

Iwona Anna Ndiaye

Poezja Wasilija Kamińskiego "Pod mikroskopem" : z historii rosyjskiej poezji wizualnej

Acta Neophilologica 13, 201-215

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Iwona Anna Ndiaye

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

POEZJA WASILIJA KAMIENSKIEGO „POD MIKROSKOPEM”. Z HISTORII ROSYJSKIEJ POEZJI WIZUALNEJ

Key words: poesia visiva, visual poetry, Russian literature, the Futurism, Vasily Kamensky

Wizualny tekst poetycki powstaje w wyniku połączenia dwóch rodzajów działalności – poetyckiej (słownej) i plastycznej (graficznej). Tym samym stanowi zjawisko różnorodne, pozostające na styku poezji oraz malarstwa, grafiki, plastyki, fotografii. Przenikanie się dwóch sposobów artystycznej ekspresji było stosowane już w starożytności. Na tekstach-obrazach Simiasza, Teokryta czy Florentiusa wzorowali się poeci kolejnych stuleci¹. Poezja wizualna szczególnie rozpowszechniła się w dobie renesansu, przede wszystkim w Anglii i Francji, zaś wiek XVI–XVII spopularyzował ją w całej Europie:

Stulecia te były bowiem okresem, w którym wyjątkowo intensywnie dokonywało się zbliżenie sztuk, okresem fascynacji ikonologią, hieroglifiką, emblematyką, których to pokrewieństwo z poezją wizualną jest wyraźnie widoczne – wspólny był ich cel estetyczny, często wspólne bywały także źródła inspiracji².

¹ Pierwsze poetyckie teksty wizualne pochodzą z około 325 roku p.n.e. Ich autorem był Simiasz z Rodos (*Jajko, Topór, Skrzydła*). Z IV wieku p.n.e. pochodzą wizualne teksty Teokryta (*Syringa*), Dosiadasa z II wieku p.n.e. (*Ołtarz*), Besantinusa z II wieku (*Ołtarz*). Podobne teksty powstawały w starożytnym Rzymie, np. św. Bonifacego (*Carmen cancellatum*) czy Florentiusa (*Labirynt literowy*). Zob. m.in. С.В. Ерохин, *Буквы как основа палитры художника*, Moskwa 2008; idem, *Вестник ВГУ. Серия: Филология, Журналистика* 2008, nr 2.

² D. Sobieraj, *Literacka wypowiedź intymna o sztuce siostrzanej: malarstwo w korespondencji Zygmunta Krasińskiego i poezja w Dziennikach Eugeniusza Delacroix*, Bez porównania, [online] <<http://www.bez-porownania.spine.pl/index.php?trec=05135>>, dostęp: 30.06.2010. Więcej o historii poezji wizualnej zob. P. Rypson, *Obraz słowa. Europejska poezja wizualna od starożytności do końca XVIII wieku*, Warszawa 1987.

Współczesny typ poezji wizualnej zapoczątkowały *Kaligramy* Apollinaire'a, który podkreślał twórcze możliwości poezji wizualnej poprzez aliterację, asonans, nową typografię, dążąc do stworzenia syntezy muzyki, malarstwa i literatury.

Bogatą historię poezji wizualnej ma również literatura rosyjska. Pierwsze próby, które zapoczątkował Symeon Połocki w XVII wieku, kontynuowali Gawriła Dierżawin, Aleksiej Apuchtin, Erl Martow i inni. Nowy i produktywny etap rozwoju poezji wizualnej związany jest z awangardowym ruchem pierwszych dziesięcioleci XX wieku, który ogarnął kraje europejskie. W Rosji największy wkład w rozwój tego gatunku – zarówno w sensie praktycznym, jak i teoretycznym – wnieśli futuryści i konstruktywiści, dla których forma stała się treścią, a słowo obrazem.

Przedstawiciele rosyjskiego futuryzmu wypracowali własne podejście do tworzenia utworów tekstowo-graficznych. Aktualne pozostawało dla nich hasło Wielemira Chlebnikowa: „Poezja powinna naśladować malarstwo”. I rzeczywiście naśladowała: książki wydawano na kolorowych tapetach, w zeszytach szkolnych o nierównych stronach zapisanych odręcznie, przy użyciu różnych czcionek i typografii zlewającej się nierzadko z ilustracją, wylepiane kolażami. Tomiki futurystów wydawano w opracowaniu graficznym Michaiła Łarionowa, Kazimierza Malewicza, Olgi Rozanowej, Wasilija Czekrygina, Lwa Żegina, Kiriłła Zdaniewicza³. Zapewne nie bez znaczenia pozostaje fakt, że poeci równolegle uprawiali malarstwo, rysunek. Wielu z nich, jak na przykład Władimir Majakowski, Dawid Burluk, Aleksiej Kruczonych, miało wykształcenie artystyczne i profesjonalnie zajmowało się sztukami plastycznymi.

To właśnie we współpracy poetów i malarzy wykryształizowały się podstawowe zasady rosyjskiej poezji wizualnej. W dużej mierze opierały się one na manifestach twórcy futuryzmu, Filippa Tomasa Marinettiego, który głosił zasadę zależności między typem wrażeń a typem czcionki:

моя революция направлена, кроме того, против так называемой типографской гармонии страницы, противной приливу и отливу стиля, развертывающемуся на странице. Мы будем употреблять также на одной и той же странице чернила трех, четырех различных цветов, и в случае надобности двадцать различных шрифтов. Например: курсив для серии сходных и быстрых ощущений, жирный для бурных звукоподражаний и проч. Посредством этой типографской революции и многоцветного разнообразия шрифтов я не хочу получить живописного эффекта, но просто удвоить выразительную силу слов⁴.

Futuryści rosyjscy w swoich manifestach nawiązywali do wybitnego włoskiego poprzednika: „Мы стали придавать значение словам по их начертательной и фонетической характеристике”⁵. Śmiało eksperymenty łączenia obrazów tekstowych

³ Zob. na ten temat: С. Бирюков, *РОКУ УКОР Поэтические начала*, Москва 2003, s. 238–240.

⁴ Zob. Ф.Т. Маринетти, *Футуризм – радикальная революция*, w: *Италия – Россия. К 100-летию художественного движения Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина*, Москва 2008, s. 94.

⁵ *Садок судей II*, w: А.Г. Соколов, М.В. Михайлова, *Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрестоматия: Учебное пособие для филологических специальностей университетов*, Москва 1982, s. 350.

i wizualnych podejmowali: Wielemir Chlebnikow (1885–1922), Ilja Zdaniewicz (1894–1975), twórca futurystycznej grupy „41” oraz badacz wizualnych możliwości słów i znaków interpunkcyjnych, Aleksiej Kruczonych (1886–1968), który rozpracował technikę graficzno-kolażową, poeta, malarz i reżyser teatralny Igor Terentjew (1892–1937), wykorzystujący artystyczny wyraz wykrzykników, i oczywiście Wasilij Kamiński (1884–1961), autor słynnych *Poematów żelbetonowych* (*Железобетонных поэм*). Eksperymenty z łączeniem szeregów słownych i wizualnych były kontynuowane przez Dawida Burluka, Aleksieja Cziczierina, który na długo przed powstaniem konceptualizmu, z jego ideą wykorzystywania słów lub fraz w utworach malarskich lub graficznych, zaproponował, aby zastępować słowa rysunkami, piktogramami, innymi emblematami i znakami dekoracyjnymi.

Wśród różnorodnych przykładów eksperymentów ze słowem-obrazem w rosyjskiej poezji awangardowej początku XX wieku szczególne miejsce zajmuje poezja Wasilija Wasilewicz Kamińskiego (1884–1961) – rosyjskiego futurysty, poety-eksperymentatora, w późniejszym okresie prozaika. Kamiński nie był skłonny do przesadnego teoretyzowania, chociaż z uwagą analizował i przetwarzał w swojej twórczości idee teoretyków futuryzmu.

W poezji Kamińskiego króluje przejrzysty, odświeżony świat słowa i dźwięku, który został utrwalony dzięki uważnemu wykorzystaniu dźwięku i jego semantyki, etymologii nazw, konstruowaniu neologizmów, graficznemu eksperymentatorstwu. Przypomnijmy jeden z przykładów wizualizacji tekstu, w którym dla stworzenia obrazu-nastroju zostały wykorzystane gramatyczne możliwości języka, wewnętrzny potencjał słowa:

Излучистая

Лучистая

Чистая

Истая

Стая

Тая

*Я*⁶

Połączenie poezji i malarstwa w twórczości Kamińskiego przybierało najróżniejsze formy. Chętnie ilustrował własne utwory, podejmował próby poetyckiej wizualizacji oraz eksperymenty z czcionką. Idąc za przykładem Nikołaja i Dawida Burluków, odrzucał tradycyjny charakter znaków drukarskich („отрицание жесткого характера типографских литер”)⁷. Znajdziemy u niego także przykłady transponowania dźwięko-liter na wizualne szeregi hieroglificzne, a zatem realizację idei poetyckich ekspery-

⁶ Сут. wg: *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, Москва 2000, s. 93.

⁷ Е.Ф. Ковтун, *Русская футуристическая книга*, Москва 1989, s. 9. Por. także artykuł N. i D. Burluków *Поэтыские расчѣтки (Поэтические начала)* z 1914 roku (za: С. Сигей, *Краткая история визуальной поэзии в России: Литература после живописи*, w: *Ученые записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея*, Ейск 1991).

mentów rodem z laboratorium Chlebnikowa, sformułowanych w artykule-odezwie *Artyści świata! (Художники мира!)* z 1919 roku:

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *м* темно-синим, *в* – зеленым, *б* – красным, *с* – серым, *л* – белым и т.д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни⁸.

Należy przy tym podkreślić, że eksperymenty poligraficzne Kamińskiego stanowiły wyjątek wśród „kubofuturystów”. Członkowie legendarnej grupy „Gilea” nie nadawali szczególnego znaczenia tekstom drukowanym, przy tworzeniu odręcznych wariantów książek pierwszeństwo oddawali tekstom pisanim odręcznie. Kamiński jako jeden z pierwszych rozpoczął „zabawę” z czcionką drukarską, podejmując próbę wydobywania z tekstu maksymalnego artystycznego wyrazu.

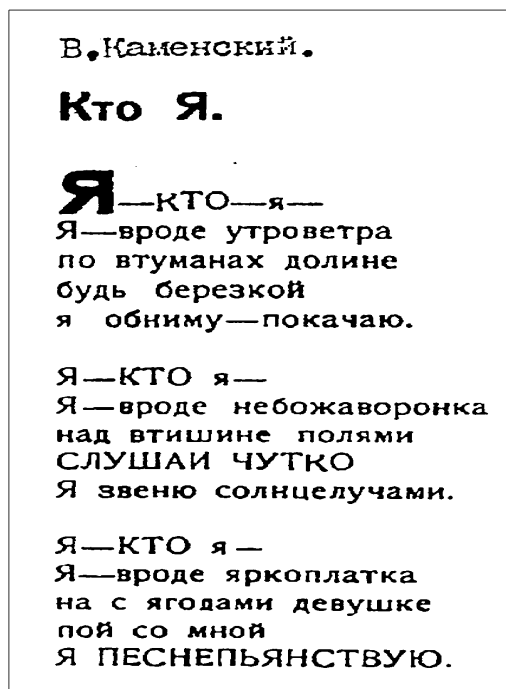
Grafika poetycka może wypełniać różne funkcje, a efekt graficzno-znaczeniowy zależy bezpośrednio od faktury wiersza wizualnego⁹. W rosyjskiej poezji wizualnej najczęściej stosowanym rodzajem faktury było szkicowanie, realizowane dzięki takim środkom, jak: druk, charakter pisma, rysunek, ornament, ortografia, powtórzenia graficzne. Grafika poetycka w tekście poetyckim wyprzedza pojawienie się i obecność znaków językowych, poprzedza ich tekstowo-zaczeniową funkcję, związaną przede wszystkim z aktywnym odbiorem takiego tekstu. Do podstawowych jednostek grafiki poetyckiej zaliczamy:

- grafemy,
- grafoleksemy,
- rysunek graficzny,
- ornament graficzny,
- autorską ortografię i interpunkcję.

Kamiński najchętniej korzystał z możliwości grafiki wydzielającej – środka wrazu najbardziej rozpowszechnionego i typowego dla rosyjskiej poezji wizualnej. Taki rodzaj wiersza wizualnego zawiera w swoim graficznym wyglądzie określone jednostki (elementy) graficzne (grafemy), wydzielone z tekstu przy użyciu określonej faktury – rysunku lub kolorowania. W swoich utworach Kamiński w mistrzowski sposób wykorzystywał czcionki drukarskie o różnych parametrach kroju, stopnia i odmiany pisma. W jego poezji możemy odnaleźć wiele przykładów zastosowania grafemów, to jest graficznego wyróżnienia pojedynczych liter. W charakterze reprezentatywnego przykładu przypomnijmy wiersz *Kto Ja (Кто Я)* (rys. 1):

⁸ В. Хлебников, *Творения*, Москва 1986, s. 622–623.

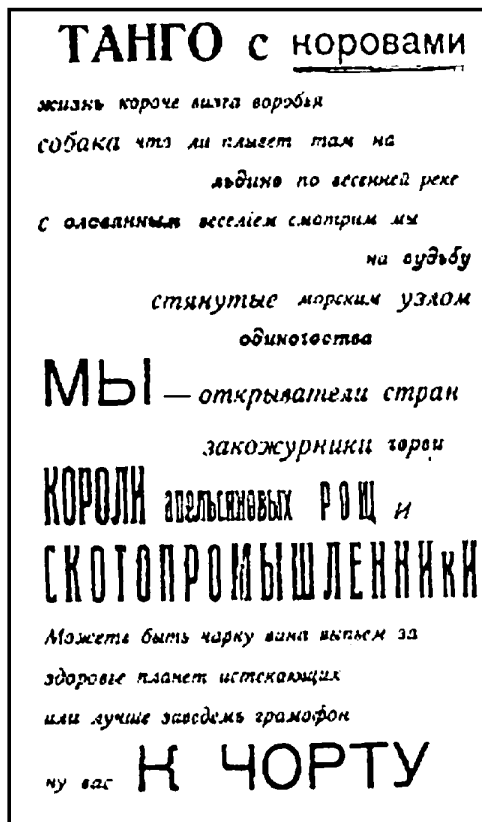
⁹ Szerzej na temat rodzajów i funkcji grafiki poetyckiej zob.: Ю.В. Казарин, *Поэтическая графика. Функциональные типы визуальных поэтических текстов*, w: idem, *Филологический анализ поэтического текста. Учебник для вузов*, Москва 2004, s. 127–159.



Rys. 1. Wasilij Kamiński, *Кто Я (Кто Я)*. Skan utworu na podstawie: Ю.В. Казарин, *Филологический анализ поэтического...*, s. 150

Ponadto Kamiński chętnie korzystał z grafopleksemów – wyróżnienia słowa graficznego specjalną czcionką, kaligraficznie lub poprzez szczególne rozmieszczenie w stosunku do poprzedniej lub następnej strofy. Także kolor czcionki odgrywał istotną rolę: pomagał w przekazie informacji oraz stanowił element ogólnego efektu wizualnego. Kolor był stosowany w celu wprowadzenia logicznej, wizualnej hierarchii w tekście, dla dodatkowego zdefiniowania i skontrastowania go oraz nadania mu innego znaczenia. Dotyczy to zarówno koloru drukowanego tekstu, jak i podłoża, na które był наносzony. Ze względu na to, że różne kroje pisma mają zróżnicowaną szerokość znaków, różną wysokość oraz różne style szeryfów, kroje pisma złożone w tym samym stopniu pisma z taką samą interlinią oraz innymi wymiarami dodawały odmienne stopnie pokrycia kolorem na stronie, a tym samym tworzyły wrażenie różnych kolorów.

Na przykład utwór *Tango z krowami (Танго с коровами)* został wydrukowany z wykorzystaniem kolorowej faktury, a także szesnastu różnorodnych czcionek z podwójnym podkreśleniem leksemu *krowami* (rys. 2). Tekst stanowi przykład sztuki słowa zrealizowanej treściowo i formalnie w duchu estetyki poetyckiego absurdu. Wydzielający typ grafiki wzmacnia oddziaływanie absurdalnych znaczeń poetyckich, tym samym podwójnie epatując czytelnika. W połowie lat dwudziestych taki sposób pracy z tekstem określano mianem „czcionkowania” („шрифтование”):



Rys. 2. Wasilij Kamienski, *Tango z krowami* (Танго с коровами). Skan utworu na podstawie: Ю.В. Казарин, *Филологический анализ поэтического...*, s. 154

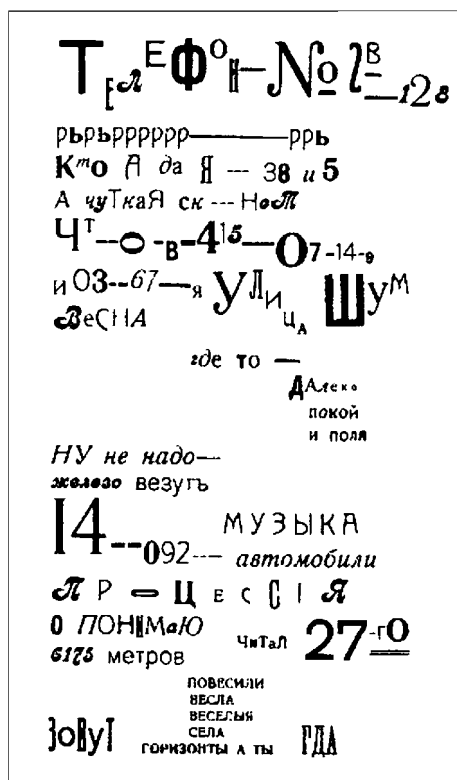
Wyrafinowaną formę eksperymentu poligraficznego stanowi wiersz *Telefon – nr 2W-128* (*Телефон-№ 2В-128*), przywołujący na myśl styl plakatów, publikacji reklamowych, nagłówek prasowych itd. (rys. 3). Kamienski stosuje w nim to, co Nikołaj Chardżijew nazywa „możliwościami i osiągnięciami zwyczajnej urbanistycznej ideografii”¹⁰.

Na poziomie słowno-treściowym wiersz przedstawia fragment jednej lub kilku rozmów telefonicznych, przerywanych zakłóceniami oraz pomieszanych ze spostrzeżeniami rozmówcy na temat tego, co w czasie rozmowy widzi i słyszy przez okno. Zgodnie z zasadą kolażu do tekstu włączono materiał „niepoetycki” i „niejęzykowy”, po części zapożyczony z życia codziennego miasta: cyfry, szeregi pauz, napisy. Takie środki są analogiczne do techniki kolażu w malarstwie kubistów/kubofuturystów¹¹. Przypomnijmy, że eksperymenty z cyframi były zgodne z tradycją ówczesnej poezji wizualnej. O włączeniu znaków matematycznych do języka literatury pisał

¹⁰ Zob. *Поэтическая культура Маяковского*, Москва 1970, s. 36. Por. V. Bublir, *Mud Huts and Airplanes: The Futurism of Vasily Kamensky*, Toronto 1982, s. 134.

¹¹ Zob. *Книги русских кубофутуристов*, Москва 1998, s. 196.

m.in. Marinetti (1913). Wykorzystania cyfr domagał się także Nikołaj Burluk we wspomnianym manifestie *Poetyckie początki*¹².



Rys. 3. Wasilij Kamiński, *Telefon – nr 2W-128 (Телефон-№ 2В-128)*. Skan utworu na podstawie: Т. Кайт, „Телефон - № 2В-128” Василия Каменского и „dadadegie” Рауля Хаусманна / Йоханнеса Баадера – два примера визуализированной поэзии в русском и немецком историческом поэтическом авангарде, [online] <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/tk_visualis.htm>, dostęp: 30.06.2010

W przywołanym powyżej przykładzie zasadniczy wpływ na odbiór tekstu ma specyficzne opracowanie poligraficzne: zestawienie różnorodnych czcionek, różnorodnych krojów pisma i szerokości liter, które razem tworzą nietypową, znaczącą fakturę, podkreślającą plastyczność oddzielnych znaków i rytmizującą wiersz. Ponadto taki typ faktury drukarskiej podkreśla to, co zostało wyrażone za pomocą słów. Szczególnie jest to zauważalne w pierwszych wersach – dźwięk wydawany przez aparat telefoniczny wizualizuje się, a gmatwaninę w rozmowie, powstałą w wyniku zakłóceń, oddaje duża liczba pauz, zmiana w rozmieszczeniu, wielkości i szerokości liter, przejście od jednego do innego ich kroju.

¹² Zob. *Русская экспериментальная книга 1910-х годов*, w: *Искусство книги*, Москва 1987, s. 127.

Wizualnie zaznaczono także wszelkie przerwy w telefonicznej wymianie informacji, najczęściej poprzez podwójne wcięcie akapitowe. Z wcięciem akapitowym wydrukowane są także cztery ostatnie wersy pod koniec wiersza, zawierające leksykalny i fonetyczny kalambur. Obok nieproporcjonalnie dużej cyfry „14” zostały rozmieszczone słowa „muzyka” i „samochody”, dzięki czemu osiągnięto efekt symultaniczności (podczas wybierania numeru na tarczy aparatu telefonicznego słycać muzykę i dźwięki ruchu ulicznego). Oba słowa napisane są w odmienny sposób, aby wyrazić różną jakość i natężenie dźwięków.

Niektóre wyróżnione miejsca (kursywa, pogrubienie itp.) można interpretować jako wskazanie na szczególną intensywność dźwięku. Na przykład „SZ” („Ш”) w słowie „SZUM” („ШУМ”) lub podkreślenie w drugiej strofie, gdzie „NU” („НУ”) zapisano wersalikami, a cyfra „27” jest nieproporcjonalnie duża. O leżącym „o” w słowie „процессия” sam Kamiński mówił, że miało ono przedstawiać trumnę w orszaku żałobnym:

Можно одними буквами дать графическую картину слова. Например, в том же стихотворении *Телефон* (из *Танго с коровами*) я изображаю похоронную процессию буквами так:

П р о Ц е С с И я

Każda буква разного шрифта, причём узкое „o” положено горизонтально, что означает гроб. Самое слово „процессия” растянуто как вид процессии, в одну длинную строку. Таким образом, слово, предназначенное для выявления наиболее точного понятия, в данном и всех иных случаях дает наивысшую точность¹³.

Możliwości przedstawienia poligraficznego są na tyle duże, że z trudem można odnaleźć objaśnienie dla wszystkich zastosowanych przez Kamińskiego wizualizacji. Forma wizualna wychodzi poza ramy ilustracji wypowiedzi i staje się bezcelową dynamiczną grą, która czasami przenosi pojęciowy poziom słów na drugi plan. Tym niemniej w wierszu występuje konkretny motyw, i można pokusić się o stwierdzenie, że w przekazie treści w wizualizowanej poezji Kamińskiego poziom leksykalnej semantyki odgrywa decydującą rolę, z poligraficznym kształtem słów i ich rozmieszczeniem na kartce książki. Ich wzajemne rozmieszczenie zapewnia możliwość bardziej różnorodnego, całościowego odbioru.

Poetyckie przeobrażenia z wykorzystaniem technologii poligraficznej najpełniejszy wyraz znalazły w książce *Nagi wśród ubranych* (*Нагой среди одетых*), którą Kamiński wydał we współpracy z młodym poetą Andriejem Krawcowem¹⁴. Kamiński

¹³ В. Каменский, *Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг.*, Москва 1990, s. 485. Cytat z zachowaniem autorskiej ortografii i interpunkcji.

¹⁴ Kamiński poznał się z A. Krawcowem w grudniu 1913 roku podczas wieczoru poetyckiego w Charkowie. Wspólny tomik wydali w lutym 1914 roku w znanej moskiewskiej drukarni N.M. Jakowlewa.

odrzuca w niej wszelkie zasady ustalone dla tradycyjnej publikacji: brak w niej roku wydania, podanego nakładu (300 egz.), nazwiska autorów i strony tytułowej. Nie zastosowano także przyjętych zasad zapisu wielkich liter i znaków interpunkcyjnych. Czcionka pochyła się, przewraca, w jednym słowie sąsiadują ze sobą litery o różnych szeryfach:

Подчеркнутость выделенных слов, букв, введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий – делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь как по нотам, с экспрессией обозначенного удара). Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова¹⁵.

Z wyjątkową starannością zadbano natomiast o wrażenia estetyczne. W bloku o formacie A5 ścięto prawy górny róg, tym samym książce nadano formę pięciokąta. Teksty wydrukowano czarną farbą na żółtej powierzchni na odwrocie cienkich wzorzystych tapet, dzięki czemu uzyskano specyficzną fakturę. Burlukowie uzupełnili książkę swoimi rysunkami, które rozmieszczono po jednym na każdej stronie. Kamiński wykorzystał zatem doświadczenie, które zdobył podczas przygotowania manifestu *Цадоk cyдeй* (także wydrukowanego na tapetach), wystaw i plakatów podczas tournée futurystów po Rosji. Jeden z poematów – *Koнcтaнтинoпoль* (*Konstantinopol*) – dodatkowo oddzielnie wydrukowano na satynie, tym samym stał się on „wierszobrazem”. Nie dziwi zatem fakt, że Kamiński prezentował swoje poematy na wystawach malarskich:

Использование обоев дало свои результаты. Напечатанная на обороте желтой бумаги, каждая из поэм оказывалась по соседству, рядом, в одном развороте с крупным цветочным узором, словно на стене комнаты, обклеенной пестренькими и дешевенькими обоями¹⁶.

W książce opublikowano siedem „żelbetonowych poematów” Kamińskiego, które stanowią ciekawą próbę osiągnięcia syntezy malarstwa i twórczości słownej¹⁷. Poematy te autor nazwał tak aluzyjnie ze względu na ich współczesną tematykę: we wszystkich poruszał tematy związane ze współczesnym miastem. „Poematy żelbetonowe” Kamińskiego cechuje (jak całą jego twórczość) biograficzny charakter. Jeden z poematów został poświęcony Konstantynopolowi, w którym poeta był dwukrotnie w młodości, pięć innych – moskiewskim instytucjom, do których uczęszczał lub

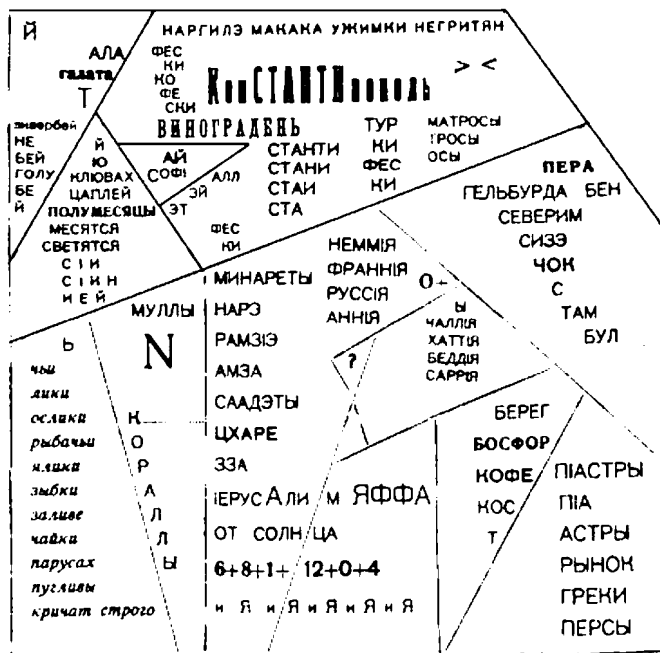
Zdaniem niektórych literaturoznawców, Kamiński chciał tym samym promować młodego poetę, zdaniem innych chodziło o zrewanżowanie się za dofinansowanie wydania. W marcu 1914 roku w tej samej drukarni i w takiej samej formie graficznej ukazała się książka Kamińskiego *Tango z krowami* (*Taнго с коровами: железобетонные поэмы*), do której włączono pięć dodatkowych poematów.

¹⁵ В. Каменский, *Путь энтузиаста*, Москва 1931. cyt za: А.П. Аксёнкин, *В. Каменский, А. Крайцов. Нагой среди одетых*, w: *Будетлянский клич. Футуристическая книга*, Москва 2006, s. 9.

¹⁶ Ю. Молок, *Типографские опыты поэта-футуриста*, w: В. Каменский, *Taнго с коровами*, Москва 1991, s. 7.

¹⁷ Szczegółową analizę „poematów żelbetonowych” z punktu widzenia technologii przedstawił cytowany powyżej historyk sztuki Jurij Molok. Zob. Ю. Молок, op. cit.

w których występował. Wśród nich są m.in. Teatr-Kabaret ZON, cyrk braci Nikitinych, sauna, Galeria w domu S.I. Szczucina. Autor zaproponował także nową strukturalną zasadę układu graficznego tekstu na stronie. Stąd określenie „żelbetonowe” podkreślało „nowy budulec”, materiał, z jakiego są zbudowane poematy. Każdy fragment utworu został oddzielony od pozostałych, niczym na planie budowy, cienkimi liniami-ściankami (lub armaturą) i posiada odmienną formę geometryczną, wpisaną w dokładnie wyznaczoną ramkę. Słowa wpisane w przestrzeń dowolnych figur geometrycznych nie posiadają początku, kolejności i zakończenia, to znaczy nie stanowią tekstu w tradycyjnym rozumieniu. To raczej słowa-symbola, które można odczytywać w dowolnej kolejności (rys. 4):



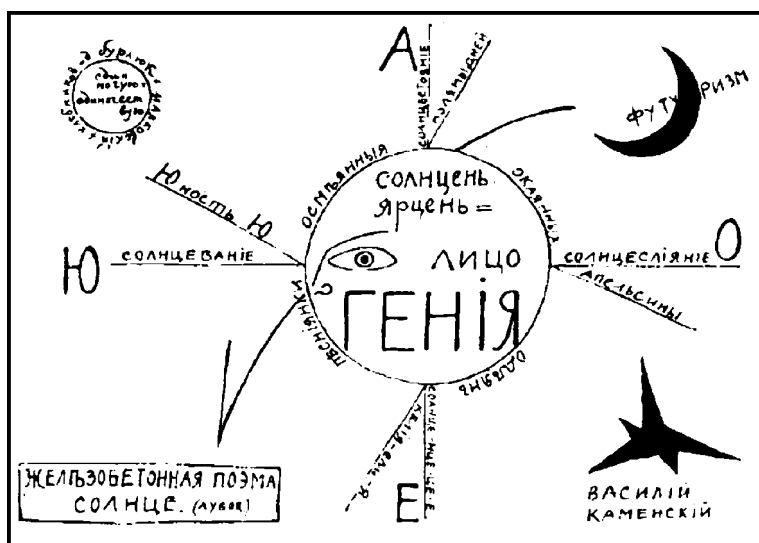
Rys. 4. Wasilij Kamienski, *Konstantynopol* (*Константинополь*). Skan utworu na podstawie: С. Бирюков, *Поэтический мастеркласс. Урок пятый, визуальный*, Топос 2004, wyd. z 11 lutego, [online] <<http://topos.ru/article/2043>>, dostęp: 30.06.2010

Rozszyfrowywanie znaczeń poszczególnych obrazów „żelbetonowych poematów” Kamienskiego nie jest sprawą łatwą¹⁸. Minęło niemal dziewięćdziesiąt lat od momentu ich powstania, wiele z opisywanych obiektów zniknęło z miejskich przestrzeni, uległo zmianie nasze estetyczne wyobrażenie o świecie oraz system wartości. Znaczenia niektórych obrazów poematu *Konstantynopol* (*Константинополь*) wyjaśnił

¹⁸ Autorem najbardziej pełnych i wiarygodnych rozszyfrowań poematów Kamienskiego jest znawca twórczości rosyjskich futurystów A.A. Szemszurin, który przyznał się z Kamienskim i przygotowując artykuły, korzystał z jego wyjaśnień. Zob. А. Шемшурин, *Железобетонная поэма*, w: *Стрелец. Сб. 1*, Петроград 1915.

autor w jednym z wywiadów, w którym podkreślał, że starał się uchwycić i utrwalić najbardziej charakterystyczne cechy ulicznego życia. Tytuł poematu zlewa się z treścią i formą utworu. Słowa-symboly oznaczają to, co poeta widział („магросы”, „осы”, „тросы”, „турки”, „рынок” i inne), słyszał (wezwanie muezina) lub czuł (zapach winogron, kawy) na przystani, w mieście – lub stanowią surowiec do budowania futurystycznych słupeków: „чы / лики / ослики / рыбацьи / ялики / зыбки / заливе / чайки / парусах / пугливы / кричат строго”. Wspominając o meczetach, poeta nie mógł uniknąć skojarzenia z Soborem św. Zofii, co w języku tureckim brzmi: „Ай Софи”. Na ulicach miasta widać wielu mułłów¹⁹; wydają się oni autorowi wszyscy tacy sami. Należą do innego świata, który poeta oznaczył ogromną literą „N” („H”). Z kolei cyfry – to zasady gry w kości: to cyfry wygrywające, szczęśliwe. Szczęścia pragnie także poeta, dlatego wielokrotnie dopisuje poniżej „i Ja” („и Я”).

Do swojego ulubionego rodzaju twórczości poetyckiej Kamienski powrócił w roku 1917, tym razem wprowadzając litograficzny wariant. Jednym z najbardziej znanych utworów tego typu jest poemat *Słońce. Poemat żelbetonowy* (Солнце. Железобетонная поэма) (rys. 5):



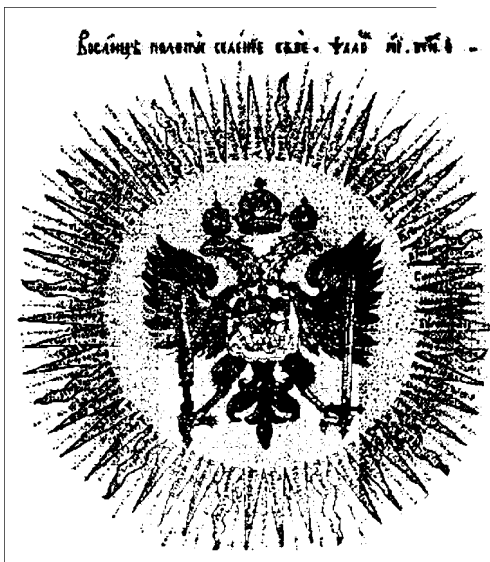
Rys. 5. Wasilij Kamienski, *Słońce. Poemat żelbetonowy* (Солнце. Железобетонная поэма). Skan utworu na podstawie: Ю.В. Казарин, *Филологический анализ поэтического...*, s. 153

Zdaniem współczesnego poety i badacza poezji wizualnej Siergieja Biriukowa, takie „wiersze-obrazy” Kamienskigo stanowią przykład odrodzenia na nowym etapie i poziomie poezji graficznej i heraldycznej, a także emblematyki baroku²⁰ Pod koniec

¹⁹ Мулла (per. – wym. mollā) – w szyizmie: nauczyciel, interpretator praw religijnych i doktryn islamu.

²⁰ Na temat barokowych cech poezji Kamienskigo zob. И. Заярная, *Игровая поэтика Василия Каменского в зеркале барокко*, [online] <<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200502212>>, dostęp: 30.06.2010.

XVII wieku przedstawienie słońca było nieodłączną częścią państwowej topiki. Taki emblemat wykorzystywał praojciec rosyjskiej poezji wizualnej – Symeon Połocki – w poemacie *Orzeł Rosyjski* (*Opëł Россійскій*) (rys. 6):



Rys. 6. Symeon Połocki, *Orzeł Rosyjski* (*Opëł Россійскій*). Skan rysunku zamieszczonego w książce: Л.И. Сазонова, *Поэзия русского барокко*, Москва 1991, s. 141

Na środku tarczy słonecznej został umieszczony dwugłowy orzeł, a w każdym z czterdziestu ośmiu promieni odchodzących od ciała niebieskiego wypisano cnoty, którymi zdaniem poety powinien być obdarzony car: mądrość, dobroć, bojaźń Boża, pokora, prawość itd.

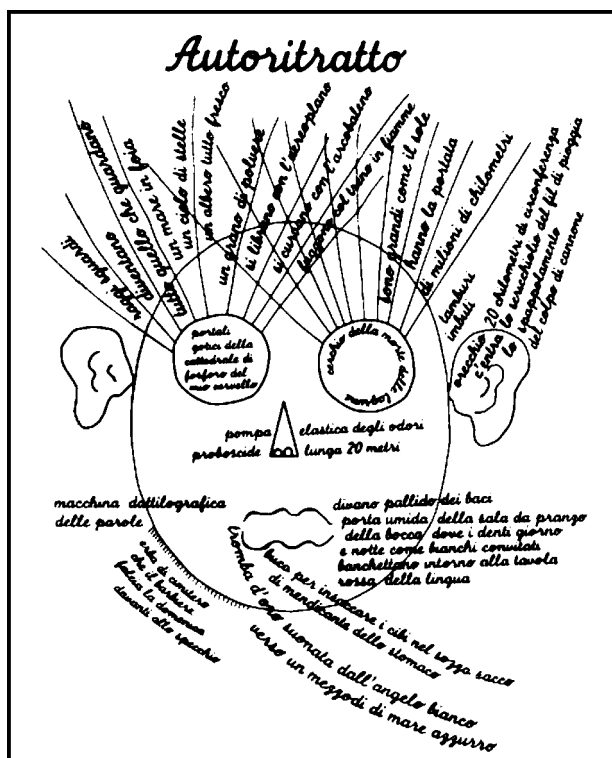
W odróżnieniu od semantyki obrazu, związanej w rosyjskiej poezji emblematycznej epoki baroku z rosyjską państwowością, sakralizacją władzy carskiej, słońce w emblemacie Kamińskiego przedstawia „oblicze Geniuszu” – pod którym rozumiany jest ówczesny poeta-futurysta, możliwe, że sam autor. Wskazywałoby na to umieszczenie obok emblematu tytułu wiersza (*Солнцень – ярецень*) oraz rozmieszczenie wzdłuż obwodu tarczy „neologizmów” autorstwa Kamińskiego: „песнянки”, „одеян”, „солнцевание”, „солнцесияние”²¹.

Tym samym, przy diametralnie przeciwstawnej treściowej zawartości emblematów należących do różnych epok historycznych, podobna wydaje się alegoryczno-symboliczna zasada artystycznego uogólnienia. Podobnie jak poeci w XVII wieku, futurysty starali się pojmywać swoją twórczość w kategoriach „wieczności” i „wszech-

²¹ J. Molok podkreśla ponadto, że „oblicze Geniuszu” – słońce z rozchodzącymi się od niego promieniami – z punktu widzenia kompozycji przypomina portret Kamińskiego autorstwa Burluka. Zob. na ten temat: Ю. Мокок, op. cit., s. 11.

świata”. Nieprzypadkowo *Słońce* Kamienskigo przedstawia schematyczny szkic nieba, na którym rozmieszczono: księżyc z napisem „futuryzm”, gwiazdę opisaną słowami „Wasilij Kamienski” i umowną planetę, otoczoną nazwiskami Chlebnikowa, Burluoka, Majakowskiego („budietlanie”²²):

Она походит на звездную карту: полумесяц – футуризм, неправильной формы звезда – Василий Каменский, солнце – „лицо Гения”, от которого расходятся лучи и которая по композиционной схеме напоминает его портрет работы Бурлюка. Наконец, полная луна, обрамленная именами его друзей – будетлян: Хлебникова, Бурлюка, Маяковского, – а в центре круга – совсем простенькая, с некоторой долей деревенской грусти, как все у Каменского, стихотворная строчка: „Один ночью – одиночеству”²³.



Rys. 7. Corrado Govoni, *Irytacja i słowa na wolności*

Bezspornie w zakresie eksperymentów wizualizacji tekstu największy wpływ na Kamienskigo wywarły słynne kaligrama Apollinaire’a. Jednak w poszukiwaniach nowych rozwiązań słowno-wizualnych Kamienskigo możemy odnaleźć wiele

²² „Budietlanie” (ros. *будем* ‘będzie’) – neologizm autorstwa czołowego teoretyka kubofuturystów W. Chlebnikowa, określający przedstawicieli rosyjskiego futuryzmu.

²³ Ю. Молок, op. cit., s. 11.

pomysłów porównywalnych z eksperymentami Corrada Govoniego (*Irytacja i słowa na wolności*)²⁴ (rys. 7) i Paola Buccię (*Zaćmienie i spirala. Film + słowa na wolności*)²⁵. Poematy Kamińskiego i prace Govoniego mają w pewnym sensie podobną manierę artystyczną, co stanowi doskonały przykład tego, że sztuka w Rosji i Europie Zachodniej na początku XX wieku rozwijała się równoległymi drogami.

Poezja Wasilija Kamińskiego dowodzi, że wizualna grafika poetycka może stanowić dominantę w tworzeniu i obrazowaniu tekstu podobnie jak podstawowe znaczeniowe jednostki tekstu poetyckiego – czysto językowe. Niestety, ta wyjątkowa tradycja z powodów politycznych w połowie lat dwudziestych XX wieku była przerwana. W okresie porewolucyjnym (po 1917 roku) nastąpiła przerwa w tworzeniu tekstów wizualnych. Wielu autorów było zmuszonych emigrować (Ilia Zdaniewicz), niektórzy zeszli „do podziemia” (Aleksiej Kruczonych) lub zmarli (Wielemir Chlebnikow). Jednak kultura poezji wizualnej tego okresu odegrała istotną rolę – poprzedziła narodziny tego kierunku w poezji współczesnej. Dzięki futurystycznym manifestom i artystycznej praktyce futurystów znacznie rozszerzył się zakres środków artystycznych i zarysowały się wyraźne kierunki dla tworzenia nowych wyrazistych środków zapisu tekstu poetyckiego.

Poezja wizualna – nieodłączna część światowej kultury – stanowi ciekawy materiał i pole do rozważań i analizy artystyczno-literaturoznawczej. Współczesny poeta, filolog i kulturolog Siergiej Biriukow twierdzi, że poezja wizualna – to „poezja pod mikroskopem”, która przede wszystkim chce być widzialna. Percepcja tekstu wizualnego wymaga aktywności odbiorcy, sięgającej aż do współuczestnictwa w tworzeniu jego sensów (nowych, nieoczekiwanych), co przekracza ramy klasycznego tekstu poetyckiego. Tym samym wizualne utwory poetyckie stają się szczególnym wyzwaniem wobec tradycyjnych, utartych sposobów interpretacji dzieła artystycznego.

Summary

Vasily Kamensky's Poetry "Under the Microscope". The Summary of Russian Visual Poetry

Visual poetical text came into existence as a connection of two types of activity – the poetical (verbal) one and the visual (graphic) one. It composes a varied phenomenon, which unites poetry, painting, graphic arts, fine arts and photography together. That dependence on each other was understood differently by particular artists in distinct periods of history. Russian literature also has its rich history of visual poetry. The first trials, which were started by Symeon of Polotsk in the 17th century, were continued by Gavrila Derzhavin, Alexei Apuchtin, Erl Martov, as well as others. This new and productive period of visual poetry was connected with the vanguard move-

²⁴ C. Govoni, *Rarefazioni e parole in Libertá*, w: *Edizioni futuriste di „Poesia”*, Milano 1915, cyt. za: E. Степанов, *Визуальная поэзия в современной России*, Дети Ра 2009, nr 6, [online] <<http://futurum-art.ru>>, dostęp: 4.02.2011.

²⁵ P. Bucci, *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in Libertá*, w: *Edizioni futuriste...*

ment from the beginning of the 20th century, which spread across Europe. The biggest contribution into the development of this literary genre in Russia, not only in a practical matter, but also in a theoretic one, brought in futurists and constructivists, for whom the form became an essence, and a word became an image.

The poetry of Vasily Kamensky (1884–1961) had a special place among different examples of experimental word-image Russian vanguard poetry. He is known as a Russian futurist, and a poem-experimenter. His poems prove that visual poetic graphic arts, can be recognized as a dominant force in the creating of and illustration of texts. This process can be done with a basic level of meaning in the writing and illustration of the text, however, this is purely linguistic.