transponuje materialne i techniczne cechy malarstwa chińskiego. Nie jest to zatem wyłącznie „referencyjna iluzja”, o czym przekonywał Michael Riffaterre w artykule *L'Ilusion d'ekphrasis*, będąca „interpretacją poddyktowaną nie tyle przez rzeczywisty lub fikcyjny obiekt, ile przez rolę w kontekście literackim”⁷. Strategia w „peinture parlée” nie polega na wiernym odwzorowaniu malarskiej reprezentacji i jej denotacji. Nie są to poetyczne komentarze ani opisy obrazów, gdyż te nie istnieją, nie mając swoich odpowiedników w świecie realnym. Do podobnych spostrzeżeń doszedł później Roland Barthes, który w *Imperium znaków* pisze:

Tekst nie „komentuje” obrazów. Obrazy nie „ilustrują” tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej zatruty sensu, którą zen nazywa satori; splot tekstów i obrazów ma zapewnić bieg, wymianę takich signifiants, jak ciało, twarz, pismo, i odczytywać w niej odwrót znaków⁸.

Teksty Segalena mają charakter autoreferencyjny i zachowują swoją autonomiczność, co zresztą podkreśla sam poeta w przedmowie:

A jeśli nawet nie odkryje się obrazów prawdziwie tu namalowanych... tym lepiej, słowa same stworzą obraz, w sposób bardziej swobodny!⁹

Nie bez znaczenia jest tu oczarowanie autora Państwem Środka. W poszukiwaniu nowej formy wypowiedzi Segalen zgłębiał tajniki sztuki chińskiej, zwiedzając i podziwiając pałace miejscowych notabli. Swoją wiedzę czerpał również z opasłej książki, dzieła jednego z pierwszych znawców tradycyjnej sztuki Dalekiego Wschodu, Stephena Bushella *L'Art*

⁶ V. Segalen, wstęp do *Peintures*, [w:] *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 156.

⁷ M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*, [w:] *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211–212.

⁸ R. Barthes, *Imperium Znaków*, przeł. A. Dziadek, M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 45.

⁹ „Et si même on ne découvrait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement!”. V. Segalen, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 156.

*chinois*¹⁰, w której w następujący sposób został scharakteryzowany dialog słowa i obrazu:

Wśród ogólnych cech tradycyjnego malarstwa chińskiego najbardziej uderzającą, tą, która z największą siłą dominowała w ciągu długiej, historycznej ewolucji, jest jej znak graficzny; chińscy malarze są przede wszystkim rysownikami i kaligrafami¹¹.

Obcowanie z cywilizacją i kulturą azjatycką, kontemplacja dzieł sztuki oraz nauka chińskiej kaligrafii¹² pozwoliły Segalenowi zrozumieć zasady powstawania pozornie prostego, monochromatycznego malarstwa, w którym, jak słusznie zauważa Anna Iwona Wójcik w eseju *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „nie wierne odwzorowanie form jest kryterium estetycznym, lecz raczej ucieleśniona przez naturę abstrakcja ich witalnych esencji”¹³. W oczach odbiorcy z Zachodu, jak pisze Bei Huang, badaczka dzieł Victora Segalena, pismo ideograficzne jest „portretem przedmiotu”, a obraz – swego rodzaju ideogramem, którego forma streszcza istotę rzeczy¹⁴. Takie wyróżnienie pozwoliło Stephenowi Bushellowi rozwinąć porównanie między obrazem malowanym a obrazem ideograficznym:

Chińskie pismo było zresztą pierwotnie ideograficzne; jego najwcześniejsze znaki nadawały, w mniej lub bardziej określony sposób, obraz rzeczom; element fonetyczny został zaadaptowany dopiero znacznie później. Na takie pochodzenie wskazuje nam słowo *wen*, „portret przedmiotu”, nadane pierwszym znakom, wymyślonym, zgodnie z tradycją, przez Ts’ang-kie (ch. *Cang Jie*), w celu zastąpienia pisma węzełkowego, służącego do tej pory do zapisywania wydarzeń.

¹⁰ S. W. Bushell, *L'art chinois*, przeł. H. d'Ardenne de Tizac, Paris 1910.

¹¹ „Parmi les traits généraux de la peinture chinoise traditionnelle, le plus frappant, celui qui a dominé avec le plus de force au cours de sa longue évolution historique, est son caractère graphique ; les peintres chinois sont, avant tout, des dessinateurs et calligraphes”. S. W. Bushell, *L'art chinois*, op. cit., s. 297 (przeł. wł. A. K.).

¹² Spośród trzech autorów (Henri Michaux, Paul Claudel, Victor Segalen) wymienianych jednych tchem jako znawców cywilizacji, kultury i literatury Dalekiego Wschodu tylko ten ostatni naprawdę poznał znaczenie chińskich znaków i okazał się przy tym wybitnym sinologiem.

¹³ A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka” 2002 nr 1 (2), s. 4.

¹⁴ B. Huang, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes 2007, s. 39.

[...] wszystkie legendy zgodnie podają wspólne pochodzenie pisma i malarstwa; chińscy krytycy obstają niezmiennie przy tej jedności¹⁵.

W podobny sposób wypowiedział się Segalen w swoich *Fragments de littérature chinoise*, pisząc:

Niemożliwym było pominięcie chińskiej obrazowości. Mówienie o Stylu, o *wen*, 文, bez przedstawienia obrazu jest tak samo iluzoryczne jak pisanie w muzyce „nadaj ton” bez podania linii melodycznej¹⁶.

Poeta o aspiracjach artysty miał świadomość różnic, jakimi odznaczała się sztuka orientalna. Przede wszystkim w kulturze Dalekiego Wschodu literatura i malarstwo nie wykluczają się wzajemnie, lecz współpracują, tworząc czasoprzestrzenne dzieło. Wiemy już, że jest to głównie zasługa pisma ideograficznego. Każda ze sztuk stara się wyjść poza ramy przypisanych jej właściwości wypowiedzi. I tak, chińska kaligrafia łącząca słowo i obraz pozwala tworzyć utwory obrazowo-poetyckie, które, ze względu na ich specyfikę, nie tylko się czyta, ale również ogląda. Z kolei malarstwo, pozostając pod wpływem poezji, ma w sobie coś z liryzmu. Dlatego na każdej z tych płaszczyzn, patrząc z punktu widzenia specyfiki odczuwania piękna i poglądów estetycznych, można znaleźć wiele elementów wspólnych lub wzajemnie ze sobą powiązanych. Wschodnie, literackie i malarzkie dzieła stanowią zatem zaprzeczenie tezy Gottholda Efraima Lessinga sformułowanej w 1766 roku w rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Podkreślając strukturalną odmienną malarstwa i literatury, wyraźnie oddzielił on od siebie te dwie dziedziny sztuki, kwestionując, *ipso facto*, horacjańską formułę *ut pictura poesis*. W konsekwencji postawił

¹⁵ „L'écriture chinoise, d'ailleurs, fut à son origine idéographique ; ses caractères primitifs rendaient à la figuration plus ou moins exactes des choses ; l'élément phonétique ne fut adopté que beaucoup plus tard. On trouve une indication bien nette de cette origine dans le nom de *wen*, „portrait de l'objet”, donné aux premiers caractères inventés, selon la tradition, par Ts'ang-kie (ch. *Cang Jie*), pour remplacer les cordes nouées et les tailles à encoches qui servaient jusqu'alors à enregistrer des événements. [...] toutes les légendes s'accordent pour donner une origine commune à l'écriture et à la peinture ; les critiques chinois insistent constamment sur cette unité”. B. Huang, *Segalen et Claudel...*, op. cit., s. 39.

¹⁶ „Il était impossible d'omettre la figuration chinoise. Parler du Style, du *wen*, 文, sans en représenter aussitôt l'image, est aussi illusoire que d'écrire, en musique „portez la voix”, sans donner le contour mélodique”. V. Segalen, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 159.

przed teoretykami literatury dwa problemy: obrazu i obrazowości w poezji (tj. przedstawień wyobrażeniowych) oraz techniki literackiej (tj. problem opisu w literaturze). Lessing podkreślił, że malarstwo zajmuje przestrzeń, oratorstwo – czas, a współistnienie tych dwóch płaszczyzn jest niemożliwe. W opozycji do takiego podziału stała szeroko rozumiana twórczość modernistyczna, w założeniach oparta na przekraczaniu granic znakowych oraz na powiązaniach plastyczno-literackich. Przestrzenny aspekt konstrukcji utworu stał się znaczącym elementem w poezji graficznej.

W kulturze europejskiej formuła *ut pictura poesis* była jedną z najpopularniejszych *topoi* w historii estetyki, często przywoływaną w kontekście analizowania istoty poezji. Zbliżenie do cywilizacji Wschodu z a o w o c o w a ł o n o w y m s p o j r z e n i e m na kwestię powinowactwa literatury i sztuki. W tym kręgu kulturowym poeta jest często również artystą, który tworzy na zasadzie korespondencji sztuk. Warto w tym kontekście wskazać na jednego z najwybitniejszych pisarzy dynastii Tang, Wang Wei (699–759)¹⁷, uznawanego za prekursora klasycznej „poezji wizualnej” określanej współcześnie jako „*peinture de lettrés*” („obraz literatów”) lub „*peinture lettrée*” („obraz literacki”), o którym, brytyjski historyk sztuki Michael Sullivan pisał:

Smakując poezję Mojie – wiersz jest jak obraz
Patrząc na jego pejzaż – obraz jest jak wiersz¹⁸.

Temu poecie przypisuje się także stworzenie nowego formatu obrazu – poziomego zwoju, który ogląda się, rozwijając go stopniowo i podziwiając jego kolejne sceny. Takie przedstawienie wzbogaca statyczne z natury dzieło malarskie o wymiar temporalny. Dla Segalena, zastanawiającego się nad specyfiką medium artystycznego przynależnego każdej ze sztuk, nad przywilejami i ograniczeniami poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej, to właśnie te elementy miały kluczowe znaczenie w poszukiwaniu własnej formy wypowiedzi. Połączenie płaszczyzny literackiej, którą cechuje osadzenie w czasie, z płaszczyzną malarską, określaną w kategoriach przestrzeni, dało początek nowej kreacji artystycznej, wymagającej od czytelnika percepcji w duchu syntezy sztuk. Segalen powiązał tym samym przestrzeń przedstawioną z przebiegającym w czasie procesem jej

¹⁷ Wang Wei – poeta, malarz, kaligraf, polityk, teoretyk sztuki.

¹⁸ M. Sullivan *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and T'ang dynasties*, Berkeley 1980, s. 55 (tłumaczenie własne: Agnieszka Kukuryk). Mojie to buddyjskie imię używane przez Wang-Wei.

kształtowania. To złączenie cech przestrzennych i czasowych w ramach jednolitej całości, ich wzajemne uzupełnianie się, stanowiło o oryginalności dzieła.

Co więcej, do tych dwóch aspektów, słowa i obrazu wpisanych w czasoprzestrzeń, określoną później przez Bachtina jako *chronotop*¹⁹, poeta dodał trzeci, zasadniczy element. Jest nim odbiorca – czytelnik (widz), którego rola w procesie tworzenia staje się równie ważna jak autora utworu. Współistnienie tych ogniw, ich wzajemne relacje dały początek *Peintures*, o których, w przeddzień ich publikacji w 1916 roku, Segalen z dumą pisał:

Forma literacka zastosowana w tej książce jest nowa. Zrywając wyraźnie z procesem, jakim jest „powieść”, w której postaci rozmawiają i udają życie w celu rozbawienia lub znudzenia odbiorcy, tutaj autor prosi czytelnika lub przynajmniej „widza” na stronę i przydziela mu rolę „asystenta”, „wspólnika”. Dokonują się wzajemne oddziaływania. Takie założenie wprowadzone jest po raz pierwszy i, jak się wydaje, sprawdza się od początku do końca całej książki²⁰.

Pragnieniem poety było „wyposażyć” słowo w moc obrazowania, tak by mogło ono nie tylko (re)prezentować obraz („faire image”), lecz także go stworzyć („faire l’image”). W tym celu, autor przyjmuje rolę narratora określonego jako „bonimenteur”²¹. To on, niczym Maître-Peintre (Mistrz-Artysta), którego postać poeta wprowadza we wstępie, prowadzi wzrok czytelnika (widza)²², odkrywając przed nim kolejne partie, tak jak w tradycyjnym chińskim zwoju. Marc Gontard, krytyk dzieł Segalena,

¹⁹ Warto przypomnieć, że przed utrwaleniem się terminu *chronotop* stosowano pojęcia „przestrzenno-czasowy obraz”.

²⁰ „La forme littéraire adoptée dans ce livre est neuve. Brisant net avec le procédé « roman » où des personnages dialogues et feignent de vivre pour la joie ou l’ennui du lecteur – ici, l’auteur prend à partie le lecteur ou du moins le « spectateur » et en fait un « comparse », un « complice ». Il y a retentissement réciproque. Cette hypothèse est menée pour la première fois et, semble-t-il, sans défaillance, d’un bout à l’autre d’un livre complet”. V. Segalen, *Présentation de Peintures*, cyt. za: Haiying Quin, [w:] *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris 2003, s. 141.

²¹ W języku francuskim słowo „bonimenteur” jest derywatem potocznego terminu „bon(n)ir”, co znaczy „opowiadać dobre historie w celu stworzenia iluzji”. „Bonimenteur” jest to osoba, która nadaje iluzjom autentyczny charakter. Z kolei w kulturze japońskiej odpowiednikiem „bonimenteur” jest „benshi” i oznacza aktora głosowego, który w epoce kina niemego udźwiękował filmy.

²² Muriel Détrie w swojej rozprawie doktorskiej, wzorując się na opozycji dokonanej przez A. J. Greimasa między *destinateur* i *destinataire*, dokonuje dystynkcji między autorem i narratorem (*narrateur*) oraz czytelnikiem i odbiorcą narracji (*narrataire*),

taki sposób narracji określa mianem „une cinétique textuelle”²³ („kine-tyczności tekstowej”). Natomiast sam poeta, w swoim eseju *Place nette*, ujął to następująco:

Chciałbym tu przyjąć zwyczajnie postawę człowieka paradującego. Pałeczka w dłoni. – **Przestrzeń i słowa.** – Dokonuję aktów **narracji**. A jeśli nie powstaną płótna czy obrazy, tym lepiej; pozostaną jedynie słowa, które stworzą obrazy²⁴.

Jest to odejście od klasycznej formy ekfrazy. Rolą narratora nie jest już zwykle opisywanie, lecz wskazywanie poszczególnych części składowych obrazu, nakierowanie na nie wzroku czytelnika, sugerowanie, w jaki sposób ma on czytać tekst. Aby uzyskać zamierzony efekt, „bonimenteur”, „z różdżką w dłoni”, po nakreśleniu ogólnej topografii każdego obrazu wodzi wzrokiem czytelnika, posługując się wyrażeniami deiktycznymi („voici”, „voilà”), przysłówkami miejsca („ici”, „là”, „ailleurs”, „à gauche”, „à droite”, „par ici”, „par-là”), licznymi zaimkami wskazującymi, a także wyznacznikami czasu („d’abord”, „bientôt”, „maintenant”, „cette fois”, „en ce moment”). Nie bez znaczenia jest także zróżnicowany krój pisma, sugerujący zmianę intonacji, oraz zastosowanie licznych asonansów i aliteracji, a nawet użycie wyrażeń z rejestru języka mówionego. Co więcej, narrator odwołuje się nie tylko do wzroku i słuchu, lecz także do trzeciego zmysłu czytelnika, a mianowicie dotyku, tak jak to uczynił w utworze pt. *Fresque de laine*:

Dotknij palcami oraz przyłóż najdelikatniejszą, najbardziej czułą i ukrwioną częścią dłoni... To jest przytulne i miękkie [...]²⁵

Poeta stara się tym samym zatrzeć granice między rzeczywistością a fikcją. Za pomocą słów stopniowo wypełnia jednocześnie przestrzeń literacką i malarską. Linearność tekstu zostaje zestawiona z ogólną percepcją

tak jak to uczynił Gérard Genette w *Figures III*. M. Détrie, *Peintures et la notion esthétique chinoise qiyan*, Segalen : le rythme et le souffle, Nantes 2002, s. 107.

²³ M. Gontard, *Une esthétique de la Différence*, Paris 1990, s. 230.

²⁴ „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”. V. Segalen, Pierwszy manuskrypt *Peintures*, BNF, Manuscrits 4 vol. n. a. f. 25823–25826, s. 4.

²⁵ „Appliquez vos doigts et la plus mince et la plus sensible partie du poignet où sont les veines... Ceci est accueillant et moelleux [...]”. V. Segalen, *Fresque de laine*, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 182.

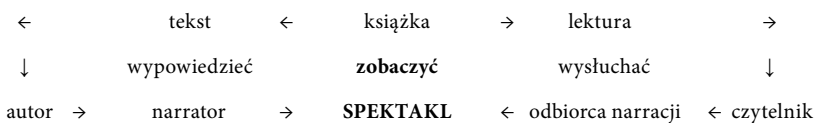
narzuconą przez malarskie przedstawienie. Zabiegi te mają na celu ułatwienie zadania czytelnika, który musi substytuować tekst słyszany przez tekst pisany. Ścisły związek między narratorem a czytelnikiem jest jednym z warunków koniecznych do powstania dzieła, o czym Segalen pisze we wstępie:

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. Pewna atencja, akceptacja z twojej strony, a z mojej pewna ekspresja, swada, emfaza, elokwencja, są zatem jednocześnie wymagane²⁶.

Wzajemne relacje między tekstem a lekturą, wypowiedzeniem a wysłuchaniem, wreszcie interakcje na poziomie narratora z odbiorcą tworzą nierozzerwalną całość artystyczno-literacką, którą poeta nazywa spektaklem:

Pozwól się zaskoczyć tym, że to nie jest książka, lecz wypowiedzenie, przywołanie, ewokacja, **spektakl**. Następnie pojmiesz, że zobaczyć [...] znaczy uczestniczyć w geście tworzenia Malarza²⁷.

Związki między poszczególnymi częściami kształtują się według poniższego schematu:



Każdy utwór ze zbioru *Peintures* nie tylko opisuje, lecz także uprzedmiotawia obraz w jego trójwymiarowej postaci. Jeśli posłużyć się terminologią Gérarda Genette'a zaczerpniętą z jego *Figures II*, z jednej strony mamy

²⁶ „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. Convenez de cette double mise au jeu”. V. Segalen, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 156.

²⁷ „Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais un dit, un appel, une évocation, un **spectacle**. Et vous conviendrez bientôt que voir, [...] c'est participer au geste dessinant du Peintre”. Ibidem, s. 157.

tu do czynienia z tak zwaną *spatialité signifié* lub *représentée* (przestrzenią przedstawioną) i *spatialité signifiante* lub *représentative* (przestrzenią przedstawiającą)²⁸. W utworach Segalena narracja odnosi się do przestrzeni przedstawionej, w której tekst o p o w i a d a o płaszczyźnie malarskiej, opisuje miejsca w celu unaocznienia świata pozajęzykowego. Z drugiej strony zapisany tekst, jego układ na stronie, podobnie jak w sztukach plastycznych, staje się elementem znaczącym, przestrzenią przedstawiającą.

Źródłem takiego postrzegania tekstu było odkrycie przez Segalena perspektywy izometrycznej, charakterystycznej dla tradycyjnego malarstwa chińskiego. W przeciwieństwie do perspektywy linearnej, związanej z rozwojem kultury zachodniej, daje ona specyficzną świadomość przestrzeni. Przede wszystkim, jak pisze wspomniana już Anna Iwona Wójcik:

[...] przestrzeń nie jest tylko tym, co się „widzi”. Postrzeganie kształtów, głębi nakładających się planów, siatki kierunków: góra–dół, prawo–lewo, bliżej–dalej, w gruncie rzeczy jest „odczytywane” nie za pomocą postrzegania stereoskopowego, lecz jednoocznego, z płaskich dwuwymiarowych obrazów, które są zestawiane z wcześniejszymi doświadczeniami ruchu, jakie przeżył patrzący²⁹.

Podobnie jak chińscy artyści, Segalen odstąpił od perspektywy zbieżnej, która nazbyt realistycznie dookreśla przestrzeń, rezygnując przy tym z nieograniczonych pokładów wyobraźni. Tymczasem „rzeczywistość [chińskiego] arcydzieła malarstwa czy kaligrafii transcenduje rzeczywisty świat. Istnieje w oczach umysłu jako przestrzeń wyobrażona”³⁰.

Każdy tekst w tomiku *Peintures* jest splotem narracji i opisu, zestawieniem różnych punktów widzenia, co sprawia, że staje się bytem autonomicznym w swojej czasoprzestrzeni. Z drugiej strony, zbiór utworów o określonej strukturze, podziale na trzy części, połączonych ze sobą białą lub ciszą, parafrazując Mallarmégo, tworzy również, co sugerował sam Segalen, spektakl. Narrator dokonuje fragmentaryzacji przestrzeni, by następnie złożyć poszczególne elementy w kompozycyjną całość, lub – jak mówi poeta – powrócić na główną scenę, na której znajduje się „le nœud, le pivot de cette fête” („splot akcji, oś, wokół której rozgrywa się ta sztuka”). Haiying Qin w książce *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*³¹ wskazuje w tym kontekście na zjawisko tak zwanego zoomu,

²⁸ G. Genette, *Figures II, La littérature et l'espace*, Paris 1979, s. 43–48.

²⁹ A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, op. cit., s. 4.

³⁰ Ibidem, s. 16.

³¹ H. Qin, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris 2003, s. 162.

polegające na jednoczesnym przeżywaniu przez widza efektu oddalenia i przybliżenia. Analogia do zasady dekompozycji-(re)kompozycji, która przybrała najbardziej radykalną postać w kubizmie syntetycznym, podejmującym próby ukazania przedmiotu z różnych punktów widzenia i starającym się oddać jego trójwymiarowość w ramach dwuwymiarowej przestrzeni płótna, wydaje się tu dość oczywista.

W trzeciej części tomiku, zatytułowanej *Peintures dynastiques*, każdy utwór oznaczono tytułem wskazującym na kolejne chińskie dynastie panujące (np. „Perdition de Chang-Yin”, „Extase funeste de Tsin”, „Maîtrise logique de Song”). Według wspomnianej już Haiying Qin jest to *sui generis* „koronacja” następującego po nich tekstu. Najbardziej spektakularna pod względem typograficznym jest jednak część pierwsza, *Peintures magiques*, w której tytuły są jednym ze strukturalnych elementów słowno-obrazowych utworów. Wyróżnione przez autora wersalikami, nie mają przy tym swojego stałego miejsca. Czasami jest to początek tekstu, innym razem jego środek niekiedy nawet koniec. Bez względu na to, czy jest to *incipit*, inskrypcja czy też epilog, każdy z tych tytułów nawiązuje do tradycyjnej wschodniej kaligrafii opartej na piśmie ideograficznym. W przeciwieństwie jednak do *Stèles*, w których tekst został opatrzony chińskimi epigrafami, w *Peintures* autor posłużył się typografią zainspirowaną poematem Stephane’a Mallarmégo *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*). Nadał słowu formę plastyczną, wpisując je tym samym w przestrzeń malarską. Niejednokrotnie tytuły wyznaczają przestrzenny wymiar strony, przyciągają wzrok czytelnika, stymulują lekturę. Innym razem stanowią swoisty *explicit* wzorowany na chińskich pieczęciach używanych także jako sposób podpisu dzieł sztuki. Nie bez znaczenia jest również metafora bieli, która, jak słusznie zauważa Muriel Détrie, nie dzieli, lecz łączy poszczególne rozdziały w jedną zorganizowaną całość („une totalité organisée”)³², a każda część jest kolejną odsłoną wielkiego spektaklu. W podobny sposób tłumaczył *Rzut kośćmi* Mallarmé, twierdząc, że „fundament intelektualny wiersza kryje się i znajduje – ma miejsce – w przestrzeni, która oddziela strofy, oraz pośród bieli strony: znaczące milczenie, równie wspaniałe do komponowania, co i wers”³³. Jednak na pytanie swojego przyjaciela Jeana Lartigue’a o źródło inspiracji Segalen odpowiedział:

³² M. Détrie, « *Peintures et la notion esthétique chinois qi Yin* », *Segalen : le rythme et le souffle*, sous la direction de Philippe Postel, Nantes 2002, s. 170.

³³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, t. 2, Paris 1998, s. 659; cyt. za: P. Śniedziewski „*Rzut kośćmi*” Mallarmégo – *od oralnej*

To wcale nie Mallarmé dotarł do skrajności, ale siła woli. Po pierwsze, porzucenie ram czasowych Tekstu Literackiego, z którym musi rywalizować tekst typograficzny. Uchwycić, zebrać oswoić w jednym geście: Styl, Zdania, słowa, litery, biel, papier, pieczęć, okładkę, [...]. Zebranie własnych, konkretnych elementów, to był problem, który sobie postawiłem i którego byłem kreatorem³⁴.

Poeta skupia się przede wszystkim na różnicach pomiędzy obrazem bezpośrednim – denotowanym, odwołującym się do konkretnego płótna, a obrazem pośrednim – konotowanym powstałym w wyobraźni czytelnika/widza. Autor podwaja tym samym zjawisko ekfrazy. Tekst jest jednocześnie *signifiant* i *signifié*. Poeta opisuje, wskazuje i uprzestrzenia słowa w taki sposób, by tworzyły one obrazy literackie. Dzieło Segalena należy postrzegać jako „akt tworzenia”, w którym dochodzi do nieustannych interakcji między poszczególnymi elementami składowymi (słowo–obraz, narrator–odbiorca, czytanie–malowanie). Dopiero współistnienie wszystkich tych elementów daje zamierzony efekt, jakim jest dzieło artystyczne w jego wielowymiarowej postaci, co stanowi zwieńczenie literackich poszukiwań autora *Peintures*.

Victor Segalen, aspirując do roli poety-artysty, stworzył „*peintures parlées*” będące egzemplifikacją semiotycznych translacji form wizualnych na lingwistyczne, intertekstualnych powiązań czy komparatystyki międzyartystycznej. Jego dzieło może stanowić przykład literackiego kolażu³⁵, w którym przestrzeń jest jednym z podstawowych komponentów utworu. Koncentrując się na sile tworzenia, polegającej na współpracy narratora z odbiorcą, na spajaniu elementów literackich i plastycznych w mozaiczno-geometryczną całość, poeta przełamuje tradycyjny podział na tekst, rozwijający się w czasie, i obraz, oglądany w przestrzeni. *Peintures* są kompozycjami wielopłaszczyznowymi, w których idea pokrewieństwa sztuk

metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, s. 196, <http://rcin.org.pl> (dostęp: 7.01.2015).

³⁴ „Non point Mallarmé, qui est allé à l'extrême, mais la volonté de puissance. Tout d'abord, la mise hors-la-loi du Temps du Texte littéraire, à laquelle doit concourir le texte typographique. Empoigner, rassembler, dompter, en un seul geste : Style, Phrases, mots, lettres, blancs, papier, sceau, couverture [...]. C'est en me posant ce problème, en rassemblant les éléments miens, spécifiques, ceux dont j'étais maître !”. V. Segalen, cyt. za: Muriel Detrie, *Étude et Édition critique, annotée et commentée de Peintures de Victor Segalen*, t. 1, Paris 1986, s. 88.

³⁵ Powtarzając za R. Nyczem, przez kolaż literacki rozumiany jest tu utwór, który cechuje „niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność”. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 252.

realizuje się w sferze odbioru dzieła, w wyobraźni czytelnika (widza), pobudzonej lekturą odsłaniającą przed nim poszczególne elementy konstrukcji dzieła. Zastosowane przez Segalena strategie wypełniania słowami trójwymiarowej przestrzeni stały się podsumowaniem refleksji poety nad wzajemnym stosunkiem literatury i sztuk plastycznych.

Bibliografia

- Segalen Victor, *Ceuvres Complètes*, édition établie par Henry Bouillier, Paris 1995.
- Alberti Leon Battista, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, przeł. L Winniczuk, Wrocław 1963.
- Alberti Leon Battista, *Pagine Scelte Leon Battista Alberti*, London 2013.
- Barthes Roland, *Imperium Znaków*, przeł. A. Dziadek, M. P. Markowski, Warszawa 2004.
- Bushell Stephen W., *L'art chinois*, przeł. H. d'Ardenne de Tizac, Paris 1910.
- Détrie Muriel, *Peintures et la notion esthétique chinois qiyin, Segalen : le rythme et le souffle*, Nantes 2002.
- Genette Gérard, *Figures II*, Paris 1979.
- Huang Bei, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes 2007.
- Lessing Gotthold Efraim, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, przeł. H. Zyman-Dębicki, t. III, Warszawa 1959.
- Mallarmé Stéphane, *Ceuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, t. 2, Paris 1998.
- Quin Haiying, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris 2003.
- Riffaterre Michael, *L'ilusion d'ekphrasis*, [w:] *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994.
- Śniedziewski Piotr, „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, <http://rcin.org.pl> (dostęp: 7.01.2015).
- Sullivan Michael, *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and T'ang dynasties*, Berkeley 1980.
- Wójcik Anna Iwona, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuzem*, „Estetyka i Krytyka” 2002 nr 1 (2).