

Magdalena Kowalska
(Uniwersytet Warszawski)

XAVIER FORNERET ODCZYTANY PRZEZ SURREALISTÓW I CZYTANY NORWIDEM*

Poeta – deprecjonująco zaliczany do „romantyków pomniejszych”¹ oraz „prowinjonalnych twórców”² – Xavier Forneret (1809–1884) jest autorem kilkudziesięciu tomów o różnej przynależności gatunkowej, zawierających między innymi dramaty, aforyzmy oraz wiersze. Tytuł zbioru z 1838 r., *Vapeurs, ni vers, ni prose* (Opary, ni wierszem, ni prozą)³ manifestuje metakrytyczne nastawienie (często obecne u tego poety⁴) oraz intryguje wyjściowym nonszalanckim i ostentacyjnym niezdecydowaniem, dotyczącym kluczowych punktów romantycznego namysłu autotematycznego: zagadnienia języka poetyckiego oraz synkretyzmu dzieła. W artykule przedstawiam krótko najważniejsze punkty zwrotne recepcji Fornereta, bazując na tekstach powstałych już za życia autora oraz późniejszych, dwudziestowiecznych, następnie słuszność tych ocen jest weryfikowana w odniesieniu do tomu o intrygującym genologicznym rozsądzeniu w tytule, a myśl autora osadzona w kontekście myśli romantycznego pokolenia. Finalnie zaś proponuję szkic komparatystycznej próby interpretacji wiersza *Elle* Fornereta oraz *Polki* Cypriana Norwida, aby ukazać, jak romantyzm autorów – wielokierunkowy, niezwyčajny, a niekiedy kwestionowany – reaguje z tendencjami innych stylów, wykształcając własny i niepowtarzalny rys.

W artykule opublikowanym w „Le Figaro” 26 lipca 1859 r.⁵ – jednym z niewielu, które za życia Fornereta stanowiły próbę interpretacji jego twórczości – Charles Monselet poświęcił *Vapeurs, ni vers, ni prose* pięć linii tekstu wśród czterech sekcji złożonych z kilku akapitów. Obszerne opisy dotyczyły natomiast

* Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Wiersz litaniiny w kulturze regionów Europy”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/E/HS2/00665.

¹ *Les petits romantiques français*, red. Francis Dumont, „Cahiers du Sud” 1949. Zob. także Max Milner, *Les „Cahiers du Sud” ont-ils inventé les „petits romantiques”?*, „Romantisme” 1988, nr 59, s. 83–90.

² *Literatura francuska*, t. 2: *XIX i XX wiek*, red. Antoine Adam, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, przeł. Joanna Arnold-Ejmond et al., Warszawa: PWN 1980, s. 146.

³ Takie tłumaczenie Zofii Krystyny Żytowieckiej zawiera polski przekład *Literatury francuskiej*, ibidem, s. 147.

⁴ Forneret jest autorem tomu *Sans titre* (1838) oraz *Encore un an de „Sans titre”* (1840).

⁵ Charles Monselet, *Le Roman d’un provincial*, „Le Figaro” 26.07.1859, s. 5–6.

szczegółów ekscentrycznego sposobu bycia poety: zwyczaju ubierania się w czarny płaszcz, zakładania czarnego kapelusza i chodzenia z czarno-białą laską, udawania się na spoczynek do trumny. Do legendy przeszły też działania, poprzez które, zdaniem komentatorów, Forneret marnotrawił rodzinny majątek: wydawał bowiem własnym sumptem tomy poezji i wystawiał dramaty, dbając o rozgłos w dniu premiery (szczególnie zapamiętano wydarzenia w Dijon przed pierwszym spektaklem *L'Homme noir*). Opowiadano też, że poeta mieszka w gotyckiej wieży i całymi nocami grywa na skrzypcach. Pośród tych sensacyjnych doniesień, skwapliwie gromadzonych przez Monseleta, refleksje o twórczości Fornereta nie wybijały się na pierwszy plan, z wyjątkiem również ubarwionych uwag wydawniczych: „Jego dzieła nigdy nie dotarły do tłumów, mimo typograficznych dziwactw wszelkiego rodzaju”⁶. Wśród tych osobliwości Monselet wskazywał na takie zjawiska jak strona tytułowa z białymi literami na czarnym tle lub np. druk tylko jednej linii na każdej ze stron. Krytyk kpiącym tonem komentował aspiracje poety pochodzącego z Burgundii: „Prawie wszystkie dzieła Pana Fornereta zostały wydane w Paryżu. Znalazienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego minęły niezauważone, jest zadaniem, które wydaje nam się interesujące; stawia ono w nowym świetle prowincjonalne dążenia”⁷.

Vapeurs, ni vers, ni prose Fornereta zostały przedstawione czytelnikowi „Le Figaro” jako „najbardziej wyjątkowe z jego dzieł”⁸. Zdaniem Monseleta jest ono owocem „omotania lirycznością”⁹ w tym okresie twórczości. Poza szeregiem synonimicznych określeń, które miały na celu uwydatnienie odmienności tomu, nie podano szczegółów tej poetyckiej wyjątkowości, krytyk wspominał tylko, że schemat rymów w *Vapeurs, ni vers, ni prose* nie podlega żadnym regułom.

Czy sądy zawarte w przedstawionym artykule Monseleta można traktować jako streszczające dzieje recepcji Fornereta w jego epoce? Należy stwierdzić, że tak, chociaż zarazem przyznać, że tę kategorię ocenę o przedziwności dzieł twórcy zawdzięczał dziennikarzowi, który znany był z konserwatywnych poglądów na sztukę poetycką. Niecałe dziesięć lat później wraz z kilkoma poetami Monselet stworzył parodię antologii *Parnasse contemporain*. We wstępie do *Parnassiculet contemporain* wyjaśniał funkcję zbioru:

Znamy poruszenie, nieproporcjonalne z wartością wierszy, jakie niedawno wywołało około trzydziestu poetów z ich tomem nowych poezji zaprezentowanych publiczności jako wyraz poezji współczesnej. Sześciu innych poetów, oburzonych tak wielką chępliwością, zechciało ofiarować trochę skromności swoim braciom w Apollonie¹⁰.

⁶ Ibidem, s. 5: „Ses ouvrages ne sont cependant jamais arrivés à la foule, malgré des excentricités typographiques de toute sorte” (M.K.). Przy tłumaczeniach tekstów francuskich w nawiasie podaje inicjały tłumacza: J.L. – Jerzy Lisowski, M.K. – Magdalena Kowalska.

⁷ Ibidem: „Rechercher pourquoi ils ont passé inaperçus est une étude qui nous a paru intéressante; elle éclaire certains côtés nouveaux des tentatives provinciales; [...]” (M.K.).

⁸ Ibidem: „la plus singulière peut-être de ses productions” (M.K.).

⁹ Ibidem: „la tarentule du lyrisme” (M.K.).

¹⁰ *Le Parnassiculet contemporain*, Paris 1872, s. 5–6: „On sait le bruit, disproportionné avec leur mérite, qu’ont fait récemment une trentaine de poètes de tous poils avec un volume de vers nouveaux présentés par eux au public comme l’expression de la poésie contemporaine. Une demi-douzaine d’autres poètes, à bon droit scandalisés d’une si énorme prétention, ont voulu ramener à plus d’humilité leurs frères en Apollon [...]” (M.K.).

Milczenie, które zapanowało w kwestii Fornereta po artykule z 1859 r., poprzedzonym kilkoma mniejszymi, ale o równie ironicznym charakterze¹¹, jest dowodem nikłego odbioru lirycznej części jego twórczości wśród jemu współczesnych. Wobec tego nie zaskakuje fakt, że prawie pół wieku po śmierci Fornereta André Breton w numerze pisma „La Révolution surréaliste” (1 października 1927) mógł zapytać: „Kim jest Forneret?” i szczerze odpowiedzieć: „Tego nie wiemy”. Dodawał jednak z emfazą: „Lecz na pewno głosem, jakiego jeszcze nie słyszeliśmy, głosem o miłości, który rozdziera niebo i ziemię”. „Forneret?” pytał po raz drugi, tym razem mówiąc: „Człowiek, którego spotkaliśmy w ciemnościach i którego rękę ucałowaliśmy”¹². Breton pokusił się jednak także o bardziej konkretną, a mniej poetycką odpowiedź dotyczącą Fornereta, nazywając go „surréaliste dans l’aphorisme”¹³. W tym numerze pisma opublikowano utwór z tomu *Vapeurs, ni vers, ni prose: Un pauvre honteux* oraz wcześniejsze, z 1836 r., opowiadanie: *Et la lune donnait et la rosée tombait*. Inny utwór z tomu *Vapeurs, ni vers, ni prose*, zatytułowany *Jeux de mère et d’enfant*, został z kolei wspomniany w numerze 10 magazynu „Minotaure” w 1937 r. Napisano o nim, że „antycypuje z niepokojącą naiwnością obraz kliniczny współczesnych teorii psychoanalitycznych”¹⁴. Jak zauważa Jean-Luc Steinmetz, poprzez artykuły ukazujące się w czasopismach: „La Révolution surréaliste”, „Le Surréalisme au service de la révolution” oraz „Minotaure” uwidacznia się rola Bretona w procesie przypominania o osobliwych, wyśmiewanych poetach, co do których próby ich wpisania w obraz romantyzmu kreowany w podręcznikach szkolnych nie powiodły się¹⁵. Breton powrócił do Fornereta w *Antologii czarnego humoru* (1940), w której po krótkim wstępie powielającym treść artykułu z „Minotaure” zamieszczono *Un pauvre honteux* – utwór, który odegrał, jak można zauważyć, kluczową rolę w recepcji surrealistów – oraz wybór aforyzmów z tomu *Encore un an de „Sans titre”*. Paradoksem recepcji Fornereta jest fakt, że, jak Breton sam wyznał, zainteresował się tą postacią po lekturze artykułu z „Le Figaro” z 1859 r., który zresztą w ocenie Bretona bardziej podsycił ciekawość niż ją zaspokoił¹⁶. Twórcą *Pól magnetycznych* najwyraźniej zawładnęła idea unikalności Fornereta propagowana przez Monseleta, ponieważ na początku wprowadzenia wyrażał zdziwienie faktem, że

¹¹ Eldon Kaye, *Xavier Forneret dit „L’homme noir”*, Genève: Droz 1971, s. 34.

¹² [b.a.], *Et la lune donnait et la rosée tombait*, „La Révolution surréaliste”, 1.10.1927, s. 12: „Qui est Forneret? Nous ne savons pas. [...] Mais surtout une voix toujours inouïe, qui est celle de l’Amour, déchirait le ciel et la terre. Forneret? Un homme que nous avons rencontré dans les ténèbres et à qui nous avons baisé les mains” (M.K.).

¹³ „This Quarter”, September 1932: *Surrealist Number*. W podobnym tonie o Fornerecie wspominał też inny, mniej znany poeta publikujący w latach 20. XX wieku, Fernand Chaffiol-Debillmont: „C’est par *Vapeurs, ni vers ni prose* (Duverger, 1838), que j’ai été introduit dans le monde extravagant de Xavier Forneret. Le livre est noblement imprimé. L’auteur avait soigné l’écrivain. Je l’ouvris et restai confondu. Et nous avons découvert l’Annonciateur de la poésie moderne”. Zob. Fernand Chaffiol-Debillmont, *Petite suite excentrique: Xavier Forneret*, Paris: Mercure de France 1952, s. 18.

¹⁴ *Minotaure. Revue Artistique et Littéraire (1936–1937)*, New York: Arno Press 1968, s. 8: „Un poème comme *Jeux de Mère et d’Enfant*, dans *Vapeurs, ni vers, ni prose*, anticipe avec une naïveté déconcertante sur l’illustration clinique des théories psychanalytiques d’aujourd’hui” (M.K.).

¹⁵ Jean-Luc Steinmetz, *Pour en finir avec les „petits romantiques”*, „Revue d’histoire littéraire de la France” 2005, nr 4, s. 896.

¹⁶ Xavier Forneret, *Œuvres. Précédé d’un texte d’André Breton*, Paris: Arcanes 1952, s. 12.

„autor ponad dwudziestu tak wyjątkowych dzieł przeszedł prawie kompletnie niezauważony”¹⁷. W tej przedmowie są też obecne wątki, które wydają mi się kluczowe: Breton uwypuklał nierówny poziom dzieła Fornereta, w którym jego zdaniem nowatorstwo sąsiadowało z naśladownictwem, a wyjątkowość poetyckiej ekspresji z ubóstwem myśli¹⁸.

Specjalne miejsce dla Fornereta w procesie historycznoliterackim zostało też zaproponowane w pracach współczesnych badaczy. W *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe siècle* możemy przeczytać, że „Forneret jest prawie zawsze cytowany z powodu tych samych utworów (*Elle, Un pauvre honteux*) i tych samych osobliwości”¹⁹, co zdradza jednak pewną niepewność w obrębie poruszanej materii, ale autorzy przedstawiają też skrupulatnie argumentację za uznaniem Fornereta za „prekursora *vers libre*”²⁰. Co ważne, materiał dowodowy jest konstruowany na podstawie właśnie *Vapeurs, ni vers, ni prose*, przede wszystkim jednego z trzech wierszy z tomu zatytułowanych *Elle*²¹. Charakteryzuje się on różną długością wersów (podczas gdy temat mógłby narzucić wypowiedź w strofach złożonych z aleksandrynów), a jeżeli wersy są równej długości, to jest to zarazem metrum o różnej postaci, jak dziesięciozłogłoskowiec 4+6 i 5+5. Autorzy cytują też *Vapeur XVII: Un en deux* jako materiał egzemplifikacyjny dla oryginalnych rozwiązań typograficznych bliskich symbolistom. Jest to utwór monorymiczny, w którym wersy są uporządkowane od najkrótszego do najdłuższego, zawierają liczne wyróżnienia majuskułą, a centrum wiersza, punkt ciężkości w środkowej części każdego wersu, tworzy zwrot „c'est”, zbliżony dźwiękowo do „seul” zastępującego go w przedostatnim wersie.

Tytuły, którymi szafowano w interpretacjach Fornereta, takie jak: „głos, którego do tej pory nie słyszano”, „zwiastun poezji współczesnej”, „surrealista w aforyzmie”, „prekursor *vers libre*”, po uważnej lekturze całości *Vapeurs, ni vers, ni prose* wydają się jednak stworzone na wyrost. Wspominając wielokrotnie w artykule *Un pauvre honteux* (utwór z domieszką makabry, do którego inspiracji dostarczyło powiedzenie zasłyszane przez dziecko: „Si tu as faim, mange une de tes mains”), *Un en deux* czy jednowersowe *Elle est morte pour moi* w znacznej mierze wyczerpaliśmy potencjał nowatorski zbioru, choć tom liczy trzydzieści sześć utworów (trzydzieści cztery *Vapeurs* i dwa niepoliczony wiersze odbarzone tylko indywidualnym tytułem, umieszczone zaraz po przedmowie). Wydaje się, że choć surrealiści wydobyli z zapomnienia dzieło Fornereta, to skierowali tory interpretacji późniejszych pokoleń bezdyskusyjnie w jednym kierunku, co w tym stopniu może być niesprawiedliwe dla poety, że wszystko, co nie odpowiadało temu portretowi prekursora i ekscentryka, należało zlekceważyć jako „grafomańskie”. Jednakże tom ten nie zasługuje tylko na recepcję wybiórczą, uwzględniającą utwory uznane za odpowiednio nowoczesne, a pomijającą inne. Głos poety usłyszano, a jednak go

¹⁷ Ibidem, s. 1: „d’où vient que l’auteur d’une vingtaine d’ouvrages aussi singuliers soit passé presque complètement inaperçu” (M.K.).

¹⁸ Ibidem: „comment s’explique l’extrême inégalité de sa production, où la trouvaille la plus authentique voisine avec la pire redite, où le sublime le dispute au niais, l’originalité constante de l’expression ne laissant pas de découvrir fréquemment l’indigence de la pensée”.

¹⁹ Michèle Aquien, Jean-Paul Honoré, *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris: Nathan 1997, s. 59 (M.K.).

²⁰ Ibidem, s. 58 (M.K.).

²¹ Kaye błędnie podaje cztery (*Xavier Forneret dit „L’homme noir”*, s. 119).

nie rozumiano i bez odczytania w kontekście jemu współczesnych sądów o roli poety i kategorii poezji wikłano się w dziwne interpretacje. Podam przykład takiego, moim zdaniem, płytkiego odczytania: Monselet argumentował: „W jego stylu, to prawda, zabrakło cech, które pozwoliłyby zgromadzić wokół jego dzieła liczną publiczność. Zdawał sobie sprawę z tego w przedmowie do *Czasu straconego* (1840), kiedy pisał: «Wszystko jest odczuwane we mnie, lecz nigdy nie udaje się tego wyrazić»²². Taki wątek poetyckiej samokrytyki pojawił się u Fornereta już wcześniej, w przedmowie do tomu *Vapeurs, ni vers, ni prose*:

Autor rozumie poezję tak, jak nigdy nie będzie potrafił ją stworzyć, to znaczy wielką, wyniosłą, wzniosłą, naiwną, żarliwą, kpiącą, delikatną, słodką, kaśliwą, melancholijną, wzdychającą, przesadną, dzienną, nocną, jaśniejącą i czarną.

Dla niego, na tym świecie, poezja we wszystkim, to jego marzenie²³.

Czy jednak poeta wyznaje w taki sposób tylko niemożność dotarcia do odbiorców, główną oś konfliktu rysując między poetą a publicznością, jak sądził Monselet²⁴, czy raczej taka deklaracja jest romantycznym przyznaniem się do trudu zamknięcia w słowie bogactwa przeżyć, bolesnego rozdźwięku między duchem a ciałem, a zarazem parafrazą projektu progresywnej poezji uniwersalnej?

Jeżeli podejmiemy się próby bliższego odczytania *Vapeurs, ni vers, ni prose*, można dojść do zaskakujących wniosków. Tam, gdzie chciano widzieć prekursorstwo Fornereta w zakresie władania wyobraźnią i poddawania się strumieniowi chaotycznych myśli, poeta sam podpowiada, że powstanie utworu wiąże się ze stanem chorobowym – w przypisie do *Vapeur XXVI* wyznaje, że był złożony grypą²⁵ – czy też ze wspomnieniem koszmarów sennych. Fantastyczne pomysły, którym dawał wielokrotnie wyraz, wypływają z wędrówki duszy, o której poeta pisze we wstępie, że zdarza się często, ale są trzy promienie, które sprowadzają ją na właściwe tory:

Bóg, kobieta i serce człowieka.
Bóg jest wszystkim na niebie i ziemi.
Kobieta jest wszystkim na ziemi.
Serce ludzkie prawie nigdzie nie jest niczym²⁶.

²² Charles Monselet, *Le Roman d'un provincial*, s. 6: „Sa manière, il est vrai, manque de qualités qui rallient un public. Il s'en est rendu compte lui-même dans quelques lignes d'avant-propos de *Temps perdu*: «Tout est senti chez moi, sans jamais bien en sortir» (M.K.).

²³ Xavier Forneret, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, Paris: E. Duverger 1838, s. vii: „L'auteur comprend la poésie comme il ne pourra jamais la faire, c'est-à-dire grande, élevée, sublime, naïve, ardente, railleuse, fine, emportée, suave, mordante, mélancolique, soupirante, onctueuse, toute de jour, toute de nuit, brillante ou noire. Pour lui, dans ce monde, la poésie en tout, c'est son rêve” (M.K.).

²⁴ Kuriozalna jest także interpretacja tego fragmentu przez Anthony'ego Zielonkę, który uznaje, że nagromadzenie przmiotników świadczy o ironicznym wydzwięku (*Les préfaces, prologues et manifestes des „Petits Romantiques”, „Romantisme”* 1988, nr 59, s. 79).

²⁵ Xavier Forneret, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, s. 279: „Quand j'ai rêvé cela, j'étais pris par la Grippe”.

²⁶ Ibidem, s. vi:
Dieu, la femme et le cœur humain.
Dieu, c'est tout sur la terre et au ciel.
La femme, c'est tout sur la terre.
Le cœur humain n'est presque rien nulle part (M.K.).

Te trzy promienie ujawniają oczywiście główne nurty tematyczne tomu. Religijne ukierunkowanie daje o sobie znać częstotliwością pojawiania się motywu modlitwy, któremu patronuje Alphonse de Lamartine²⁷. W pozostałych utworach, obok *Vapeur I (Écrit dans un cimetière. Il y a déjà longtemps)*, który stanowi zapis refleksji poczynionych podczas kontemplacji w przestrzeni cmentarnej i zawiera spostrzeżenia o wadze i celach modlitwy²⁸, często staje się ona podstawowym komponentem, jak w *Vapeur XXXI: Besoin de dire*, *Vapeur XXXIII: Quelques-unes doivent dire cela*. W obydwu utworach modlitwa wiąże się ze statusem osoby ją odmawiającej: są to zakochani, szczęśliwie bądź nie. Tematyka miłosna, ewokowana w przedmowie poprzez wprowadzenie postaci kobiety i motywu „serca”, jest reprezentowana w *Vapeurs, ni vers, ni prose* przede wszystkim przez wiersze zatytułowane *Elle*, ma jednak charakterystyczny rys miłości zagrożonej. Pierwszy z kolei *Vapeur* noszący tytuł *Elle* zostanie omówiony w dalszej części artykułu, przypomina on laudację zakochanego; drugi, *Vapeur X*, poraża realizmem turpistycznych wyobrażeń, do których inspiracji dostarczył koszmar senny, o czym zawiadania autorski dopisek pod wierszem: „J’avais rêvé qu’elle était morte”²⁹. *Vapeur XX* powraca natomiast do subtelnej aury miłosnych wyznań, w których poeta oddaje stan, który Adam Mickiewicz określił w IV części *Dziadów*: „Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem”: „Est-ce toi qui m’entends, qui comprends ma parole./ Qui viens mêler mon souffle à ton souffle qui vole?! Est-ce bien ton regard qui est devant le mien?”³⁰. Wiersz zamyka ponownie dopisek, tym razem o treści: „Minuit moins trois minutes”, który swoją suchą obserwacją stanowi rażący kontrast z egzaltowanymi wyznaniem do kobiety-anioła zesłanej przez Boga na ziemię. Wydaje się zatem, że w poszczególnych utworach realizacja postulatów z przedmowy była bardzo bliska perfekcyjnemu wykonaniu: Forneret jako poeta potrafił być i melancholijny, i kąśliwy. Ostatni *Vapeur XXXIV* zatytułowany *Elle est morte pour moi* składa się z jednego wersu: „Oh, qu’Elle se souviene, et Elle pleurera”³¹. Niewiele dłuższy, bo dwuwersowy *Vapeur XXVII: Purgatoire*, czyli „czyściec”, w kpiącym tonie podejmuje temat, który władał wyobraźnią nie tylko Fornereta, ale i całego jego pokolenia:

Le Purgatoire est grand, orné du Repentir
Qui arrive par force; on n’aime pas rôtir³².

Może się to wydać jeszcze jednym niesprawiedliwym osądem, jeżeli przedstawiając twórczość Fornereta, będziemy posiłkować się porównaniami do słynnych romantycznych poetów. Jednakże niech za usprawiedliwienie tego posłuży fakt, że zbliżenia te nie mają na celu wykazania naśladowczości Fornereta, a wręcz przeciwnie: jego wczesnego rozpoznania ważnych kwestii pokoleniowych oraz podobnego typu wyobraźni. Obsesyjne myślenie o śmierci ukochanej oraz interesujący dla surrealistów temat relacji z matką zbliżają poezję Fornereta do głównych zagadnień twórczości Gérarda de Nerval, którego *Chimery* i *Aurelia*

²⁷ Ibidem, s. 17: „Prions! prions encor! – Ainsi dit Lamartine”.

²⁸ Ibidem, s. 18.

²⁹ Ibidem, s. 96.

³⁰ Ibidem, s. 226.

³¹ Ibidem, s. 375.

³² Ibidem, s. 303.

jeszcze w tym czasie nie powstały. Na długo przed *Nędznikami* Victora Hugo czy portretami paryskich śmieciarzy i prostytutek nakreślonymi przez Charles'a Baudelaire'a Forneret opisuje świat widziany z perspektywy dziecka, które odwiedza ojca w więzieniu (*Vapeur XVIII: Père-Mère-enfant*), czy kobiety, która ścina włosy, aby móc kupić jedzenie dla swojej rodziny (*Vapeur XVI: Un heureuse d'autrefois*). Spośród wielu istotnych romantycznych tematów najmniej ważne okazują się dla Fornereta rozważania o procesie historycznym, co – wraz ze skierowaniem w stronę fantastycznych światów kreowanych w duszy poety oraz w stronę oniryzmu – zbliża poetę do romantyzmu bohemy. Wiersze Fornereta nie należą do poezji erudycyjnej, nie znajdziemy w niej odniesień mitologicznych czy historycznych, z wyjątkiem *Vapeur XXIV: Mon Violon*, w której wspomniany jest skrzypek Pierre Marie François de Sales Baillot oraz *Vapeur XV: Victor Hugo*. Można natomiast uznać autora za twórcę poezji refleksji nad światem przyrody, o czym przekonują *Vapeur IV: Rayon du soleil*, *VIII: Orage*, *XII: Rayon de lune*, *XXI: Brise*, *XXIII: Oh! Que le soir est beau*, *XXXII: Demande au vent du soir*. Wrażliwość na detale zjawisk naturalnych uwidacznia się także w *Vapeur VII: Elle*, którego bardziej szczegółowa lektura będzie towarzyszyć przypomnieniu koncepcji języka poetyckiego w Norwidowskiej *Polce*.

Temat laudacyjnego opisu kobiety pozwala porównać *Vapeur VII* z utworem Norwida, a założenie towarzyszące tej lekturze to ukazanie wiersza Fornereta jako powstałego na skrzyżowaniu poetyk Pierwszego i Drugiego Harfiarza³³. Ja liryczne *Elle* już w pierwszym wersie, dzięki użytemu czasownikowi „chante”³⁴, identyfikuje się ze „śpiewakiem”³⁵, kondycją właściwą dla dwóch postaci z *Polki*. Charakterystyka nieokreślonej „jej” została u Fornereta podzielona na dwie części, w których jest prowadzona z udziałem dwóch różnych kluczy: porównania ze zjawiskami ze świata przyrody dominują w pierwszej części, w drugiej natomiast uwaga skupia się na częściach ciała nazwanych wprost. Już w tym momencie trzeba poczynić uwagę, że o ile Pierwszy Harfiarz dąży do zrównania piękna Polki z elementami natury, o czym świadczą użyte zwroty: „zrównałyby może”, „równać się do”, „wyrównać”³⁶, u Fornereta tkankę wiersza w tej części opanowały najprostsze zdania orzekające – przypominające frazy, które wypowiada się do dziecka, tłumacząc mu świat, lub wtedy, kiedy nieporadnie składa się zdania w języku obcym – rozpoczynające się od „C'est”. Identyfikują one postać kobiety z różnymi zjawiskami. Dwie wypowiedzi „śpiewaków” są jednak osadzone w wierszu Norwida w ramie

³³ Nie ujmuję jednak tych poetyk w sposób szablonowy: parnasizm–symbolizm, a punktem wyjścia jest dla mnie raczej stanowisko Danuty Danek, która uznaje, że: „[...] pieśń Drugiego Harfiarza wciela poetykę znaną nam z poprzedzającej *Polkę* praktyki poetyckiej samego Norwida, jest powtórzeniem jego własnych, istniejących już w momencie pisania *Polki* utworów, podobnie jak pieśń Pierwszego Harfiarza jest powtórzeniem poetyki wielu znanych nienorwidowskich, istniejących już w momencie pisania *Polki* utworów” (Danuta Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, red. Maria R. Mayenowa, Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968, s. 82).

³⁴ Xavier Forneret, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, s. 69. Polski przekład: Xavier Forneret, *Ona*, przeł. Jerzy Lisowski, w: *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, red. Jerzy Lisowski, Warszawa: Czytelnik 2000, s. 287–289.

³⁵ Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, red. Juliusz W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, Warszawa: PIW 1971, s. 359.

³⁶ *Ibidem*, s. 359–360.

sytuacyjnej, jaką jest turniej poetycki, zatem czytelnik zna okoliczności wydarzenia i dowiaduje się o reakcjach zgromadzonej publiczności na występy. *Elle* przypomina bardziej intymne wyznanie, zamiast bowiem motto stanowiącego komentarz do opisanego zdarzenia jak u Norwida, Forneret na sam koniec pozostawia dodanie lakonicznej, ale wyrazistej dedykacji: „Pour toi”. W wierszu Norwida w większym stopniu oddano różnicę formalną między dwiema częściami: wiersze Pierwszego i Drugiego Harfiarza mają odmienny kształt stroficzny. W utworze Fornereta nie mamy do czynienia z immanentną wielogłosowością czy z polemiką, druga część utworu jest znacząco krótsza od pierwszej, ale ma to samo metrum. Cechą odróżniającą część pierwszą od drugiej już przy pobieżnym oglądzie jest anafora: przymiot powtarzalności w drugiej części zaczyna z kolei włączyć klauzulami wersów (wiersz jako całość jest bardzo rytmiczny, ale od wersu: „On pense que son pied ne la soutiendra pas” mamy nawet do czynienia z rymami homonimicznymi).

Motywy dwóch serc ukochanej pozwala Forneretowi przedstawić ją w serii kontrastowych obrazów – jej portret ma zatem niewiele wspólnego z „harmonią i zgodą”³⁷, którymi to przymiotami Przyroda musiałaby rywalizować z Norwidowską Polką. Oprócz utartych opozycji jak słońce–noc, żaloba–szczęście, beznadzieja–wesołość pojawia się także przeciwstawienie: „l’enfant qui se roule et qui est tout en pleurs” – „maitre qui gronde”, co zbliża obraz tej postaci do Polki, którą w równym stopniu charakteryzuje „wzrok – dziecka w osłupieniu” oraz „coś matrony, coś woda w piersi potężde”³⁸. Świat przyrody szeroko opisywany w pieśni Pierwszego Harfiarza jest przedstawiony w dynamiczny sposób, w stanach, które w sekundzie poetyckiego uchwycenia ulegają właśnie zmianie: dzięki licznym personifikacjom widzimy jak „fijołki [...] bledną zamyślone”, „bławatki z wstydem ukryły się w zboże”, „zgasłyby perły”, „a koral [...] by się sparzył”³⁹. Znaczna część zjawisk przywoływanych przez Fornereta to gwałtowne zdarzenia, świat przedstawiony jest w rozbłysku i rozkwicie: „C’est un arbre en verdure, un soleil en éclats”, „c’est la richesse en fleurs”, „C’est un torrent jeté par un trou de nuage”⁴⁰. Intensywność niektórych zjawisk ulega zmniejszeniu: „C’est une nuit de rose ou languissants ébats”, ale czynnikiem uspokajającym i rytm wiersza, i cały poruszony świat przyrody jest w istocie „puis”, przerywające strumień „c’est” w trzech miejscach, dzielące go na dwie równe części⁴¹, wprowadzające takie wartości jak lekka bryza i cisza wieczoru w miejsce burzy: „C’est la terre qui tremble et la foudre qui tonne,/ Puis le calme du soir, au doux bruit qui résonne”.

³⁷ Ibidem, s. 360.

³⁸ Ibidem, s. 361.

³⁹ Ibidem, s. 359–360. Interesujące jest, że u Fornereta w tym wyliczeniu nie ma wytworów zwierząt takich jak perły czy koral, które są z kolei obecne u Norwida, co stawia polskiego poetę w pozycji bardziej parnasistowskiego w tym zestawieniu, jak chciałby to widzieć Maciej Żurowski, który przypomina *Affinités secrètes* Gautiera (*Norwid i Gautier*, w: idem, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 160–161).

⁴⁰ Gwałtowność tych zjawisk i sposób ich przedstawienia nie sięgają jednak tej skali, o której pisał Kaye: „toute la violence et l’incohérence d’un cauchemar” (*Xavier Forneret dit „L’homme noir”*, s. 118).

⁴¹ Jednakże kluczowe są także pauzy, które w czterech miejscach uwypuklają cesurę po szóstej sylabie, pozwalając na wyhamowanie dynamiki w wersach mieszczących w sobie kontrastowe pojęcia.

Tendencja do operowania schematycznym, bogatym obrazem jest zatem w niektórych fragmentach *Elle* przewyciężana na rzecz reprezentacji lekkiej, odkrywającej zwiewność – im bliżej końca utworu, tym silniej się ona uwidacznia, biorąc pod uwagę, że ostatnie wspomniane przymioty kobiety są niematerialne, są to: głos, oddech i pocałunki. Niemniej jednak nawet w tym fragmencie forma wiersza nie przybiera podobnej płynności, będąc do końca uwięzioną w dokładności rymów, np. „essouffle”–„souffle”.

Druga część wiersza *Elle* rozpoczyna się od opisu dwóch części ciała kobiety, stopy i włosów⁴², które pojawiają się w takiej samej kolejności w wierszu Drugiego Harfiarza. Metoda Norwidowska – opisywania wrażenia, które wzbudzają aspekty fizyczne kobiety – jest właściwa Forneretowi: wychwytuje on zwiewność postaci, której stopa dotyka podłoża niezauważalnie: „On pense que son pied ne la soutiendra pas”, gęstość włosów staje się cechą o tyle ważną, że wzbudza pewne pragnienie w osobie mówiącej. Słodycz jej oddechu ma zaś właściwości zbawcze, oczyszczające dusze⁴³. Jednakże nie jest to strategia, którą Forneret stosuje trwale, gdyż w opisie włosów korzysta po prostu z epitetów: „si beaux”, „si épais” (następnie także talia jest określona jako: „si petite est la place où l'entoure un corset”), wpisując się w tradycyjne ujęcia miłosnej liryki deskryptywnej. Użycie „si” przypomina tu powtarzalność wyrazu „podobna” w wierszu Norwida: „Podobna psalmów księdze”, „Podobna Wiktorii bosej”, „Podobna do ucichłej palmy na stepie”⁴⁴, ale w innej części wiersza Drugiego Harfiarza, nie tej poświęconej stopom i włosom. Forneret w niepełnym stopniu realizuje też kwestionujący ton wypowiedzi Drugiego Harfiarza⁴⁵ widoczny w licznych wyznaniach: „zapomniałem”, „nie wiem, doprawdy”, „ani wiem”, „nie pomnę”, „nie wiem dalej”: raz posiłkuje się określeniem „Quelque chose” i w jednym miejscu przyznaje się do niepojęcia pewnej kwestii: „Qu'on ne sait vraiment pas comment”, w innych fragmentach starając się jednak nazywać rzeczy po imieniu. Stan niedoinformowania, zastępujący rozpięcie „między wiedzą a niewiedzą o obserwowanym zjawisku”⁴⁶ Drugiego Harfiarza, jest raczej właściwy publiczności Fornereta, do której zwraca się on na początku wiersza: „vous ne savez son nom?”. Punkt wyjścia sytuacji opisu kobiety w dwóch omawianych utworach jest zatem zupełnie różny: temat kompozycji rywalizujących Harfiarzy został ogłoszony *in principio*, zatem nie tyle „lud się z całej zgromadził krainy”, aby dowiedzieć się imienia adresatki wierszy, co aby „polot pieśni sądzić”, poznać kunszt śpiewaków i usłyszeć poetyckie ujęcia piękna Polki. Odbiorca Fornereta spodziewać się musi imienia adresatki, lecz w zamian niego otrzymuje nagromadzenie

⁴² U Fornereta: „cheveux”, w tłumaczeniu polskim „warkocza” (J.L.), tak jak u Norwida: „Odbłysek na jej warkoczach”.

⁴³ Można powiedzieć, że jest to działanie w tym sensie „nieumyślne” jak w wierszu Norwida: „Podobna do ucichłej palmy na stepie/ Nieumyślny cień niesie/ I nie powiada: «Krzepię –»” (Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 1, s. 362).

⁴⁴ Ibidem, s. 361–362.

⁴⁵ Mieczysław Inglot, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa: PWN 1988, s. 101.

⁴⁶ Ibidem. Warto też postawić hipotezę, że tego typu frazy u Fornereta wynikają z chęci ukazania, jak dalece „ona” zajmuje jego myśli, władając urokiem swoich zewnętrznych walorów nad refleksją osoby mówiącej. Byłby to stan zbliżony do tego, co w literaturze staropolskiej ujął Jan Andrzej Morsztyn: „Których farbą zmysł każdy zostaje związany”, „Kształt, który wołą nasze zabiera w okowy”, „Tak oczy, piersi, usta, rozum, zmysł i wołą./ Błaskiem, farbą i kształtem, ćmią, wiązą, niewołą” (*Do teje*).

metaforycznych imion ukochanej, przypominające bogactwo maryjnych tytułów litanii loretańskiej⁴⁷. Tok wypowiedzi Drugiego Harfiarza, bardzo niespokojny w pewnych fragmentach poprzez przerywane zdania, nie jest odzwierciedlony w bardzo kunsztownie skonstruowanym utworze Fornereta, w którym nie ma miejsca na chaos, niedomknięcie wypowiedzi, ale pytanie, które *Elle* rozpoczyna, wydaje się wtrącone w środek rozmowy, której przyczyn, celów i uczestników nie znamy.

Rozbudowując wstępną hipotezę o amalgamacie dwóch stylów literackich obecnych w *Polce* Norwida i w wierszu Fornereta, należy powiedzieć, że doszło w nim do zbilansowania wartości. Innymi słowy, bardzo odległe sposoby poetyckiego ujęcia zbliżyły się tu do siebie: pierwsza część *Elle* jawi się jako ciekawsza i mniej stereotypowa niż pieśń Pierwszego Harfiarza (zwłaszcza porównania animalne wnoszą pewną nowość do ukształtowanego katalogu porównań do gwiazd, kwiatów, pereł itd.). Intrygująca forma, zbudowana na anaforyczności i na *conchetto*⁴⁸, prowadzi akumulację obrazowań kobiety w stronę odkrycia tajemnicy – motywu dwóch serc. Z kolei druga część wiersza Fornereta sytuuje się co najmniej jeden poziom literacki niżej od pieśni Drugiego Harfiarza, chociaż można znaleźć wspólne motywy. Wychwytuując słowa-klucze tego fragmentu: włosy, talia, słodycz, oddech, pocałunki, oczy zanurzamy się w typowej liryce miłosnej, a to, co najbardziej interesujące, czyli niepewność, a zarazem zniewolenie ja lirycznego domysłami na temat ukochanej, rozmywa się w rozbudowanych zdaniach, nieprzedstawiających już tak rygorystycznej struktury jak część pierwsza.

Postulatem niniejszego rozpoznawczego dla polskiej recepcji Fornereta szkicu jest ponowny namysł nad problematyką *Vapeurs, ni vers, ni prose*, zdominowaną przecież nie przez makabrę, a wielkie romantyczne tematy, takie jak człowiek wobec Opatrzności, miłość, miłosierdzie, rzeczywistość pozagrobowa, oraz nad formą tomu, niemieszczącą się w pełni ani w formule „poematu prozą”⁴⁹, ani w pojęciu zapisu automatycznego. Tytuł tomu prowokuje do zadania pytania, na które szczegółowa odpowiedź może być udzielona po gruntownych, a nie tylko rozpoznawczych badaniach: jeżeli to nie wiersz i nie proza, to...? Zakres możliwych odpowiedzi jest szeroki: w epoce romantyzmu medium, które łączyło oba rodzaje, była Biblia⁵⁰. Takie pokrewieństwo byłoby ważne dla Fornereta, który

⁴⁷ Tak jak kolejność inwokacji maryjnych mogłaby ulec zmianie bez znaczącej szkody dla treści i funkcji modlitwy litanijnej, tak kolejność wersów rozpoczynających się od „C'est” w wierszu Fornereta może być dowolnie uszeregowana. Różni ta cecha *Elle* od *Polki*, w której Inglot dostrzegł: „przybliżanie obrazu drogą coraz konkretniejszych analogii”, „ukazanie wywodu estetyczno-historiozoficznego” (Mieczysław Inglot, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, s. 101). Por. analizę *Elle* jako przykład wiersza litanijnego w: Magdalena Kowalska, *Litanic Verse III: Francia*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2018 (w druku). Biorąc pod uwagę całość *Elle* i pieśni Drugiego Harfiarza, warto też zauważyć, że Forneret rozdziela opis charakteru i wyglądu kobiety do dwóch sąsiadujących części, podczas gdy dla Drugiego Harfiarza opis zewnętrzności jest w pewnym sensie ramą dla właściwej części zawierającej próbę nakreślenia duchowej głębi postaci.

⁴⁸ Na pomysł odczytania *Elle* w świetle *préciosité* naprowadził mnie Profesor Arent van Nieuwerkerken, któremu serdecznie za tę uwagę dziękuję.

⁴⁹ Zob. Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris: Belin 1996, s. 31; Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Champion 1996, s. 254; Pierre-Yves Laurioz, *Xavier Forneret: le romantique bourguignon méconnu*, Paris: Consep 2006, s. 51–60.

⁵⁰ Por. Zygmunt Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, Warszawa: PIW 1971, s. 157: „Pismo Święte dziwną mową pisane, w niej razem

zajmuje się sprawami religijnymi i korzysta ze struktury modlitw w swoich utworach. Widać też nie tylko w *Vapeurs, ni vers, ni prose*, ale przede wszystkim w innych jego zbiorach, jak często posługuje się sentencją. Inna możliwość to potraktowanie zapowiedzi z tytułu jako jeszcze jednego przejawu gry literackiej Fornereta z czytelnikiem, którą prowadził, na co zwracał uwagę już Monselet, w wielu tomach: tytułując zbiór *Sans titre*; w *Encore un an de „Sans titre”* kładąc słowo „fin” na 395 stronie, a potem zamieszczając jeszcze kilka utworów, aby ostatecznie pożegnać się z czytelnikiem w części *Après fin*, zapowiadając wydanie dwóch tomów, które nigdy pod podanymi tytułami się nie ukazały. W tym sensie *Vapeurs, ni vers, ni prose* byłyby tomem, w którym w istocie jest trochę prozy i trochę poezji, co zważywszy na wielość form: dialogicznych, intymnego wyznania, żartobliwej rymowanki, należy uznać za sformułowanie mało konkretne, ale dobrze oddające charakter zbioru. Zbioru, w którym obok romantycznych, niekiedy egzaltowanych wyznań, spotykamy obszerne dialogi wchodzące w skład opowiadania.

BIBLIOGRAFIA

- [b.a.], *Et la lune donnait et la rosée tombait*, „La Révolution surréaliste”, 1.10.1927.
- Aquien Michèle, Honoré Jean-Paul, *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris: Nathan 1997.
- Breton André, *Xavier Forneret*, „Minotaure. Revue Artistique et Littéraire” 1937, nr 10, s. 1–10.
- Chaffiol-Debillemont Fernand, *Petite suite excentrique: Xavier Forneret*, Paris: Mercure de France 1952.
- Danek Danuta, *O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, red. Maria Renata Mayenowa, Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968, s. 78–102.
- Forneret Xavier, *Œuvres. Précédé d'un texte d'André Breton*, Paris: Arcanes 1952.
- Forneret Xavier, *Ona*, tłum. Jerzy Lisowski, w: *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, red. Jerzy Lisowski, Warszawa: Czytelnik 2000.
- Forneret Xavier, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, Paris: E. Duverger 1838.
- Inglot Mieczysław, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa: PWN 1988.
- Kaye Eldon, *Xavier Forneret dit „L'homme noir”*, Genève: Droz 1971.
- Kraśński Zygmunt, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, Warszawa: PIW 1971.
- Laurioz Pierre-Yves, *Xavier Forneret: le romantique bourguignon méconnu*, Versailles: Consep 2006.
- Le Parnassiculet contemporain*, Paris: Librairie centrale 1872.
- Les petits romantiques français*, red. Francis Dumont, „Cahiers du Sud” 1949.
- Literatura francuska*, t. 2: *XIX i XX wiek*, red. Antoine Adam, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, przeł. Joanna Arnold-Ejmond i in., Warszawa: PWN 1980.
- Milner Max, *Les „Cahiers du Sud” ont-ils inventé les „petits romantiques”?*, „Romantisme” 1988, nr 59, s. 83–90.
- Monselet Charles, *Le Roman d'un provincial*, „Le Figaro”, 26.07.1859, s. 5–6.

się zeszyły rytm i nierytm. O wschodzie pierwszego słońca, w raju, ludzie taką mową wyrażać się musieli – łączyli w tok jeden wolność prozy naszej i dźwięk starożytnych wierszy”.

- Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, red. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, Warszawa: PIW 1971.
- Steinmetz Jean-Luc, *Pour en finir avec les „petits romantiques”*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2005, nr 4, s. 891–912.
- „This Quarter”: *Surrealist Number*, red. André Breton, 1932.
- Vadé Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris: Belin 1996.
- Vincent-Munnia Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Champion 1996.
- Zielonka Anthony, *Les préfaces, prologues et manifestes des „Petits Romantiques”*, „Romantisme” 1988, nr 59, s. 71–81.
- Żurowski Maciej, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.

XAVIER FORNERET INTERPRETED BY SURREALISTS AND SEEN THROUGH NORWID'S WRITING

Summary

The author discusses the history of Xavier Forneret's (1809–1884) reception focusing on the trend which portrayed the Romantic as a surrealist and a precursor of *vers libre*. At the heart of the considerations there is the volume *Vapeurs, ni vers, ni prose* (1838) regarded as exceptional in both the publishing format and the content. The author, however, argues that the poet's innovation can also be seen in his presentation of typically romantic themes: love, death, poetic vocation, as well as oneiric poetics. The last part of the article is a comparative analysis of the Forneret's poem “Elle” and Cyprian Norwid's poem “Polka” [Polish Woman], which allows showing both romantic anticipations and traditional forms of poetic description of a woman.

Trans. Izabela Ślusarek