

„W HOŁDZIE...” POECIE OBRAZÓW

LESZEK SOSNOWSKI

IAN HAMILTON FINLAY *Poezja konkretna* Bielsko-Biała, Galeria Bielska BWA 2000, s. 131.

Na polskim rynku wydawniczym ukazała się bardzo interesująca książka, opublikowana staraniem Galerii Bielskiej BWA, *Ian Hamilton Finlay. Poezja konkretna*. Wyjątkowość książki polega na połączeniu aspektu wydawniczego — bibliofilski niemal staranność, z aspektem merytorycznym, literacko-filozoficznym — eseje teoretyczne ilustrowane pracami artysty. W efekcie książka uzyskała także charakter albumowy. Została ona pomyślana jako uzupełnienie wystawy, poświęconej poezji konkretnej Iana Hamiltona Finlaya. Książka zawiera trzy eseje ilustrowane pracami artysty, tłumaczone równoległe na język angielski oraz osobną obszerną część poświęconą dokumentacji dokonań Finlaya, która zawiera również spis jego dzieł; całość zamyka słownik — co w tym przypadku nie może dziwić — tytułów jego prac oraz istotnych dla nich pojęć. W książce reprodukowanych jest około stu rysunków, pochodzących głównie z kolekcji Stanisława Dróżdża, Piotra Rypsona, Tadeusza Sławka i Andrzeja Kostołowskiego. Ich dopełnieniem są zdjęcia ilustrujące rozmaite „wiersze przestrzenne”.

Pierwszy esej, Piotra Rypsona — krytyka i historia sztuki, znawcy poezji konkretnej — jest zarazem rysem biograficznym Finlaya. Rzecz to istotna w tym przypadku, gdyż poza wąskim kręgiem wtajemniczonych — krytyków sztuki oraz miłośników poezji konkretnej — jest to postać niemal w Polsce nieznaną. Trzeba również pamiętać, że okres rozwoju i świetności kierunku ten ma już za sobą i w zasadzie należy w tej chwili do historii sztuki, choć sam Finlay wyszedł poza niego i jest traktowany jako artysta uniwersalny. Dwa następne eseje są autorstwa Tadeusza Sławka — krytyka i poety — i oba są tego wymownym potwierdzeniem. Pierwszy, „Czuwanie”, jest krytyczną analizą tropiącą zasadnicze wątki twórczości Finlaya — „poezja fragmentów”, „poezja sieci” i „poezja łodzi” — (Sławek-krytyk). Drugi, „Żaglowiec *Nietzsche*”, nawiązujący do pracy Finlaya *Homage to „Mozart”* (*W hołdzie*

„Mozartowi” — nazwa żaglowca), jest filozoficzno-poetycką refleksją, nawiązująca do Szekspira, Mozarta, Nietzschego i oczywiście samego Finlaya (Sławek-poeta). Ten drugi esej został przedstawiony przez autora podczas wystawy, w oprawie muzycznej w wykonaniu Bogdana Mizerskiego.

Ian Hamilton Finlay urodził się na Wyspach Bahama (1925 r.), dzieciństwo spędził w Szkocji, do której powrócił w wieku dojrzałym, by osiaść na stałe na Południowej Wyżynie Szkocji (region Lanarkshire) w Stonypath. Tu pisał, rysował, tu stworzył swój wyjątkowy ogród, dzięki któremu sama miejscowość stała się znana na całym świecie. Początki jego twórczości sięgają lat 40-tych, kiedy zaczął pisać opowiadania, by z nich tworzyć sztuki teatralne, słuchowiska, wiersze. Był ponadto wydawcą Wild Hawthorn Press, redaktorem czasopisma *Poor. Old. Tired. Horse. W Glasgow Beats, an a Burd* (1961 r.), tomiku wierszy napisanym w dialekcie robotników z Glasgow, po raz pierwszy pojawiły się elementy wizualne, charakteryzujące jego późniejszą poezję konkretną. Czym była ta poezja?

W refleksji historycznej nad poezją konkretną jej źródła upatrywano w piśmie obrazkowym, babilońskich poematach obrazkowych, greckiej poezji bukolicznej, anagramach wczesnochrześcijańskich mnichów, permutacjach poematów kabalistycznych, czy wreszcie w twórczości G. Apollinaire'a. Pomijając jednak kwestie tak odległych wpływów, bezpośrednie początki poezji konkretnej wiążą się z wystąpieniami i pracami takich artystów jak: Carlo Belloni (1948 r.), grupa poetów brazylijskich skupiona pod nazwą „Noigandres”, Éugen Gomringer (1951 r.), Decio Pignatari. Dwaj ostatni wpłynęli na powstanie w Europie ruchu pod nazwą „Letriste”. Jednak oficjalny początek ruchu łączy się z Wystawą Sztuki Konkretnej zorganizowanej w Sao Paulo w 1965 roku. Prezentowani tam artyści propagowali nowe rozumienie wiersza, nadając mu formę „wizualną”, formę dzieła sztuki plastycznej. Program teoretyczny ruchu sprowadzał się do kilku punktów: eliminacji elementów indywidualnych w dążeniu do obiektywizmu, wciągnięciu odbiorcy w proces tworzenia wiersza. Sprawą podstawową była niezwykła oszczędność w używaniu słów, przez co uzyskiwały one swoistą czystość i niezależność od innych słów, zachowując swoje podstawowe, nie-modyfikowane znaczenie, czytelne dla wszystkich odbiorców. Warunki te eksponowała specyficzna „sytuacja graficzna” słowa (sposób jego zapisu), która zmuszała „czytelnika” bardziej do oglądania niż czytania, do traktowania wiersza jak dzieła wizualnego. Oddziaływanie tego rodzaju dzieła nie rozciąga się w czasie zgodnie z logiką jego czytania (poznawania), lecz ma charakter niemal momentalny.

I.H. Finlay, mimo iż stosunkowo późno zajął się poezją konkretną, gdyż był to początek lat sześćdziesiątych, „szybko jednak dołączył do grona klasyków tego gatunku” — pisze Piotr Rypson. Dlaczego, dzięki jakim cechom swoich dzieł, stał się ważną postacią tego nurtu sztuki eksperymentalnej? Jedną z takich cech jest zainteresowanie artysty „rzeczami małymi”, „skłonność do kontemplowania detalu”, co jest „metodą poszukiwania skutecznych, acz oszczędnych strategii poetyckich, jak i sposobem poruszania obszernych, brzemiennych tradycją i możliwymi znaczeniami tematów, dla których metonimiczny detal staje się dialektyczną soczewką łączącą historię z dzisiejszymi czasami” (s. 11). To zamiłowanie do detalu jest cechą istotną jego „poezji fragmentów”. Poeta „towarzyszy przedmiotom i następnie zadawała się ich okruciami”, bowiem z nich wydobywa to, „co trwa i pozostaje”, dzięki nim ma szansę na „ocalenie przedmiotu nie jako ‘całości’ zrozumiałej i uporządkowanej, lecz jako pewnej gry fragmentów...”, które nagle rozbłyskają zupełnie samodzielnym życiem” (s. 21–22). Finlay realizował te poszukiwania w różny sposób. Czasami w formie wierszy-afiszy, bliskich twórczości Pierre’a Albert-Birota; czasami w formie przypominającej starożytne epigramy lub renesansowo-barokowe wiersze emblematyczne. Innym wreszcie razem, poprzez jednowyrazowe wiersze, bliskie japońskiego *haiku*. Ale nie tylko.

Pragnienie futurystów umieszczenia „słowa w przestrzeni” zrealizował Finlay w sposób wyjątkowy, w swoich „wierszach przestrzennych”. Powstawały one w różnych miejscach i z różnych okazji, przyjmując formy rzeźbiarskie. Są to teksty ryte w kamieniu, czy piaskowane w szkłe. Do najbardziej znanych należą: *Fisherman's Cross*, następnie realizacja słowa *wave* na warstwowo ułożonych szybach, także prace zrealizowane dla Instytutu Maxa Plancka w Stuttgarcie (wśród nich praca ze słowem *schiff* — statek). Nie mniej znana jest także praca zrealizowana dla Uniwersytetu Kalifornii w San Diego, będąca permutacją słowa *VNDA* (łac. fala), rytego na kilku kamiennych płytach. Oprócz „poezji ucieleśnionej” w kamieniu o różnych postaciach, Finlay tworzył również medale, pomniki, architekturę jako wiersze-obiekty i wreszcie „stylizowane krajobrazy”.

Ta ostatnia forma jego twórczości zasługuje na szczególną uwagę. Poeta, wraz z żoną, przez wiele lat kształtował swój ogród w Stonypath, nadając pewnym jego fragmentom charakter „krajobrazów kulturalnych”, tworząc — jak określa to Rypson — „powidoki krajobrazów malarskich dawnych mistrzów — Corota, Poussina, Altdorfera, Fragonarda... Oglądamy więc naturę poprzez ‘ramę’ sztuki — w istocie zaś konkluzja jest tu taka, iż nasze postrzeganie natury jest określone przez «całą sieć interakcji w obszarze kultury»” (s. 16–18). Prowadziło

to w efekcie do włączania do krajobrazu gotyckiego czy romantycznego projektów Alberta Speera i tym samym wyjście poza kwestie artystyczne, w dyskurs etyczno-polityczny (projekt *The Third Reich Revisited*, 1982), oznaczający ponadto zarówno zagadnienia związane z Rewolucją Francuską (np. problem Porządku i Terroru, Wzniosłości i Dyktatury), jak i problematykę faszyzmu.

Jaki jest obszar zainteresowań tematycznych Finlaya? Ta część książki, która dokumentuje prace Finlaya nie pozostawia wątpliwości. Artysta poświęca swoje prace przede wszystkim szeroko rozumianej tematyce morskiej, a więc tej tenatyce, która najbliższa jest mieszkańcowi kraju wyspiarskiego: są to fale — *wave*, *unda* oraz ich graficzne obrazy; łodzie, statki i żaglowce — *ship*, *schiff*, oraz ich nazwy wraz z obrazami. Jak pisze T. Sławek, statki spełniają funkcje metafizycznych metafor, „pozornie nie ma w nich tajemnicy.... A jednak... Nagle pojawia się nazwa, która obdarza nas łaską zdumienia i statek nie jest już statkiem, lecz «Różą Bożego Narodzenia», «Muszlą morską» lub «Czarną Zulu»” (s. 27). Stąd też, wiele jego prac o tytule *Homage to...* (W hołdzie...) poświęconych mniej lub bardziej znanym postaciom życia prywatnego lub publicznego (E.A. Hornel, Vasyl Kandinsky, Jonathan Williams) przedstawia żaglowiec lub jakiś jego fragment i jest przede wszystkim hołdem złożonym morzu i związanym z nim przedmiotom.

Książka poświęcona Finlayowi została wydana w pięciuset egzemplarzach. Nie jest więc łatwo dostępna, co stanowi jej największy i jedyny bodaj mankament. Jej lektura przysparza zarówno satysfakcji intelektualnej, jak i przyjemności estetycznej. Dowodzi również, że nie jest to próba ożywienia poety-artysty, bowiem żyje on intensywnie poprzez swoje „konkretnie” istniejące dokonania. Paradoksalnie, ta „konkretność” (konkretualność) nie nuży dosłownością; wręcz odwrotnie, artyzm tych dzieł sztuki nie pozwala na ich szybkie i łatwe „skonkretyzowanie”, efektem jest intensywność ich odbioru, przekładająca się na intensywność ich trwania.

LEKSYKOLOGIA A UNIWERSUM SYMBOLICZNE UWAGI O RECEPCJI LITERATURY SYMBOLOGICZNEJ W POLSCE

ANDRZEJ WARMIŃSKI

Nie sposób jednoznacznie określić momentu, w którym *homo sapiens* (a być może już *homo erectus*) stał się również *homo symbolicus*, ale pewnym jest, że funkcja symbolizowania, związana z filogenetycznym rozwojem ludzkości, towarzyszyła człowiekowi od zarania jego dziejów i że spełniała niezwykle istotną rolę, mediując między człowiekiem a rzeczywistościami: zewnętrzną — przyrodniczą i wewnętrzną — poszczególnymi poziomami oraz elementami psychiki. Zdolność symbolizowania wyróżnia człowieka spośród innych istot, stanowi nie tylko pewną formę poznawania świata (która polega na zlokalizowaniu ukrytego istnienia i, według niektórych teorii, określeniu jego cech, zgodnie zaś z innymi — poznanie nie dociera w tym przypadku do poziomu noumenalnego, lecz jedynie fenomenalnego), ale również kompensuje, wynikające z niewiedzy a także niedostatecznego rozwoju świadomości, braki; m.in. łagodzi lęk przed nieznaną tajemnicą, która jednocześnie przeraża i przyciąga, a na poziomie przeżycia religijnego stanowi (opisane przez Rudolfa Otto) *numinosum*. Ogólnie rzecz biorąc, te pierwsze teorie symbolu (oraz jego interpretacji) mieszczą się w ramach (jest to znany podział Paula Ricoeura) „hermeneutyki podejrzliwości”; drugie natomiast — „hermeneutyki zawierzania”.

Od czasu opublikowania przez Freuda w 1900 roku *Die Traumdeutung* (O interpretacji marzeń sennych), powstało wiele konkurencyjnych teorii symboli, z których jedne nawiązują wprost do koncepcji twórcy psychoanalizy lub nieznacznie je modyfikują; drugie, pogłębiając strukturę psyche o nieświadomość zbiorową (analityczna psychologia Carla Gustava Junga), podkreślają niemożliwość poznania (przejawiającej się przez symbole) struktury archetypalnej; a jeszcze inne głoszą tezę, że symboliczne przedstawienia są wytworem kulturowym (Ernst Cassirer, Erich Fromm i in.). Spór o źródło, z którego wypływa rzeka symboli, trwa nadal, co nie oznacza, że ich, odkrywane na gruncie konkurujących ze sobą koncepcji, konotacje znaczeniowe wykluczają