

STANISŁAW CZEKALSKI

MIĘDZY JĘZYKIEM A ŚWIATEM. POEMATY OBRAZOWE POETYZMU*

Postulowane swego czasu przez Rolanda Barthesa badania nad zjawiskami literatury i sztuki nowoczesnej, prowadzone w perspektywie utopii językowych, zdobyły już sobie ugruntowaną pozycję wśród opracowań historycznoartystycznych¹. Powstałe na początku lat osiemdziesiątych prace Andrzeja Turowskiego i Stevena Mansbacha na temat sztuki rosyjskiej i zachodnioeuropejskiej drugiej i trzeciej dekady XX w. potwierdziły przydatność rozpatrywania dokonań konstruktywistycznego nurtu awangardy według tego klucza². Z pozycji poststrukturalistycznych Rosalind Krauss i Yve – Alain Bois wskazywali na lingwistyczne zaplecze kubizmu, zaś John C. Welchman analizował korelacje między refleksją nad językiem a poszukiwaniami dadaistów i surrealistów³. Stosunkowo słabiej natomiast rozpoznana z tego punktu widzenia pozostaje awangardowa sztuka czeska, co jest o tyle paradoksalne, iż właśnie w środowisku praskim związku między twórczością literacką i artystyczną a rozwijającym się równolegle językoznawstwem były tak bliskie, jak chyba w żadnym innym. W odniesieniu do literatury ich znaczenie podkreślał już w 1969 roku Jacek Baluch, zaś poza powtarzającymi się dygresjami na ten

* Artykuł ten jest przeformułowaną i rozszerzoną wersją referatu pt. *Postcards from Utopia*, wygłoszonego na konferencji „Karel Teige and the European Avant-Garde” w Pradze, w marcu 1994 r.

¹ R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant, „Teksty” 1979, nr 5.

² A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990; S. A. Mansbach, *Visions of Totality. Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, and El Lissitzky*, Ann Arbor 1980.

³ R. Krauss, *The Motivation of the Sign*; Y. A. Bois, *The Semiology of Cubism*, oba teksty w: *Picasso and Braque. A Symposium*, New York 1992; J. C. Welchman, *After the Wagnerian Bouillabaise: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image*, (w:) *The Dada and Surrealist Word-Image*, Los Angeles 1989.

temat w analizach praktyki artystycznej Devětsilu kwestię zaangażowania poetystów w problematykę lingwistyczną otwiera raczej niż wyświetla bodaj jedynie krótki artykuł Tomáša Vlčka opublikowany w „Umění” w 1987 roku⁴.

Podejmując tu zagadnienie poetyzmu pod kątem utopii komunikacyjnej, pragnę zwrócić uwagę na najbardziej charakterystyczne zjawisko w czeskiej sztuce awangardowej lat dwudziestych – na poematy obrazowe.

Symbolistyczne teorie malarstwa określały je jako swoistego rodzaju język, a jednocześnie przedmiotem dociekań stała się jego specyfika. Refleksję taką w istotny sposób pobudzał równoczesny rozwój fotografii, w której widziano ostateczne wcielenie bezpośrednio odsyłającego do zewnętrznego świata mimetyzmu, i którą często przywoływano w charakterze antytezy sztuki⁵. Artystów wobec tego zaczęła szczególnie nurtować kwestia odrębności bytu dzieła, stanowiąca o niej autonomia formy. „Bezpośrednie przedstawianie przedmiotów – pisał Albert Aurier – nie może być prawidłowym i ostatecznym celem malarstwa, podobnie zresztą jak żadnej sztuki. Przeznaczeniem malarstwa jest wyrażanie idei poprzez tłumaczenie ich na specjalny język”⁶. Zarysował się więc problem artystycznej formy jako odrębnej struktury pośredniczącej. Wprawdzie Aurier wzywał, by pamiętać „o tym, że znak, jakkolwiek nieodzowny, sam w sobie jest niczym”, jednak rozpoznanie na gruncie rodzącej się lingwistyki autonomicznego systemu w języku werbalnym inspirowało analogiczne poszukiwania tożsamości dzieła plastycznego, jego własnej morfologii. Esencjalistyczne nastawienie sztuki, dążenie do samoidentyfikacji drogą wyodrębnienia i oczyszczenia właściwych jej środków, chęć dotarcia do konstytutywnych pierwiastków stanowiących o „plastyczności” czy „poetyckości” – to paradygmat, który, ukształtowany u schyłku zeszłego stulecia, trwale znamionuje także twórczość artystyczną pierwszych dekad XX wieku⁷. Clement Greenberg, dokonując w 1939 roku jego najbardziej dobitnej charakterystyki, związał go z pojęciem awangardy; tę ostatnią cechują jednak również tendencje przeciwne, zmierzające do zniesienia odrębności sztuki i roztopienia jej w życiu co-

⁴ J. Baluch, *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*, Wrocław 1969; T. Vlček, *Utopie jazyka uměleckých projevů Devětsilu*, „Umění” XXXV, 1987.

⁵ Por. np. M. Denis, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*, tłum. H. Morawska, (w:) *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977.

⁶ A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin*, (w:) *Moderniści o sztuce*, opr. E. Grabska, Warszawa 1971.

⁷ Zob. M. A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge 1991.

dziennym⁸. Thomas Crow proponuje wobec tego rozróżnienie dwu paradygmatów, których dialektyka określa ówczesną sztukę, nazywaną – często zamiennie – modernistyczną bądź awangardową⁹. Choć dyskusja nad definicjami obu pojęć, a zwłaszcza nad wzajemną relacją między modernizmem i awangardą, trwa i zapewne nieprędko zostanie zamknięta, uwzględnienie terminologicznej sugestii Crowa wydaje się o tyle przynajmniej sensowne, że użyteczne dla rozważań nad konkretnymi już problemami sztuki awangardowej. Otóż modernizm oznaczałby jego zdaniem „autonomiczną, nakierowaną wewnątrznie, samozwrotną i samokrytyczną praktykę artystyczną”, wyróżnikiem zaś awangardyzmu byłoby wykraczanie na obrzeża sztuki i w obszary pozaartystyczne, otwarcie na zagadnienia społeczne, na kulturę masową.

Modernistyczna emancypacja formy była przejawem absolutyzowania sztuki w duchu zreinterpretowanych i nakładających się na siebie tradycji platońskiej i heglowskiej¹⁰. Z tych samych jednak korzeni wyrastała, zasilona szczepem marksistowskim, krytyczna refleksja nad społeczną funkcją sztuki, jej stosunkiem do konkretnej, otaczającej rzeczywistości. Jak twierdzi Peter Bürger, awangardę charakteryzuje namysł nad społecznymi ograniczeniami twórczości artystycznej i projektowanie przywrócenia jej światu życia codziennego (Lebenswelt)¹¹. Jeśli za wyróżnik modernizmu przyjąć można element abstrakcji, a więc – zgodnie z etymologią tego pojęcia – odrywanie, oddzielanie sztuki od wszystkiego innego, usuwanie z niej pierwiastków obcych jej istocie, „dążenie do samokrytycznej, samoświadomej, czystej twórczości artystycznej, sztuki-jako-sztuki” – awangarda wchodzi z modernizmem w związek dialektyczny: podejmuje modernistyczny paradygmat puryfikacji i absolutyzacji sztuki, w nim odnajduje swą siłę, a zarazem zmierza do jego przekroczenia¹². Punktem wyjścia jest dla niej autonomiczna realność „czystej” formy dzieła, punktem dojścia natomiast globalna wizja świata, w której „sztuka przestaje być sztuką” i bezpośrednio wnika w rzeczywistość zewnętrzną, z niej czyniąc pole swego istnienia. Parafrazując spostrzeżenie Stevena A. Mansbacha – włączenie się w poszukiwania artystycznej esencji oznacza dla awangardy poszukiwanie podstaw przyszłej estetycznej integracji całej rzeczywistości; integracji, która ostatecznie znieść ma

⁸ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, (w:) tegoż, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961.

⁹ T. Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, (w:) *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Nova Scotia 1983.

¹⁰ Zob. Cheetham, op. cit.

¹¹ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

¹² Cytat z: G. Dziamski, *Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego*, (w:) *W kręgu zagadnień awangardy IV*, Łódź 1992.

odrębność sztuki¹³. O ile modernizm określa immanentną wartość tej ostatniej, awangarda zmierza do poszerzenia zakresu jej realnego oddziaływania, przesunięcia i przekroczenia jej granic. Awangarda oznacza zatem ruch od zautonomizowanej sztuki do powszechnej nie-sztuki. Przeciwwstawiając się, jak pisał Thomas Crow, „podwójnej marginalizacji” kultury podzielonej na „wysokoartystyczną” i popularną, „niską” – dąży do „dialektycznego przewyciężenia” obnażonych przez modernizm autonomii, takich jak esencjalna „czystość” i społeczne zakorzenienie, autonomia formy i aktualność treści, jakość estetyczna i powszechna przystępność¹⁴. Awangarda dopełnia modernistyczny esencjalizm postawą transgresji. Podczas gdy modernizm charakteryzuje się przede wszystkim dociekaniem istoty sztuki jako takiej i dochodzeniem specyfiki poszczególnych jej gatunków, awangardę cechuje holistyczne spojrzenie na kulturę, zainteresowania interdyscyplinarne przewyciężają nie tylko „laokonizm” myślenia o przymiotach właściwych malarstwu czy poezji, lecz także przełamują podziały między kanonicznymi domenami sztuki a dziedzinami pozostającymi dotąd poza jej obrębem.

Odkrycie zatem autonomicznej wartości formy języka artystycznego tyleż prowadziło awangardowych twórców ku zgłębianiu jego swoistej struktury, co uświadamiało problem znakowej mediacji stający pomiędzy odrębną rzeczywistością sztuki i otaczającym światem. Formułowane z pozycji lewicowej ideologii utopijne wizje ostatecznego wtopienia sztuki bezpośrednio w zewnętrzną rzeczywistość inspirowały artystów do podjęcia prób redukcji, a w końcu eliminacji pośrednictwa formy, by sam świat uczynić tworzywem, a codzienne życie twórczością. Taki był też program poetyzmu, zaś jego najlepszym wyrazem stały się poematy obrazowe.

Specyficzną cechą czeskiej awangardy na tle równoległych kierunków w sztuce europejskiej, a zwłaszcza wobec dominacji nurtu konstruktywistycznego, jest kluczowa rola poezji. Tak jak analityczna refleksja nad obrazem stała się oparciem dla formułowanych wówczas utopii architektonistycznych, tak poezja wyznaczyła punkt wyjścia poetystycznego projektu nowego świata¹⁵. Znamienne, że lider Devětsilu, Karel Teige, przyjął w 1924 roku nazwę „poetyzm” na określenie artystycznego credo swej grupy, sam nie będąc poetą¹⁶. Postrzegał on poezję przez pryzmat teorii. Jego wypowiedzi świadczą przy tym o szczególnym zainteresowaniu ówczesnymi koncepcjami lingwistycznymi, określającymi poezję

¹³ Por. Mansbach, op. cit., s. 107.

¹⁴ Crow, op. cit.

¹⁵ Na temat utopii architektonistycznych zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

¹⁶ K. Teige, *Poetyzm*, „Host”, nr 9-10, Praha 1924.

w odniesieniu do języka. Jeśli generalnie można stwierdzić, iż „poety-
stów wyróżniało (...) akcentowanie zarówno w twórczości, jak i w wy-
powiedziach metapoetyckich i dyskursywnych roli języka poetyckiego”, to
teoretyczny dyskurs Teigeo stosunkowo najdobitniej definiuje poezję
właśnie jako dziedzinę operacji słownych¹⁷. Opierając swe poglądy na au-
torytecie językoznawstwa, artysta odwoływał się szczególnie do stwier-
dzeń sekundującego od początku poetyzmowi Romana Jakobsona. Jacek
Baluch zwraca uwagę na łączący ich obu radykalizm przekonań co do re-
lacji między poezją a językiem. Chodzi tu zwłaszcza o ostre przeciwsta-
wienie autotelicznej poetyckiej konstrukcji funkcjonalnemu, tzn. przede
wszystkim referencjalnemu względem zewnętrznej rzeczywistości, użyciu
słów. Poetyckość przejawia się według Jakobsona „w tym, że słowo jest
odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przed-
miotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich zna-
czenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko obojętnym skie-
rowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i war-
tości”¹⁸.

Kurs językoznawstwa ogólnego de Saussure’a, przesłany Jakobsonowi
do Pragi w 1920 roku i stanowiący odtąd ważny przedmiot jego studiów,
stawiał podstawową tezę o czystej arbitralności i konwencjonalności każ-
dego znaku językowego w stosunku do jego desygnatu. Z kolei Jakobson,
rozdzielając poetyckie nastawienie na wyraz od potocznego nastawienia
na przedmiot, nadbudowuje nad tym elementarnym modelem niejako
drugi poziom analogicznej, „nieprzezroczystej” relacji, jaka zachodzi po-
między słowem w poezji a słowem w zastosowaniu praktycznym¹⁹. Fun-
kcja poetycka, napisze później autor *Poetyki w świetle językoznawstwa*,
„przez wysunięcie wyczuwalności znaku, pogłębia podstawową dychoto-
mię: znak – przedmiot”. Podkreślanie wyłączności i odrębności autono-
micznej funkcji estetycznej jako jedynej właściwej językowi poetyckiemu
kreowało obraz poezji jako wyizolowanej sfery samozwrotnych gier słow-
nych, zamkniętych we własnej formie. Nic też dziwnego, iż takiemu jej
rozumieniu towarzyszyła wyrażona najpełniej przez Vitězslava Nezvala
„tęsknota do jakiejś pierwotnej rzeczywistości języka”, w której nie ist-
niałby rozdzwitek między nim a zewnętrznym światem²⁰. Nezval myślał

¹⁷ Baluch, op. cit., s. 12-13.

¹⁸ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, (w:) *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór pism Ja-
kobsona pod redakcją M. R. Mayenowej, Warszawa 1989, t. 2. Pierwodruk w: „Volné
Směry” XXX, 1933/34.

¹⁹ Tenże, *Konec básnickeho umprumáctví a živnostnictví*, „Pásmo” 1924. Na tekst ów
powołuje się Teige w: *O humoru, clownech a dadaistech*, sv. 2. *Svět, který voní*, Praha
1930.

²⁰ Por. Baluch, op. cit., s. 45.

o wyrwaniu słów z językowego porządku i nawiązaniu bezpośredniej relacji między nimi a samą rzeczywistością. „Gdy słowa były nowe – pisał poeta – lśniły obok siebie swą stałą, pierwotną intensywnością. W ciągu częstego ich używania wytworzyła się frazeologia. (...) Logika jest tym właśnie, co ze świetlistych słów czyni frazy. Logicznie szklanka przypisana jest do stołu, gwiazda do nieba, drzwi do klatki schodowej. Dlatego ich nie widzimy. Trzeba było położyć gwiazdę na stół, szklanekę w pobliżu pianina i aniołów, drzwi w sąsiedztwie oceanu. Chodziło o to, by odkryć rzeczywistość, dać jej postać tak czystą, jakby był to pierwszy dzień”²¹. Dla Nezvala poetyzm oznaczał taki sposób postrzegania świata, aby on sam stał się poezją. W jego poglądach wydaje się pobrzmiewać echo poetyckich idei Chlebnikowa, przybliżonych czeskim artystom przez Jakobsona, idei „słów-oczu, którymi można widzieć i słów-ruk, którymi można pracować”²². Ten nurt myślenia o poezji, stanowiący jakby drugą stronę – bo nie przeciwieństwo – traktowania jej jako „dyspozycji lingwistycznej”, zmierzał w kierunku wyznaczonym przez konstruktywistyczne hasło likwidacji sztuki samej w sobie. „Nowa sztuka przestanie być sztuką” – powtarzają wielokrotnie poeci za Ilją Erenburgiem. Deklaracji tej, ogłoszonej na łamach almanachu „Život II”, towarzyszą zdjęcia prezentujące nowe piękno – świat współczesnej cywilizacji technicznej; oto gdzie należy szukać nowej poezji²³.

Konstruktywistyczna perspektywa zniesienia sztuki była wyzwaniem, które skłaniało do wyprowadzenia pierwiastka poetyckiego poza ramy języka. Drogę wyjścia otwierała jednak sama lingwistyczna teoria poezji. Mamy tu do czynienia z sytuacją analogiczną, jak w przypadku malarstwa abstrakcji geometrycznej. Puryfikacja sztuki prowadzi do wydzielenia jej czystej esencji jako swego rodzaju konstytutywnej zasady, która w myśl formułowanych utopii staje się następnie podstawą uniwersalnego systemu mającego organizować całą rzeczywistość. Podobnie jak systemy formy wywiedzione z „czystego” obrazu miały być prefiguracją idealnego porządku świata, tak też odkrycie na gruncie języka autonomicznej funkcji poetyckiej pozwoliło artystom Devětsilu dostrzec konstytutywną zasadę poezji ponad dotychczasowymi jej gatunkowymi granicami. Od strony lingwistyki ten nowy horyzont wylania się zza Jakobsona teorii dzieła poetyckiego, osadzonej – nawet jeszcze w wersji zredagowanej

²¹ V. Nezval, *Kapka Inkoustu*, 1928.

²² R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija*, Praha. W jednym ze swych listów Jakobson wspomina: „Przywiozłem do Czechosłowacji pierwsze informacje o Chlebnikowie i Majakowskim. (...) Często dyskutowałem o tych rosyjskich poetach z członkami Devětsilu”. Cytuję za: K. Passuth, *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale*, Paris 1988, s. 154.

²³ *Život II. Sbornik nové krásy*, Praha 1922.

w 1933 roku – głęboko w koncepcjach rosyjskiej szkoły formalnej, a z drugiej strony szczególnie silnie motywowanej przykładami twórczości poetystów²⁴. Jakobson, podkreślając w swych wspomnieniach bliską więź, jaką nawiązał z artystami i poetami od momentu swego przybycia do Pragi w 1920 roku, stwierdza, iż wspólne „marzenia i cele” czyniły go bliższym im właśnie, niż tamtejszym uczonym²⁵. Otóż definiował on poezję poprzez uniwersalną kategorię funkcji poetyckiej, poetyckości. „Treść pojęcia «poezja» – pisze – jest labilna i czasowo zmienna, ale poetycka funkcja, poetyckość, jak podkreślali «formaliści», jest elementem *sui generis*, którego nie można mechanicznie sprowadzić do innych elementów. Ten element można wydzielić i usamodzielnic...”²⁶ Poetyckość nie tkwi zatem w języku jako jego immanentna właściwość, lecz stanowi specyficzny *modus operandi*, który w odniesieniu do materiału werbalnego dezautomatyzuje konwencjonalną relację między słowem a desygnatem, odkrywa niedostrzegane w mowie potocznej walory języka, generalnie zaś wyzyskuje estetyczny potencjał ukryty w dowolnym tworzywie. W wydanej w Pradze w 1921 roku książce *Najnowsza poezja rosyjska* Jakobson mówi o „kanonizacji odkrytego materiału”²⁷. O ile poetyckość jest autonomiczną, niezależną jakością – stwierdza lingwista – o tyle zakres tego, co pojmuje się jako poezję widząc w niej element społecznej struktury, jest względny i zmienny. Jeśli doprowadzić konstatacje Jakobsona do skrajnych konsekwencji, okaże się, iż ostatecznie wszystko może podlegać uniwersalnej funkcji poetyckiej, tym samym zaś społeczny zakres poezji mógłby stać się wszechobejmujący. Poetycki *modus operandi*, ogarniając wszystkie dziedziny życia, przeobraziłby się w *modus vivendi*, o którym pisał Teige²⁸. Rzeczywistość miałaby zostać odkryta w charakterze „materiału”, życie zaś byłoby ostatecznym spełnieniem funkcji poetyckiej jako twórcze wykorzystanie tego potencjału świata, czyniące go niezwykłym, radosnym i pięknym.

²⁴ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, op. cit. Trwałość idei rosyjskiego formalizmu, a szczególnie W. Szklowskiego, w dyskursie teoretycznym Jakobsona z lat dwudziestych i trzydziestych podkreśla J. G. Merquior, *The Prague Crossroad: Between Formalism and Sociosemiotics*, (w:) *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Poststructuralist Thought*, London 1988.

²⁵ *Dialogues between Roman Jakobson and Krystyna Pomorska*, Cambridge 1983, s. 143, 176. Zob. także wspomnienia Jakobsona cytowane przez J.-P. Faye, *Projections*, „Change”, Paris 1975, nr 25, s. 8.

²⁶ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, op. cit.

²⁷ Tenże, *Nowiejszaja russkaja poezija*, op. cit. Fragment w tłumaczeniu A. Brosza, *Problemy poetyki*, (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986.

²⁸ „Poetyzm to przede wszystkim *modus vivendi*” – ogłasza Teige w manifestie poetyzmu, op. cit.

Taką właśnie wizję stwarza manifest poetyzmu, ogłoszony przez Teigeo w 1924 roku. W jej świetle poetyckość, wyodrębniona w poezji, miała następnie przekroczyć językową formę, by stać się konstytutywną zasadą kreacji nowego świata. Pośrednictwo języka miało zostać zniesione, by rzeczywistość sama ukazała się jako pole dla integrującej wszystkie dziedziny życia twórczej aktywności. Na łamach polskiego „Blok” František Halas tak streszczał dążenia Devětsilu: „Jedyny jest cel: nieistnienie sztuki. Zniszczyć pośrednictwo, dążąc ku życiu. (...) Cel awangardy w Czechosłowacji: zjednoczenie poezji z życiem całego świata”²⁹.

W proklamacji poetyzmu Teige związał go ze światopoglądem marksistowskim, zaś pogłębioną charakterystykę ruchu z tego punktu widzenia przedstawił później Bedřich Václavek³⁰. Ich zdaniem sztuka jako wydzielona sfera „powstała w społecznym procesie podziału pracy, podziału funkcji”³¹. Odnajdując zatem własną tożsamość w wyodrębnionej funkcji estetycznej, sztuka stwierdza swą alienację. Zgodnie natomiast z marksistowską wizją świata nadchodząca epoka komunizmu ma przynieść kres wszelkiej alienacji. „Obywatel komunistycznego świata przyszłości – rekonstruuje myśl Marksa Mansbach – to *homo faber*, który staje się także *homo ludens* i *homo aestheticus*”; jego „rozmaite produktywne działania wszystkie stają się «artystyczne», gdyż samo jego otoczenie zyskuje walor estetyczny”³². Pojmowana w duchu marksistowskiej estetyki sztuka poetyzmu miała wyzwalać człowieka, „przywrócić mu wyalienowany świat”³³. Bilansując w końcu lat dwudziestych dokonania poetystycznej awangardy, Václavek podkreślał ideę przejścia od sztuki do twórczości. „Sztuka – streszcza jego wywody Baluch – to stan dzisiejszy, efekt podziału pracy i dezintegracji. Natomiast sztuka przyszłości przestanie być «sztuką», aby tym bardziej być sztuką – jednym ze sposobów realizacji jednostki, stanie się – według terminologii Václavka – «twórczością». Używając przytoczonych tu terminów w ich potocznym rozumieniu, można powiedzieć, że ideał społeczeństwa przyszłości miał według Václavka polegać na tym, że każda praca będzie twórczością, a wszelka sztuka – pracą. Nastąpi ponowna integracja funkcji”³⁴. Wcześniej zaś Teige w artykule *O humorze, kłownach i dadaistach* z 1925 roku przedstawia wizję poetystycznego „Magic-City”, cudownego miasta, które pulsuje radosnym, twórczym życiem jego mieszkańców, miasta, gdzie wszystkie sfery aktywności łączą się w zbiorowej, totalnej zabawie³⁵.

²⁹ F. Halas, *List z Czechosłowacji*, „Blok”, nr 6-7, 1924.

³⁰ B. Václavek, *Od umění k tvorbě*, Praha 1928, oraz *Poezie v rozpacích*, Praha 1930.

³¹ Baluch, op. cit., s. 69.

³² Mansbach, op. cit., s. 20.

³³ Słowa M. Kundery, cytowane przez Balucha, op. cit., s. 20.

³⁴ Baluch, op. cit., s. 79.

³⁵ Teige, *O humoru, clownech a dadaistech*, „Pásmo” 1925.

W tej utopijnej perspektywie poematy obrazowe jawią się jako rodzaj „stacji przesiadkowej” – jeśli posłużyć się określeniem Lissitzkiego – pomiędzy poezją a projektowanym poetystycznym światem. Poetyzm miał być według Teigego już-nie-literaturą, już-nie-malarstwem, nie-sztuką zastępującą tradycyjne gatunki artystyczne³⁶. Poematy obrazowe proklamował Teige w artykule *Malarstwo i poezja* jako gatunków tych finalną syntezę, kulminację ich rozwoju³⁷. Sugerował on, pisze František Šmejkal, „że w taki sam sposób, jak nowoczesny obraz stał się poetyckim autonomicznym poematem barw, linii i kształtów, tak nowoczesny poemat uległ wizualizacji (np. «słowa na wolności» Marinettiego, «kaligramy» Apollinaire’a, «poematy – plakaty» Birota). Ukoronowaniem tych zbieżności rozwoju miały stać się poematy obrazowe. W duchu utopijnych projektów i radykalnych rozwiązań awangardy powojennej, Teige wyprowadza z tej sytuacji konsekwentny wniosek: likwidację obrazu przeznaczonego do zawieszenia na ścianie i tradycyjnych form poetyckich. Na tym miała się zakończyć era unikatowego charakteru dzieła artystycznego, bowiem poematy obrazowe miały być mechanicznie powielane i wydawane w wielkich nakładach książkowych, by móc dotrzeć do najszerszego kręgu odbiorców”³⁸. Ustanawiają one, jak wynika z tekstu Teigego *Poezja dla pięciu zmysłów*, nowy język poetycki – uniwersalny kod wizualny, który przełamuje uwikłanie poezji w gramatykę i grę słów; tutaj, pisze artysta, poezja porzuca lingwistykę na rzecz nowoczesnej, powszechnie zrozumiałej piktografii³⁹. Łączy ona w sobie „doskonały i niezawodny system” geometrycznej abstrakcji z prostymi, utartymi w zbiorowej świadomości wyrażeniami w języku angielskim czy francuskim, ze „słowami optycznymi” wzorowanymi na międzynarodowych kodach wizualnych sygnałów, z fotomontażem i kolażem⁴⁰. Poematy obrazowe powstają zatem jako fuzja różnych, artystycznych i nieartystycznych środków wyrazu i – przede wszystkim – porozumiewania się. Manifestują tym samym tendencję poezji do przełamania językowej partykularności i estetycznej alienacji w samozwrotnej formie, dążenie do uniwersalizacji i wniknięcia w obszar kultury popularnej. Dokonana w poematach obrazowych synteza gatunków artystycznych oznacza zarazem ostateczną redukcję artystycznej formy jako takiej, standaryzację, która sprowadza ją do formy

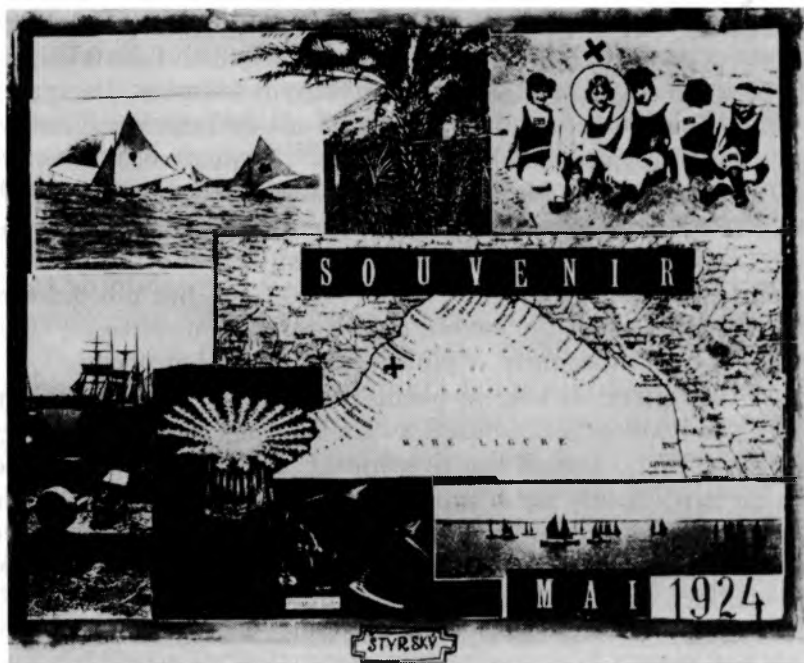
³⁶ Tenże, *Poetyzm*, op. cit.

³⁷ Tenże, *Malarstwo i poezja*, „Disk”, nr 1, 1923.

³⁸ F. Šmejkal, *Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych*, (w:) *Devětsil*, katalog wystawy, Łódź 1989, s. 20, 23. O randze przypisywanej poematom obrazowym świadczy fakt, iż w latach 1923 – 1926 tworzyło je co najmniej jedenastu artystów: Teige, Nezval, Štyrský, Toyen, Voskovec, Heythum, Mrkvička, Jelínek (Remo), Rössler, Markalous, Matoušek.

³⁹ Teige, *Poezie pro pět smyslů*, „Pásmo” II, 1925/26.

⁴⁰ Tenże, *Poetyzm*, op. cit.



Ryc. 1. Indřich Štyrský, *Souvenir*, poemat obrazowy, 1924



Ryc. 2. Antonin Heythum, *Underground*, poemat obrazowy, 1924

plakatu czy pocztówki. W upodobnieniu tym czytelna jest zapowiedź przyszłej integracji kultury, identyfikacji sztuki z dziedzinami dotychczas pozostającymi poza jej domeną. Już bowiem w 1922 roku Teige przypisał sztuce funkcję „przedobrazu”, perspektywnej wizji oddającej zamysły co do nowej rzeczywistości⁴¹. Jak pisze Karel Srp, dzieło miało stanowić prefigurację przyszłego życia, projektować ideał radosnego, harmonijnie zorganizowanego świata⁴². „Bądź plakatem! – powtarza za Teigem Jindřich Štyrský, współtwórca poematów obrazowych, w swym manifestie *Obraz*, zamieszczonym w tym samym numerze «Disku», gdzie Teige ogłasza ich koncepcję – reklamą i projektem nowego świata i życia”. Obraz nie ma już ilustrować rzeczywistości – tę funkcję przejmuje fotografia. Obraz winien natomiast wykorzystywać fotografię w roli „dokumentu epoki i uroków tego świata” dla stworzenia, na podstawie elementów rzeczywistości obecnej – projekcji przyszłości⁴³.

Znaczenie fotografii dla komponowania poematów obrazowych było szczególnie istotne. Po pierwsze, ze względu na nieartystyczny charakter mechanicznej odbitki; zastępując z jednej strony tradycyjny obraz, z drugiej zaś słowo, fotografia znosiła pośrednictwo artystycznej formy. Jednocześnie jednak nie była, jak by powiedział Jakobson, „obojętnym reprezentantem przedmiotu”, i to stanowiło o jej poetyckiej istocie. Niosła mianowicie ze sobą właściwe jej piękno fotogeniczne. Podobnie jak poezja „odkrywa” piękno słowa, fotogenia wydobywa na jaw piękno rzeczywistości. W świetle ówczesnych teorii oznacza ona, najkrócej rzecz ujmując, „tajemnicze przeobrażenie, które pojawia się gdy powszednie obiekty zostaną odkryte, jak gdyby na nowo, na fotografii lub ekranie filmowym”⁴⁴. Według Teigego fotogenia „wzbogaca naszą świadomość rzeczywistości, (...) nasze wizualne doznania, i wyostrza zdolność patrzenia i widzenia”⁴⁵. Zarazem piękno fotografii, pisze Teige w 1922 roku, mające „prostą i absolutną doskonałość” oraz „kierowane celowością”, jest w istocie swej tożsame z pięknem współczesnej techniki, z fizykochemicznym pięknem maszyny. Dzięki tej identyczności w fotografii przejawia się bezpo-

⁴¹ Tenże, *Obrazy a předobrazy*, (w:) idem, *Švět stavby a básně*, Praha 1966. Por. Vlček, op. cit.

⁴² K. Srp, *Devětsil: An Epilogue*, (w:) *Devětsil. The Czech Avant-Garde of the 1920's and 1930's*, katalog wystawy, Oxford 1990.

⁴³ J. Štyrský, *Obraz*, „Disk” nr 1, 1923.

⁴⁴ Ch. Phillips, *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings 1913 – 1940*, New York 1989, s. 36. Pojęcie „poezji fotogenicznej” odnosi Teige do poematów obrazowych w artykule *Poezja dla pięciu zmysłów*, op. cit. Koncepcję fotogenii w ujęciu Teigego i poetystów omawia M. Bregant, *The Devětsil Film Dream*, (w:) *Devětsil. The Czech Avant-Garde...*, op. cit.

⁴⁵ Teige, *Úkoly moderní fotografie*, (w:) *Moderná tvorba užitková*, Bratislava 1931, s. 77-78.

średnio, „realnie i prawdziwie”, piękno świata⁴⁶. Dzięki temu też, iż fotografia otwiera bezpośredni dostęp do rzeczy, nieuwarunkowany mediacją porządku frazeologicznego, jej użycie przy montowaniu poematów obrazowych wychodziło naprzeciw pragnieniu Nezvala, by znaleźć możliwość przełożenia słów wprost na rzeczywistość. Kolaż i fotomontaż służyły, zgodnie z jego ideą, adaptacji właściwych poezji zasad wytrącania słów z prozaicznego porządku – wyprowadzeniu owych zasad z zamkniętego systemu języka i odniesieniu ich do samej rzeczywistości, tak by nie język już, lecz bezpośrednio świat ukazał się poprzez to przemieszczenie na nowo. Poematy obrazowe jawią się tedy jako instrument – używając terminologii Szkłowskiego, przejętej przez Jakobsona – dezautomatyzacji percepcji poprzez naruszenie „prawidłowego” porządku rzeczy, poprzez przeniesienie ich poza właściwy im kontekst⁴⁷. Prawdziwa poezja, głosi słowami Machy motto definiującego ją artykułu Jakobsona, „tym silniej porusza świat, im ostrzejsze kontrasty, w których się objawiają tajne pokrewieństwa”. Przewrotnie „demokratyczna” struktura montażu w poematach obrazowych śmiało wiąże ze sobą najrozmaitsze elementy natury i kultury, narodowe symbole z biletami tramwajowymi, anonimowe twarze z gwiazdami filmowymi, arcydzieło malarstwa ze znaczkiem pocztowym, mapę odległego kraju ze znalezionym w kieszeni drobiazgiem, rozgwieżdżone niebo ze skrawkiem wyszywanej serwetki⁴⁸. Powszedni, nie-artystyczny charakter gazetowych fotografii i innych elementów wklejanych do obrazowego poematu wskazuje, że wszystko może stać się materiały poetyckiej twórczości i dla każdego twórczość ta jest dostępna. Dominuje tematyka „turystyczna” – montaże przypominają prospekty ukazujące piękno całego świata lub pocztówki z fantasmagorycznych po nim wojaży. Ten charakterystyczny leitmotiv sam wydaje się być poetycką metaforą; oto artysta – a więc potencjalnie każdy – przyjmuje rolę turysty, a więc kogoś, kto odkrywa piękno świata, komu ukazuje się on na nowo – bo po raz pierwszy, i jawi się jako egzotyczny, a zatem niezwykle⁴⁹. Turystyka służy za wzór poetyckiego, nie automatycznego, a zarazem bezpośredniego kontaktu ze światem.

Tak więc poematy obrazowe to jakby pocztówki z wymarzonej podróży w poszukiwaniu spełnienia poetystycznych życzeń, widokówki z dalekiej Utopii. W owych życzeniach pobrzmiewają słowa Henri Bergsona, wypo-

⁴⁶ Tenże, *Foto kino film*, (w:) *Život II*, op. cit.

⁴⁷ Zob. W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, (w:) *Teoria badań literackich...*, op. cit.

⁴⁸ Pojęcie „demokratyzacji” w tym znaczeniu czerpie od H. Rosenberga, *Art on the Edge*, Chicago 1983, s. 169.

⁴⁹ Teige utożsamia nowoczesnych artystów z turystami w swym manifestie poetyzmu. Wątek ten podejmuje K. Srp, *Karel Teige and the New Typography*, „Rassegna” (Bologna), XV, 53/1 – March 1993.

wiedziane u progu stulecia awangard: „Gdyby rzeczywistość mogła bezpośrednio docierać do naszych zmysłów i do naszej świadomości, gdybyśmy mogli nawiązać bezpośredni kontakt z rzeczami i nami samymi, sądzę, że sztuka byłaby bezużyteczna, czy też może raczej – wszyscy bylibyśmy artystami...”⁵⁰

THE PICTURE POEMS OF POETISM: BETWEEN LANGUAGE AND THE WORLD

Summary

The avant-garde is characterised, on the one hand, by a search for the autotelic reality of an artistic language and, on the other hand, by a tendency to eliminate the language in order to unite art with the external world. The purpose of this text is to consider within this perspective Picture Poems, the phenomenon peculiar to Czech Poetism, with respect to the contemporary linguistic reflection on poetry and art.

The ideas of Poetism are based on Karel Teige's theoretical statements which reflect his preoccupation with Roman Jakobson's assertions concerning poetic language. Following the linguist's radical conceptions, Teige postulated for poetry an autonomous, closed system of language contrary to the external referential function of a word. At the same time, the Poetists accepted a Constructivist ideal of "the new art which no longer would be art", as well as Marx's aesthetic convictions. According to them, such purification of the self-referential poetic form was leading towards alienation of poetry from reality, whereas in the communist world of the future art was to merge ultimately into life.

Nevertheless, it is the purification of poetry to its essence and the detachment of the constitutive poetic function, poeticity, which was found by Teige as the seed of his utopia. In light of Jakobson's views, poeticity is an autonomous, independent and universal quality, while the position of poetry in a social structure is relative and changeable. This eventually implied that the poetic *modus operandi* could embrace every walk of life, thus becoming a *modus vivendi*. Teige's vision indicated that poeticity, having attained the supremacy over poetry, should then exceed its form and pass from language to reality itself. The former was to be reduced and, eventually, overcome in favour of the latter.

In view of the Poetist utopia, Picture Poems appear as the "interchange station" between poetry and the Poetist world. They manifest the disalienation of poetry and its integration with the external reality. They emerged as a synthesis of different artistic and non-artistic means of expression and communication, which was to indicate the universality of poetry and its tendency to merge into popular culture. According to Teige, Picture Poems crowned and completed the historical development of particular genres of art and this final synthesis involved the ultimate reduction of artistic form as such, reduction to a simple, postcard- or poster-like standard. It prefigured future integration of culture and identification of art with hitherto non-artistic activities. Photography employed in Picture Poems was to replace linguistic conventions by a direct linkage between image and the external world. The photomontages appear as the prospectuses displaying its beauty. Voyage and tourism as the dominant theme of Picture Poems, as well as their postcard-like, personal form, suggest that the artist takes the role of the tourist who discovers the poetic beauty of the world.

⁵⁰ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, cyt. za: Turowski, *Wielka utopia...*, op. cit.