

Anna Opiela-Mrozik
(Uniwersytet Warszawski)

NIEUSTAJĄCE POWROTY. O LITERACKIM I ARTYSTYCZNYM ODKRYWANIU MALLARMÉGO

Ósmego września 1898 roku, w ostatnim liście skierowanym do żony i córki, będącym swego rodzaju symbolicznym pożegnaniem, żeby nie powiedzieć testamentem, Mallarmé polecał spalić wszystkie swoje niewydane teksty, ponieważ „nie ma tam spuścizny literackiej”¹. Wydaje się, że to kategoryczne stwierdzenie nie było wyrazem przesadnej skromności, ale wynikało raczej z rozdźwięku w samej recepcji twórczości poety, recepcji dwubiegunowej, bo oscylującej pomiędzy ostrą krytyką a słowami uznania i zachwytu. Jednak, jak pokazuje przykład Paula Valéry’ego, czas na składanie hołdów poecie przyjdzie dopiero po jego śmierci, czasami nawet dużo później, o czym świadczą dokonania dwudziestowiecznych, jak i obecnie działających artystów, przedstawicieli różnych dziedzin sztuki. Spróbujmy zatem przyjrzeć się niektórym spośród wielu odkryć Mallarmeńskiej estetyki wśród współczesnych poecie i późniejszych twórców – literatów, malarzy, muzyków.

Na wstępie warto przypomnieć, że Mallarmé rozpoczynał swoją karierę literacką jako parnasista – jego pierwsze utwory poetyckie zostały opublikowane w dwóch pierwszych tomach antologii poetyckiej *Parnas współczesny* z 1866 i 1871 roku. Już w tym okresie zauważyć można nowatorstwo twórcy, które przełożyło się na negatywne opinie ówczesnych krytyków, jakoby jego wiersze i teksty prozatorskie były niezrozumiałe, co miało wynikać z rzekomego literackiego szaleństwa poety. Co ciekawe, w tym czasie twórczość Mallarmégo ciągle pozostaje niejako w ukryciu przed szerszą publicznością, a niektóre z jego nielicznych tekstów, jak chociażby *Herodiada*, przechodzą zupełnie bez echa. Główny zarzut pod adresem Mallarmégo dotyczy samego języka, który wymyka się z funkcji wyrażania myśli i uczuć. Anonimowy autor kroniki literackiej w piśmie „Le Temps” opisuje *Demonia analogii* jako rodzaj mistyfikacji literackiej, którą można bez trudu odtworzyć, losując z kapelusza wrzucone tam wcześniej słowa, a następnie układając je w linijkach na kartce papieru zgodnie z porządkiem albo raczej nieporządkiem, w jakim będą się pojawiać². Krytykowi niewątpliwie chodziło o ironiczne i aneg-

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 1, wyd. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998, s. 821. O ile nie podano nazwiska tłumacza, wszystkie cytaty z języka francuskiego w przekładzie autorki.

² „Le Temps”, 26 lutego 1874. Zob. Mallarmé, *Mémoire de la critique*, wstęp i wyd. Bertrand Marchal, Paris: PUPS 1998, s. 37–38.

dotyczyne określenie procesu twórczego poety, a powstała zapowiedź tego, co proponują w swoich tekstach nadrealiści – świadomi spadkobiercy Mallarmégo.

Przełom w odbiorze dzieł poety nastąpił w 1884 roku, kiedy to za sprawą antologii *Poetów wyklętych* Verlaine'a i powieści *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa dokonało się swoiste odkrycie Mallarmégo dla świadomości ówczesnego czytelnika. Ta niespodziewana reklama, którą zapewniły Mallarmému dwa, niemal równocześnie wydane teksty, otworzyła nowy okres w odbiorze autora postrzeżanego odtąd jako symbolista spod znaku dekadencji. Bo o ile celem Verlaine'a był przegląd najważniejszych utworów nieznanego dotąd poety i pochwała jego nowatorskich koncepcji twórczych, w powieści Huysmansa Mallarmému zostało przyznane zaszczytne miejsce w historii literatury łacińskiej jako kontynuatora estetyki dekadentyzmu i mistrza kondensacji myśli w słowie poetyckim. Bohater powieści Huysmansa, Des Esseintes

kochał [...] całe dzieło poety, który w stuleciu powszechnej pogoni za poklaskiem i blichtrzem żył z dala od literatury, chronił się wzgardą przed ogólną głupotą, delektował się, z dala od świata, niespodziankami intelektu i wizjami swojego mózgu, rafinował myśli wyblakłe już, zaszczepiając im subtelność bizantyjską, utrwalając je dzięki dedukcjom dyskretnie zaznaczanym, które wiązał lekko nicią niedostrzegalną.

Owe myśli przeplatające się wzajemnie i kunsztownie łączył w słowach najtrafniejszych, wyodrębnionych i tajemnych, stosując skróty syntaktyczne, nie lękając się elips ani śmiałych poetyckich tropów³.

Przykładem tego rodzaju syntetycznego utworu jest „nadzwyczajny poemat” *Popołudnie fauna*, z którego wyłaniają się „obrazy nowe, niepospodziane, nie widziane dotąd”⁴. W podobnym tonie wypowiadał się także Catulle Mendès, podkreślając nowoczesność i impresyjność wiersza, dzięki której sam język wydaje się ledwie zrozumiały⁵. W obronie poety stanął również Teodor de Wyzewa, który w 1886 roku zamieścił w piśmie „La Vogue” obszerny artykuł zatytułowany *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*. Analiza dorobku poety prowadzi Wyzewę do refleksji na temat kierunku myśli artystycznej Mallarmégo i jego zamysłu stworzenia „doskonałej formy Książki”. Wyzewa nazywa poetę logikiem i artystą, który za pomocą metafor i peryfraz prowadzi w wierszu linię melodyczną: „W *Popołudniu fauna* jest to płynna lekkość sylab, gorąca omdłałość, cudownie antyczna modulacja, następstwo melodii zwiewnych i wyrazistych [...]”⁶. Wyzewa dostrzegł w Mallarmém twórcę, który usiłował „skierować poezję wyżej”, przez co spotkał się z niezrozumieniem. Jednak, zdaniem krytyka, nawet jeśli nie uda mu się dokończyć dzieła i znaleźć następców, na tle sztuki swoich czasów pozostanie „wzorem prawdziwego artysty”⁷.

Warto zaznaczyć, że w tym czasie ów pozbawiony chęci zaistnienia w środowisku poeta paradoksalnie stawał się osobą niemalże publiczną, a jego słynne

³ Joris-Karl Huysmans, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 250.

⁴ Ibidem, s. 251.

⁵ „La République des lettres”, 20 kwietnia 1876. Zob. *Mallarmé*, s. 47–48.

⁶ Teodor De Wyzewa, *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*, przeł. Maciej Żurowski, w: *Symbolizm francuski i Młoda Polska*, red. Henryk Chudak, Warszawa: Instytut Romanistyki UW 1994, s. 26–27.

⁷ Ibidem, s. 30.

już wtedy wtorki odgrywały ważną rolę na mapie literackiego życia Paryża jako miejsce spotkań wyznawców nowej artystycznej religii. Ta niespodziewana popularność była efektem oddziaływania dzieł Verlaine'a i Huysmansa i to ona również przyczyniła się do postrzegania Mallarmégo przez pryzmat pewnego mitu powstałego wokół jego idealistycznej estetyki i, o czym pisał Wyzewa, założeń wymarzonej Książki, ze szkodą dla lektury i zrozumienia wydanych przez poetę tekstów. Zresztą do końca życia Mallarmégo w prasie od czasu do czasu pojawiały się nieprzychylnie czy wręcz obraźliwe komentarze pod adresem jego twórczości, na co reagowało liczne grono uczniów poety, do którego należał między innymi André Gide, autor protestu z 1897 roku. Co ciekawe, obok kilku wzmianek o nowatorstwie, ostatni utwór Mallarmégo *Rzut kośćmi* nie spotkał się z odpowiednim odbiorem i został doceniony dopiero w świadectwach zachwyconego nim Valéry'ego, ogłoszonych już po śmierci poety. Tych kilka tekstów publikowanych od lat 20. XX wieku stanowi hołd złożony mistrzowi przez ucznia, a jednocześnie jest wartościowym odkryciem myśli i dzieła Mallarmégo. Poza tym sam obraz poety zostaje tu skorygowany poprzez odrzucenie pewnych stereotypów, które do niego przylgnęły. Co prawda Valéry przyznaje, że wraz z postacią Mallarmégo pojawia się w literaturze pojęcie „pisarza trudnego”⁸, jednak wspomnienie spotkania i bliskiej relacji z człowiekiem odbardzonym wyjątkowymi zaletami umysłu i charakteru, a także opis bardzo osobistego doświadczenia lektury jego utworów świadczą o roli, jaką Mallarmé odegrał w ukształtowaniu estetyki Valéry'ego. Dla bywalca wtorków (od 1891 roku) i częstego gościa w Valvins przypadkowe odkrycie antologii poezji Mallarmégo było zaskakujące, bo z jednej strony, jak wspomina w tekście *Stefan Mallarmé*, znajdowały się tam wiersze takie jak *Okna czy Wiatr morski*:

utwory niezwykle klarowne, o niezaprzeczalnej wartości, które świadczyły o tym, że ich autor jest pierwszorzędnym poetą; były to te fragmenty, którymi zostałem całkowicie oczarowany. Z drugiej strony, niektóre sonety wprowadziły mnie w osłupienie; w tych wierszach jasność, blask, ruch i doskonała dźwięczność zostały sprężone z niezwykłymi trudnościami: były to asocjacje nie do rozwiązania, niekiedy osobiwa składnia, myśl zatrzymująca się na każdej strofie podczas lektury: jednym słowem, najbardziej zaskakujący kontrast [...]⁹.

Celem młodego poety było nie tyle naszkicowanie rozdźwięku pomiędzy Mallarmeńskim światłem a ciemnością i przedstawienie człowieka pełnego sprzeczności, ile raczej ich wyjaśnienie i uzasadnienie. Zresztą, pomimo polemiki z ideą wpływu czy naśladowania mistrza, Valéry potwierdził odkrywczą rolę Mallarmégo w swym rozwoju artystycznym poprzez pojmowanie poezji, tego „przedłużonego wahania pomiędzy dźwiękiem i sensem”¹⁰ jako świadomego zamysłu i odpowiednio wypracowanego użycia słów. Będąc tym, który doznał objawienia podczas lektury poezji mistrza, stając się swego rodzaju fanatykiem jego estetyki, Valéry jako pierwszy czytelnik potrafił zinterpretować poemat *Rzut kośćmi*: „Tutaj, naprawdę, przestrzeń mówiła, rozmyślała, tworzyła czas. Oczekiwanie, wahanie

⁸ Paul Valéry, *List o Stefanie Mallarmé*, przeł. Donata Eska, w: idem, *Estetyka słowa. Szkice*, wstęp Aleksandra Ołędzka-Frybesowa, wstęp Maciej Żurowski, Warszawa: PIW 1971, s. 175.

⁹ Paul Valéry, *Stephane Mallarmé*, w: idem, *Œuvres*, t. 1, wyd. Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957, s. 666.

¹⁰ Paul Valéry, *Tel Quel II, Rhumbs*, w: *Œuvres*, t. 2, 1960, s. 637.

i koncentracja były **rzeczami widocznymi**. Mój wzrok dostrzegął milczenie, które się ucieleśniało”¹¹.

Valéry jawi się zatem jako ten, który doskonale zrozumiał Mallarmégo, i to jemu właśnie młody André Breton wysłał swoje pierwsze wiersze zainspirowane twórczością mistrza. Kilka lat później Valéry dostrzeże także w innych utworach Bretona intelektualne powinowactwo z Mallarmém. Zresztą w liście z 1914 roku, mówiąc o ważnej dla niego ciągłej obecności dzieła poety, Breton stwierdzi po prostu: „Mallarmé rządzi”¹². Echo tego panowania pobrzmiewa również w słynnej wylizance z *Manifestu nadrealizmu* z 1924 roku, gdzie Mallarmé pojawia się jako nadrealista w zwierzeniach. Warto odnotować, że pomimo kolejnych estetycznych odkryć i zwrotu w stronę Rimbauda i Lautréamonta, Breton pozostał pod wpływem najbardziej oryginalnej, jeszcze nie do końca odkrytej części dzieła Mallarmégo, jaką był *Rzut kośćmi*. Dlatego nie zawahał się napisać: „Dopiero za czas jakiś **odkryjemy** Mallarmégo, dzieło Mallarmégo, które przysyłania nam jeszcze osoba Mallarmégo, i będzie chodziło właśnie o *Rzut kośćmi*”¹³.

Wydaje się, że w XX wieku sama istota poezji Mallarmégo ciągle jeszcze pozostawała w cieniu jego postaci owianej symbolistyczną legendą¹⁴. Czasami odkrywanie dzieła poety przebiegało dwuetapowo, za pośrednictwem Baudelaire’a, którego spadkobiercą niewątpliwie był Mallarmé. W ten sposób postrzegał mistrza symbolizm Pierre Jean Jouve – w eseju *Język Mallarmégo* z 1942 roku pisał o kontynuacji Baudelairowskiej koncepcji poezji w zakresie poszukiwania konkretnych analogii i kulcie doskonałego Piękną. Ale odkrycie samego Mallarmégo miało dla Jouve’a znaczenie przełomowe, bo uwrażliwiło go na poezję, którą na skutek kultury szkolnej uważał za bezużyteczną i jałową i wobec której, jak pisze, odczuwał „głęboką pogardę”: „To Stefan Mallarmé, dzięki książce *Vers et Prose*, pewnego dnia i w jednej chwili zniweczył moje negatywne nastawienie do kwestii poetyckiej; nagle w Mallarmém zrozumiałem, że poezja istnieje”¹⁵. W pewnym sensie mroczne i niezrozumiałe, a zarazem rozbłyskujące światłem dzieło Mallarmégo rodziło u Jouve’a jednocześnie obawę i pożądanie. Mallarmé zaczarował młodego twórcę. Stąd poszukiwania nieoczywistej składni i rzadkich wyrazów, a także bezpośrednie nawiązania do tekstów poety. Ale nie tylko – jak pisze Béatrice Bonhomme, „Pierre Jean Jouve stworzył osobistą i mimetyczną więź z Mallarmém, więź obejmującą postawy życiowe i tworzenie”¹⁶. Obok do-

¹¹ Paul Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au directeur des „Marges”*, w: *Œuvres*, t. 1, s. 624. Przekład cytatu za: Piotr Śniedziewski, *Mallarmé–Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2008, s. 176.

¹² André Breton, *Lettre à Théodore Frankel*, 28 czerwca 1914 r., cyt. za: Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l’aventure surréaliste*, Paris: Corti 1975, s. 32.

¹³ André Breton, *Lettre à Édouard Dujardin*, 8 grudnia 1923 r., w: idem, *Œuvres complètes*, t. 3, wyd. Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1999, s. 454.

¹⁴ Należy wspomnieć, że ważny impuls dla powrotów do estetyki Mallarmégo po II wojnie światowej dostarczyły prace Henriego Mondora, lekarza chirurga a jednocześnie historyka literatury i niestrudzonego miłośnika twórczości mistrza symbolistów. Dzięki dwudziestoletnim badaniom poświęconym życiu i dziełu poety Mondorowi udało się napisać pierwszą kompletną i wzruszającą biografię Mallarmégo (*Vie de Mallarmé*, 1942) oraz wydać dzieła zebrane (*Œuvres complètes*, 1945).

¹⁵ Pierre Jean Jouve, *La langue de Stéphane Mallarmé*, w: idem, *Stéphane Mallarmé. Essais et témoignages*, Neuchâtel: La Baconnière 1942, s. 27.

¹⁶ Béatrice Bonhomme, *Jouve et Mallarmé*, w: *La poétique de Stéphane Mallarmé*, red. Samir Marzouki, Kamel Gaha, Paris–Tunis: Maisonneuse et Larose-ALIF 2001, s. 155.

świadczenia młodzieńczego kryzysu łączność z symbolistą dotyczy charakteru samej poezji, która opisuje niemoc twórczą, dąży do osiągnięcia pewnego duchowego ideału, zasada się na słowie i zbliża do muzyki, a przy tym dotyka problemu pustki i straty. Można zatem mówić zarówno o tematycznych, jak i o formalnych powinowactwach istniejących pomiędzy dwudziestowiecznym poetą i pisarzem a odkrywanym przez niego w wielu aspektach mistrzem symbolizmu. Zresztą przykład Jouve'a stanowi jeden z wielu przypadków różnego rodzaju inspiracji i odwołań do Mallarmégo wśród twórców literatury XX wieku. Można powtórzyć za Yves'em Bonnefoy, że „wszyscy jesteśmy w jakimś stopniu uczniami Mallarmégo”¹⁷. W tym kontekście warto również przytoczyć to, co na temat różnorakich zastosowań Mallarme'ańskich idei napisał w 1995 roku szwajcarski pisarz Pierre-Olivier Walzer: „Mallarmé jest i pozostaje dla wielu nowoczesnych twórców, od Valéry'ego do Bretona, od Claudela do Bonnefoy, od Thibaudeta do Blanchota, od Jakobsona do Kristevy, od Sartre'a do Ricœura, tym, z którym trzeba się skonfrontować, aby potwierdzić swoje wybory, i zmierzyć, pod kątem ostatecznego wysiłku, jakość własnych poczynań”¹⁸.

Jednak odkrywanie i odwoływanie się do dzieła Mallarmégo wykracza poza ramy literatury i przybiera charakter interdyscyplinary. Zresztą, jak wiadomo, sam poeta utrzymywał kontakty i współpracował z wieloma artystami. Wystarczy wspomnieć, że Édouard Manet zilustrował *Popołudnie fauna*, a Odilon Redon sporządził litografię do *Rzutu kośćmi*, dzięki czemu ten zaskakujący poemat, pierwowzór partytury literackiej, zyskał również aspekt plastyczny. W XX wieku nie chodzi już tylko o pewne dopełnienia tego, co stworzył Mallarmé, ale o odkrywanie wpływu jego myśli poetyckiej na rodzącą się sztukę nowoczesną. Za ciekawą próbę podsumowania tego procesu uznać można wystawę zorganizowaną w 2005 roku w Nantes o znaczącym tytule przywołującym tekst Mallarmégo „L'Action restreinte, sztuka nowoczesna według Mallarmégo”. Co ciekawe, jak zaznaczał Jean-François Chevrier, pomysłodawca wystawy, na której zgromadzono około 600 dzieł, chodziło nie tyle o przedstawienie wpływu, co skutków oddziaływania twórczości poety na sztukę XX wieku¹⁹. Bo, jak podkreśla Pierre Cabanne, autor książki o relacjach pomiędzy artystami i pisarzami, Mallarmé był w swojej epoce jedynym poetą nie dziennikarzem i nie krytykiem sztuki, który od początku stawał w obronie „nowego malarstwa” i przed którym malarstwo otwierało możliwość literackiego oddziaływania na zmysł wzroku, o czym najlepiej świadczy forma *Rzutu kośćmi*²⁰. Skoro Mallarmé świadomie kierował się w stronę różnych środków wyrazu, na wystawie zgromadzono zatem nie tylko obrazy zaprzyjaźnionych z nim malarzy, ale także wytwory wielu sztuk (architektury, muzyki, teatru, kina i oczywiście literatury) w bardziej czy mniej oczywisty sposób wynikające z koncepcji Mallarmégo.

Impulsem do spojrzenia na sztukę nowoczesną przez pryzmat Mallarmégo było interesujące odkrycie dokonane przez brytyjską historyk sztuki, Sophie Bowness, która zauważyła nieoczywiste odniesienie do Mallarmégo w obrazie

¹⁷ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel: La Baconnière 1981, s. 94.

¹⁸ Pierre-Olivier Walzer, *Approches II, Mallarmé et Valéry*, Paris: Honoré Champion 1995, s. 19.

¹⁹ Zob. François Chevrier, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Nantes: Musée des Beaux-arts de Nantes 2005, s. 15.

²⁰ Zob. Pierre Cabanne, *La main et l'esprit: artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours: destins croisés*, Paris: Éditions de l'Amateur 2002, s. 150.

Georges'a Braque'a *Mandora*²¹. Ten niewielki instrument muzyczny z rodziny lutni był popularny w XVI i XVII wieku, a następnie popadł w zupełne zapomnienie. Jego nazwa należała zatem do archaizmów i jak przekonuje Sophie Bowness, Braque w 1909–1910 roku musiał natknąć się na mandorę w wierszach Mallarmégo (*Firankę nagle w nic rozwiła* i *Święta*). Jakkolwiek by nie było, przekonanie o łączności pomiędzy estetyką Mallarmégo a kubizmem zaakcentowane zostało już w 1948 roku przez kolekcjonera, historyka sztuki i słynnego marszanda kubistów Daniela-Henry'ego Kahnweilera w tekście pod tytułem „Mallarmé i malarstwo”²². Uznając kubizm za sztukę, która nie naśladuje natury, a jedynie opiera się na przedstawieniu pewnych relacji formalnych, Kahnweiler porównuje ją do pisania, którego znaki odczytuje widz, nie odwołując się przy tym do rzeczywistości. Podobnie jak poezja Mallarmégo sztuka kubistów poprzez autonomiczność swoich znaków wpisuje się w estetykę tworzenia zaprzeczającą zasadzie mimesis. Tak jak Mallarmé uważał, że poezję tworzy się ze słów, tak kubiści przyjęli, że obrazy powstają z kolorów, którym artysta nadaje pewną wartość semiotyczną. Według Kahnweilera odkrycie estetyki literackiej Mallarmégo umożliwiło wypracowanie estetyki malarskiej kubistów, którzy dzięki lekturze tekstów poety zyskali odwagę tworzenia malarskich znaków przeznaczonych do odszyfrowania przez oglądających. Za sprawą refleksji na temat istoty malarstwa Mallarmé, obok Maneta, odegrał zatem ważną rolę w procesie uwalniania malarstwa i określenia właściwego charakteru tej sztuki. W swoim rewolucyjnym myśleniu o literaturze wyznaczył *a priori* charakter rewolucji w sztuce.

Jednak chyba najbardziej inspirujące dla artystów współczesnych Mallarmému, jak i późniejszych, było odkrywanie muzyczności jego poezji i tworzenie do niej kompozycji. Stało się to w jakimś sensie na przekór myśli Mallarmégo, który dążył do odebrania muzyce tego, co ta sobie niesłusznie przywłaszczyła, a co pierwotnie należało do poezji. Stąd mając do dyspozycji jedynie słowa i biel strony, poeta podejmował próby orkiestracji wiersza w *Popołudniu fauna*, zaznaczając pauzy w muzycznym przebiegu utworu, a przede wszystkim dążył do osiągnięcia muzyczności samego tekstu za pomocą uprzedzienia poezji na wzór partytury, o czym najlepiej świadczy *Rzut kośćmi*. Chociaż według anegdoty Mallarmé miał wyrazić zdziwienie na wieść o tym, że Debussy zamierza skomponować muzykę do jego wiersza, preludium *Popołudnie fauna* z 1894 roku pozostaje najbardziej znaną ilustracją muzyczną poezji Mallarmégo. To pierwsze arcydzieło Debussy'ego, jak wynika z jego listu do poety, miało zostać „podyktowane” przez flet fauna. W odpowiedzi Mallarmé przyznał, że muzyka nie kłóci się z jego wierszem i idzie jeszcze dalej, „w prawdziwej nostalgii i świetle”²³. Wydaje się, że odkrycie twórczości Mallarmégo wskazało Debussy'emu jego własną artystyczną drogę – odrzuciwszy klasyczny schemat utworu muzycznego, kompozytor stworzył

²¹ Jak podaje François Chevrier, związek pomiędzy obrazem Braque'a a sonetem Mallarmégo został zasygnalizowany przez Sophie Bowness w artykule *Braque and Music* opublikowanym w katalogu wystawy *Braque Still Lifes and Interiors* (Walker Art Gallery: Liverpool 1990, s. 57–65). Artykuł ten sytuuje łączność pomiędzy artystami w kontekście upodobań muzycznych Braque'a i znaczenia twórczości Mallarmégo dla kompozytorów francuskich od końca XIX wieku (Debussy, Ravel, Satie). Zob. François Chevrier, *L'Action restreinte*, s. 113.

²² Daniel Henry Kahnweiler, *Mallarmé et la peinture*, w: idem, *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard 1963, s. 214–221.

²³ Zob. Claude Debussy, *Claude Debussy: lettres*, Paris: Hermann 1980, s. 70.

nowy styl, w którym dysonans nabrał innego znaczenia, a dzieło, niczym wiersz Mallarmégo, który miał sugerować, a nie nazywać, pozostawało otwarte na wielość możliwych interpretacji.

Odkrycie innych tekstów i ich muzyczne przekłady nastąpiły już po śmierci poety – wśród tych najbardziej udanych pozostaje bez wątpienia zbiór pieśni *Trois poèmes de Mallarmé* Debussy'ego z 1913 roku i skomponowany w tym samym roku utwór wokalnie-instrumentalny Ravela o bardzo podobnym tytule *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. Co ciekawe, niezależnie od siebie, na trzy wiersze Mallarmégo kompozytorzy wybrali aż dwa te same utwory i umieścili je w swoich kompozycjach w tym samym porządku. Obu także udało się zastosować stricte muzyczne rozwiązania formalne idealnie współgrające ze strukturą wierszy, co jedynie potwierdza muzyczny charakter tych utworów nadany im przez samego poetę. Ale nawiązań do różnych tekstów Mallarmégo było w muzyce znacznie więcej – wystarczy wspomnieć późniejsze utwory Ravela czy *Chansons bas* Dariusza Milhauda. Nowoczesność teoretycznych poglądów poety odkryje na nowo muzyczna awangarda, wśród której wyróżnia się nazwisko Pierre'a Bouleza. Tak pisał w 1960 roku pod wpływem między innymi Mallarmégo i jego idei Książki: „Wydaje mi się, że w zakresie organizacji, struktury mentalnej dzieła, niektórzy pisarze do tej pory poszli znacznie dalej niż muzycy”²⁴. Boulez jest autorem kompozycji bezpośrednio wyrastających z refleksji nad dziełem poety: *Pli selon pli/Portrait de Mallarmé* (1958–1962) improwizacji na sopran i orkiestrę, będącej swoistą interpretacją kilku najbardziej znanych sonetów poety; oraz *Trzeciej Sonaty* na fortepian, w której kompozytor podjął świadomą próbę muzycznej transpozycji projektu Książki.

Nie sposób pominąć też artystycznego odkrywania tego, co zawiera poemat *Rzut kośćmi* będący, jak pisze Piotr Rypson, zwiastunem nowych tendencji w obrazowaniu słowem na przestrzeni XIX i XX wieku²⁵. Poemat Mallarmégo, a zwłaszcza jego drugie wydanie z 1914 roku, otwiera nowożytną tradycję tzw. książki artystycznej. *Rzut kośćmi* to także doskonały przykład liberatury, czyli tego rodzaju utworu literackiego, w którym tekst i wizualna strona książki stanowią całość. Z kolei dla Michela Butora, którego twórczość literacka, podobnie jak to było u Mallarmégo, wyraża obsesję na punkcie muzyki i malarstwa, poemat ten jest po prostu partyturą, której główne zdanie napisane wielkimi literami „RZUT KOŚCMI NIGDY NIE ZNIESIE PRZYPADKU” jawi się jako tenor charakterystyczny dla chorału gregoriańskiego, a pozostałe rozproszone wokół niego słowa są ozdobnikami głównej melodii²⁶. Istotną rolę odgrywa tutaj również cisza symbolicznie ujęta bielą strony. Estetyka ciszy rozwinięta w pełni w latach 50. XX wieku u Bouleza i Johna Cage'a, twórcy utworu *4'33"*, który zbudowany jest jedynie z pauz.

Próba wpisania przez Mallarmégo idei muzyki w przestrzeń wiersza stale powraca w poszukiwaniach współczesnych artystów. Jak sugeruje Guy Lelong,

²⁴ Pierre Boulez, *Zu meiner III Sonate*, cyt. za Ivanka Stoianova, *La musique et Mallarmé*, w: *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, red. Yves Peyré, Paris: Gallimard 1998, s. 130.

²⁵ Zob. Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa: Akademia Ruchu 1989, s. 251.

²⁶ Zob. Jean-Max Colard, Christine Marcandier, *Entretien avec Michel Butor*, „Eden'Art” 1994, nr 2.

warto wspomnieć o dwóch realizacjach, które odnoszą się *explicite* do Mallarméańskiej idei przestrzeni²⁷. Pierwszą z nich jest dzieło zatytułowane *Mobiles* i stworzone dla *Cité de la Musique* w Paryżu w 2001 roku przez kompozytora Marca-André Dalbavie. Kompozytor umieścił w różnych częściach sali koncertowej cztery grupy instrumentów i cztery grupy śpiewaków, a celem jego przedsięwzięcia było stopniowe przekształcanie szumu wywołanego przez zajmującą miejsca publiczność i przez odgłosy strojenia instrumentów w „muzykę czystą”. Z pozornie niezwiązanych ze sobą rozmów na temat samego miejsca wyrasta tekst, który przewija się wśród czterech grup wokalistów. Ten mówiony tekst powoli, dzięki powtarzanim słowom i logicznie łączącym się zdaniom, staje się rytmiczny i dosłownie krąży wokół publiczności – przestrzeń dźwiękowa przekształca się w przestrzeń rytmiczną, wprawione zaś w ruch słowo przechodzi w śpiew. Podobnie jak w *Rzucie kośćmi* następuje uprzestrzennienie tekstu, a sens dzieła wynika z odpowiedniego zastosowania mechanizmów dźwiękowych.

Drugim dziełem jest instalacja-pokaz dźwiękowy Jeana-Luca Hervé zatytułowany *Germination/Kielkowanie* i stworzony w 2013 roku dla przestrzeni paryskiego IRCAM-u (Centrum Badawczo-Koordynacyjnego Akustyki i Muzyki), ale prezentowany również w innych miejscach, na przykład podczas festiwalu *Musica Electronica Nova* we Wrocławiu w 2016 roku. Dzieło osnute wokół relacji wnętrza z otwartą przestrzenią zostało podzielone na dwie części, z których pierwsza jest po prostu utworem muzycznym na zespół instrumentalny wykonywanym w sali. Część druga to instalacja elektroakustyczna na zewnątrz budynku. W zamyśle autora chodzi zatem o stworzenie relacji pomiędzy dźwiękiem i miejscem, o nadanie przestrzeni innych cech poprzez muzykę, która w niej zabrzmi, i swego rodzaju przedłużenie doświadczenia wyniesionego z sali koncertowej. Dlatego po wysłuchaniu koncertu publiczność, kierowana ciągiem muzycznych wskazówek dochodzących z głośników, udaje się na plac znajdujący się dokładnie nad salą koncertową. Można tam odnaleźć ten sam układ przestrzeni zarezerwowanej dla publiczności i dla utworu muzycznego. Z tym że pojawia się tutaj jeszcze interesujący aspekt scenograficzny – pędy traw umieszczone na placu, wyrastające spośród betonowych płyt. *Kielkowanie* ma odzwierciedlać i ucieleśniać przenikanie muzyki z sali i jej wyrastanie na powierzchnię. Uzyskana w ten sposób transformacja przestrzeni nawiązuje do przemiany białej strony skomponowanej według myśli autora *Rzutu kośćmi*.

Jak pokazuje zaledwie kilka przykładów zaczerpniętych z literatury, sztuki i myśli o muzyce twórczość Mallarmégo nie przestaje powracać i zachęcać do polemiki. Obok tych, którzy zachwycili się myślą i poszukiwaniami estetycznymi poety, znajdują się tacy, którzy powrócili do jego koncepcji niejako mimo woli, *implicite*. Jakkolwiek by nie było, Mallarmé odegrał kluczową rolę w kształtowaniu literackiej i artystycznej nowoczesności.

²⁷ Zob. Guy Lelong, *La poursuite des opérations mallarméennes, aujourd'hui*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, red. Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Rennes: PUR 2016, s. 199–203.

BIBLIOGRAFIA

- Bonhomme Béatrice, *Jouve et Mallarmé*, w: *La poétique de Stéphane Mallarmé*, red. Samir Marzouki, Kamel Gaha, Paris–Tunis: Maisonneuse et Larose-ALIF 2001, s. 151–182.
- Bonnefoy Yves, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel: La Baconnière 1981.
- Bonnet Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris: Corti 1975.
- Breton André, *Œuvres complètes*, t. 3, wyd. Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1999.
- Cabanne Pierre, *La main et l'esprit: artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours: destins croisés*, Paris: Éditions de l'Amateur 2002.
- Chevrier François, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Nantes: Musée des Beaux-arts de Nantes 2005.
- Colard Jean-Max, Marcandier Christine, *Entretien avec Michel Butor*, „Eden'Art” 1994, nr 2.
- Debussy Claude, *Claude Debussy: lettres*, Paris: Hermann 1980.
- Huysmans Joris-Karl, *Na wspan*, przeł. Julian Rogoziński, Warszawa: Czytelnik 1976.
- Jouve Pierre Jean, *Stéphane Mallarmé. Essais et témoignages*, Neuchâtel: La Baconnière 1942.
- Kahnweiler Daniel Henry, *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard 1963.
- Lelong Guy, *La poursuite des opérations mallarméennes, aujourd'hui*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, red. Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Rennes: PUR 2016, s. 189–203.
- Mallarmé, Mémoire de la critique*, wstęp i wyd. Bertrand Marchal, Paris: PUPS 1998.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, t. 1, wyd. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998.
- Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa: Akademia Ruchu 1989.
- Stoianova Ivanka, *La musique et Mallarmé, w: Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, red. Yves Peyré, Paris: Gallimard 1998, s. 127–135.
- Śniedziewski Piotr, *Mallarmé–Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2008.
- Valéry Paul, *List o Stefanie Mallarmé*, przeł. Donata Eska, w: idem, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór Aleksandra Olędzka-Frybesowa, wstęp Maciej Żurowski, Warszawa: PIW 1971.
- Valéry Paul, *Œuvres*, t. 1, wyd. Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957.
- Walzer Pierre-Olivier, *Approches II, Mallarmé et Valéry*, Paris: Honoré Champion 1995.
- Wyzewa Teodor de, *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*, przeł. Maciej Żurowski, w: *Symbolizm francuski i Młoda Polska*, red. Henryk Chudak, Warszawa: Instytut Romanistyki UW 1994.

CONTINUAL RETURNS.

ON LITERARY AND ARTISTIC DISCOVERING OF MALLARMÉ

Summary

The article discusses selected literary and artistic discoveries of Mallarmé's aesthetics from the end of the 19th to the beginning of the 21st century. Mallarmé, whom Verlaine included in the circle of “poètes maudits” and who was considered a master of decadence thanks to Huysmans's novel *Against Nature*, was announced a surrealist in *Surrealism Manifesto* by André Breton and his name appeared in the writing of Valéry and other 20th-century poets and writers. The Cubists were delighted with “spatialization” of poetry in *A Roll of the Dice*. In addition, constant discovering of the poet by the composers – from Debussy and Ravel, through Boulez, to the contemporary artists such as Marc-André Dalbavie or Jean-Luc Hervé cannot be overlooked.