

Paweł Rogala

Między Horacym a poezją konkretną – kilka uwag teoretycznych

I

U Horacego czytamy tak:

Poezja jest jak obraz: jeden z bliska piękny,
a drugi na odległość, temu – cień, owemu
blask słońca odpowiada – wcale się nie lęka
bystrych spojrzeń krytycznych, ten raz się podoba,
a drugi po wielokroć, wciąż godny widzenia¹

i w zasadzie możemy czuć się nieco zawiedzeni. Analogia między poezją (ale dlaczego nie wierszem?) a obrazem (ale dlaczego nie malarstwem?) zdaje się sprowadzać do, nazwijmy sprawę roboczo, częstotliwości postrzegania obu dziedzin artystycznej twórczości. Innymi słowy, są kawałki lżejsze, które szybciej zapominamy („raz się podoba”), są nieco bardziej wymagające („po wielokroć, wciąż godny widzenia” – chciałoby się dodać: czytania). Natomiast jeśli idzie o sposób postrzegania, rzecz nieco się komplikuje. Bo jeśli obrazy w zależności od ich walorów mogą zyskiwać, gdy stoimy bądź to w mniejszej, bądź większej odległości, lub jeśli na ich postrzeganie ma wpływ natężenie słonecznego światła, jak mamy to odnieść do tekstu poematu? Może autor *Pieśni* niezupełnie świadomie odnosi się tutaj do pewnego gatunku poezji, gatunku nie tylko „zrobionego” z języka, a więc gatunku tekstowego, ale wychodzącego poza tekstowy paradygmat, poza ograniczenia regularności składni, poza rygor metrycznego rzemiosła?

II

Wszyscy chyba się zgodzą, iż w kwestii relacji oznaczanego do znaczonego języki, jakimi włada ludność najbliższej nam cywilizacyjnej okolicy, odznaczają się arbitralnością. Sprawa jest dość szeroko znana i w miarę rozgarnięty student kierunków humanistycznych kojarzy nazwisko Ferdinanda de Saussure’a. Na temat dociekań wybitnego językoznawcy przenikliwą uwagę czyni Willard Boyd:

¹ Horacy, *Pieśni*, przeł. S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 323.

² Oba zawarte w nawiasach pytania ze względu na bezsilność autora niniejszego opracowania pozostaną bez odpowiedzi.

Powód, dla którego słowo *cheval* denotuje zwierzę, które zwiemy koniem, [...] zależy w zupełności od konwencji przyjętych przez daną grupę (w tym wypadku przez Francuzów). Podstawowa dychotomia między słowem a pojęciem ilustruje arbitralność znaku językowego³.

Arbitralność, czyli co? Słownik łacińsko-polski podaje szereg znaczeń rzeczownika *arbitrarius*, z których wymieńmy tylko kilka: 'wolny sąd', 'wolna wola', ale i nieco złowrogie 'samowola', 'dowolność' czy wreszcie 'przywidzenie'⁴. Jak się więc etymologicznie okazuje, kiedy zgodnie z naszą (językową) wolnością ('wolna wola') wybieramy do zdefiniowania tzw. rzeczywistości, przyporządkowując jej elementy do pewnych językowych konceptów, coś z owej rzeczywistości osądzamy ('wolny sąd'), podobnie jak sędzia przyporządkowuje karę do przewiny podsądnego (w naszym przypadku „delikwentem” jest rzeczywistość, a „kodeksem karnym” język), ale zarazem popadamy w pułapkę swoistego omamu ('przywidzenie'), zapewne wynikającego z faktu, iż zawsze nasz sąd uwikłany jest w naszą ontologiczną, poznawczą i językową subiektywność. Arbitralność języka zdaje się na swój sposób oddzielać nas od rzeczywistości (choć, oddajmy jej sprawiedliwość, pozwala ją nazwać i na nasz ludzki, arcyłudzki sposób uporządkować), wyabstrahowywać (*ab-trahere* – 'od-ciągać'⁵) z niej. Pojawia się zatem ambiwalencja, którą Horacy być może odczuwał i stąd być może tak niejasna uwaga w *Liście do Pizonów*.

III

Język oddala swoją arbitralnością. Nie, nie zapominamy o jego dobrodziejstwach, porządkowaniu, kategoryzowaniu, definiowaniu, ale jeszcze przez chwilę zajmijmy się jego wspomnianą wyżej skazą – może uda się nam znaleźć jakieś na nią panaceum.

Zacznijmy od garści cytatów:

sięgając początków historii, poezja wspina się na wyżyny, nie tylko przez upiększanie opowiadania, lecz przez dodatki czysto poetyckie, rzeźba idzie jeszcze dalej, a malarstwo wyraża i udoskonala sztukę, to tylko może i na tym się kończy, gdyż jest to najdalsza granica możliwości ludzkich w przekazywaniu myśli. [...] malowanie polega na czynieniu tego wszystkiego, co mogą uczynić wypowiedzi i książki, a w wielu wypadkach znacznie więcej, szybciej i przyjemniej (podkreśl. PR)

– to Jonathan Richardson, przełom XVII i XVIII wieku, rozprawa *Science of Consideration*⁶. Zwróćmy szczególną uwagę na ostatnią część cytatu i mając go w pamięci, przytoczmy kolejnego autora:

To zmysły dostarczają nam bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, która dzięki adekwatnemu językowi objawia się jak żywa⁷.

³ W. Bohn, *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 20.

⁴ *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 2007, s. 11.

⁵ Tamże.

⁶ Te słowa Richardsons cytowane są w tekście N.R. Schweitzera, *Tradycyjna pozycja ut pictura poesis*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 120.

⁷ M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004, s. IX.

Skuteczność, bezpośredniość – taka jest strategia zmysłów, taka zdaje się być przewaga malarstwa nad poezją. Ale czy nie jest ona nieunikniona?

IV

Z jednej strony należy przypomnieć, że język wraz ze znanym nam alfabetycznym zapisem nie musi być aż tak arbitralny:

[Pismo rozwijano] stopniowo i efektem tego rozwoju są systemy ideograficzno-fonetyczne, takie jak egipskie pismo hieroglificzne, hieroglify kultur Starożytnego Wschodu czy Ameryki prekolumbijskiej. W Egipcie istniał jeszcze związek pomiędzy znaczeniem a wyobrażeniem znaku; stąd też płynie urzekająca magia świątyń nad Nilem, w których malowidła i płaskorzeźby dopełniają się tak doskonale z malowanymi i rzeźbionymi inskrypcjami, że stanowią estetycznie i znaczeniowo jedną całość. Zanim wykształcił się znany nam dziś funkcjonalny alfabet, powoli następował długi proces odchodzenia od obrazowego naśladowania rzeczy⁸.

Jeśli mówimy o odchodzeniu od obrazowego naśladowania, może powinniśmy też w duchu horacjańskiej uwagi spróbować do takowego naśladowania powrócić? I może na miejscu byłoby przypomnieć sobie uwagę z wybitnej rozprawy, bez której żaden student kierunków humanistycznych obejść się nie może: „naśladowanie rzeczywistości jest naśladowaniem zmysłowego doświadczenia ziemskiej egzystencji”⁹? Dopuszczanie rzeczywistości do głosu poprzez „zmysłowe doświadczenie ziemskiej naoczności”, obejście arbitralności alfabetu, „bezpośredniość kontaktu” – chyba tu zbliżamy się najbardziej do połączenia poezji (czyli języka) i malarstwa (czyli obrazu, poznawania wzrokiem).

V

Concretio – ‘zgęszczenie’, ‘stężenie’, ‘cielesna materia’¹⁰, od owego łacińskiego rzeczownika mamy też czasownik *concrecare* i przymiotnik *concretus* – ‘zagęszczony’, ‘stężony’, ‘cielesny’¹¹. Zauważmy: nie ma tu mowy o alienacji wynikającej z abstrakcji; zamiast niej ocalająca, namacalna, zmysłowa konkretność. To powiedziawszy, przyjrzyjmy się wierszom Stanisława Dróżdża zapisywanym znakami typograficznymi o różnej wielkości (np. stopniowo malejącymi literami) o różnicowanych odstępach między znakami i interliniach. Znaki utrwalane są na różnych tworzywach, często wprost na ścianach, niejednokrotnie całego pomieszczenia, co buduje zamknięte wnętrza instalacji. Zarazem zapisywane tak są słowa, pojęcia, wypowiedzi. Może to w takich przypadkach postulat Horacego spotyka się najpełniej z praktyczną realizacją. Mamy oto różne perspektywy, mamy połączenie języka oraz znaku, mamy słowo i doświadczenie naoczności, mamy wreszcie następstwo czasowe (domena reprezentacji w języku) oraz przestrzenne (domena sztuki wizualnej). Za autorem powyższych prac możemy powtórzyć: poezja jest w tym przypadku pisana

⁸ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 11.

⁹ E. Auerbach, dz. cyt., s. 196.

¹⁰ Tamże, s. 311.

¹¹ Tamże.

obrazem¹². Tak zwana forma oraz tak zwana treść są tu nierozdzielalne. Podobnie jak w przypadku pewnego dość kontrowersyjnego tomu prozy, możemy stwierdzić, że w zasadzie to w ogóle nie jest napisane. „Bo nie jest do czytania, a każdym razie – nie tylko”¹³. Poezja cytowanego autora nie jest o czymś, ona sama jest tym czymś¹⁴. Staje przed nami w swoich kształtach, wyswobadza się z linearnych konwencji poetyckich wersów, atakuje z wielu stron, dokonuje wyłomu w lekturowych nawykach.

VI

Horacy jako prorok poezji konkretnej? A czemu nie¹⁵. Może właśnie przytoczony na początku fragment z *Listu do Pizonów* powinien stanowić motto do tego wszystkiego, co wywnioskować możemy z rozpraw teoretyków poezji konkretnej. „Poezja jak obraz”, czyli może mamy tu do czynienia z pewną niezbywalną cechą pisma, tym, „że patrzy się zarówno na nie, jak i przez nie”¹⁶? Ale idzie też i o własności synestezyjne poezji, a więc podążając tropem etymologii (gr. *syn* – razem; *aisthesis* – czucie, postrzeganie) rodzaj współodczuwania, łączenia wrażeń, w którym to procesie stawką jest „wyleczyć literaturę z rozłączności oka i ucha”¹⁷? Wreszcie, figurę *ut pictura poesis* w kontekście poezji konkretnej należałoby rozumieć jako odświeżenie postrzegania, które zostaje osiągnięte poprzez zbudowanie wokół tekstu typowych dla sztuk plastycznych związków przestrzennych, w ten sposób dopełniając i poszerzając znaczenie poetyckiego słowa.

Summary

Between Horace and the concrete poetry – some theoretical remarks

The aim of this article is to redefine the famous Horace's lines taken from his *Ars Poetica* and to show its association with shape poetry. Horace's idea named as *ut picture poesis* is considered here not merely a comparison but an idea of what poetry might be, i.e. the kind of artistic expression which engages more than the intellect and the sense of hearing. The references to the theories of de Saussure and the essays by Jonathan Richardson (the turn of the 18th century) and Samuel Beckett show how language (and literature) can be seen as more than a written/printed text. Such an approach towards literature seems to broaden its expressive functions.

¹² Por. S. Drózdź, *Pojęciokształty. Poezja konkretna* (katalog wystawy), Kraków 2001.

¹³ S. Beckett, *Dante... Bruno... Vico... Joyce...*, [w:] *Wierność przegranej*, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 18.

¹⁴ Patrz też: tamże, s. 19.

¹⁵ Choć oczywiście można też powiedzieć, że po prostu poezja konkretna kontynuuje tradycje poezji wizualnej i okazuje się nie tak bardzo oryginalna, bo podobny sposób myślenia odnaleźć można już u Horacego.

¹⁶ W. Bohn, dz. cyt., s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 11.