

Pisarze i ich „gesty obrazowe”. Prezentacja celów badawczych grupy HANDLING

Przedsmiotem badań prowadzonych przez grupę HANDLING z UCLouvain [Université catholique de Louvain] w Belgii są pisarskie „manipulacje” obrazami, czyli sposoby posługiwania się nimi. „Manipulacja” oznacza dla nas „hipergest” (Yves Citton), obejmujący liczne gesty szczegółowe, takie jak zbieranie [collecte], pozyskiwanie [saisie], rozmieszczanie [agencement], łączenie [assotiation], wycinanie [découpage], naklejanie [collage], objaśnianie [légendage], rozwarstwianie [feuilletage], ogólnie – „gesty przyswajania [appropriation] obrazu” (Nathalie Sebayashi).

W naszych badaniach przyjmujemy umyślnie perspektywę transhistoryczną, pytając, po pierwsze, na czym konkretnie polegają – i w historii literatury, i współcześnie – praktyki ikonograficzne pisarzy oraz charakterystyczne dla nich gesty. Po drugie zaś – co je odróżnia od wszystkich innych, niepisarskich praktyk obrazowych?



Zbieranie obrazów

Zbieranie jest pierwszym gestem, który spotykamy, badając pisarzy „ikonografów” pracujących z obrazami już istniejącymi, których oni sami nie wytworzyli. Nie muszą koniecznie włączać tych obrazów do swoich publikacji: chodzi raczej o to, że od nich *zaczynają* pisać, że piszą *wraz z nimi*, *obok* nich albo *przeciw* nim.

Jak powiedziała współczesna pisarka Christine Jeanney: „obrazy łatwo znaleźć, wystarczy się pochylić”. Wielu pisarzy istotnie przedstawia zbieranie obrazów jako gest łatwy, natychmiastowy, i tym różniący się od samego pisania. Dlatego autorzy i autorki uważają za konieczne nadawanie mu pewnych reguł, formułowanie czegoś w rodzaju procedury. Christine Jeanney na przykład, pracując nad specjalnym projektem *To-do-liste*, poprosiła użytkowników Twittera o przysyłanie jej obrazów, by od nich każdego dnia zaczynać pisanie. Ta łatwość sprawia też, że dla pisarzy ikonografów samo zbieranie bywa ważniejsze od uzyskanego w ten sposób zbioru. Cécile Portier, inna współczesna autorka, tłumaczyła nam na przykład, że zbierała obrazy trochę tak, „jak zbiera się grzyby”, których się przecież nie przechowuje w formie kolekcji. Taka postawa, polegająca na zbieraniu płonów, które się następnie spożywa, pozwoliła jej wyostrzyć spojrzenie: „świat odczytujesz najlepiej, gdy przyjmujesz perspektywę poszukiwacza, gdy coś odkrywasz”.

Zebrane pisarskim gestem obrazy można więc gromadzić, przechowywać albo natychmiast przekształcać i używać ich. Cechą, która łączy te odmienne podejścia, jest jednak chęć wykroczenia poza samo „zbieractwo”...

Co ciekawe, badając przykłady tych „obrazów do pisania”, nie dostrzegliśmy, by dla autorów była istotna różnica między obrazami materialnymi, namacalnymi, i obrazami cyfrowymi. Jak powiedziała Christine Jeanney: „Nie jest dla mnie żadnym problemem, czy obraz pochodzi z jakiejś strony internetowej, czy też istnieje konkretnie i można go wziąć do ręki – w obu tych wypadkach i tak jest coś do uchwycenia”. Mówiąc inaczej, choć te dwa gesty się różnią, hipergest pozostaje ten sam, określony przez metaforę, przez czasownik „chwycić”. Jak też wyznała nam Cécile Portier, ma ona zwyczaj manipulowania papierowymi mapami Pacyfiku, które skanuje, by móc je dowolnie powiększać, dokonywać zrzutów ekranu, tworząc na podstawie papierowych obrazów nowe obrazy cyfrowe.

Podobnie inny autor, poeta Nicolas Tardy, opowiedział w rozmowie z nami, jak do pewnego projektu pisarskiego zbierał obrazy Lee Friedlandera (określając ten swój gest jako „tworzenie korpusu”):

Do pewnych projektów czasem tworzę specjalne zestawy obrazów. Na przykład do *Monde de second main*, w *Cohabitations*, wyszedłem od fotografii Lee Friedlandera. Najpierw zobaczyłem w internecie kilka obrazów Lee Friedlandera, jeden czy dwa, co stało się impulsem, by przeprowadzić w sieci poszukiwania i w efekcie po-

znać kilka fotografii z tej serii [...]. Później namierzyłem w necie mnóstwo stron, co pozwoliło mi skompletować – fotografując je w katalogach biblioteki – całą serię, między 20 a 30 obrazów. W ten sposób utworzyłem korpus obrazów.

U tych trojga współczesnych autorów przejście od obrazów drukowanych do cyfrowych dokonuje się więc w sposób płynny i ciągły, choć przecież bylibyśmy skłonni w pierwszej chwili przeciwstawiać gesty odnoszące się do obrazów cyfrowych i niecyfrowych.

Przyswajanie obrazów

Te trzy przykłady pokazują, jak bardzo gromadzenie obrazów staje się dla pisarzy rodzajem majsterkowania, serią gestów, których sekwencja jest bardzo osobista i za każdym razem odmienna, ze względu na pisarskie zamierzenie. Chodzi o utworzenie zasobu pozwalającego pisać zgodnie z nieformalnym, niekiedy fantastycznym protokołem: to pierwszy etap przyswajania obrazów.

Etapem drugim jest zapisywanie, legendowanie, pozostawianie na obrazie własnego śladu. Ten rodzaj praktyk dobrze znają badacze materiałów określanych przez archiwistów jako „efemera”, a zwłaszcza kart pocztowych: krzyżyk, strzałka, słowo, komentarz zapisany na obrazie, mający pokazać, gdzie jesteśmy, wpisać nas w pejzaż albo zaznaczyć obecność w czasie. Piękne przykłady można zobaczyć choćby w przechowywanej w Vichy kolekcji kart, które Valéry Larbaud wysyłał do matki i ciotki w latach 1900 i 1910.

O ile jednak ten typ przyswajania obrazów nie jest zjawiskiem specyficznym dla praktyk literackich, to inne przykłady już ściślej wiążą się z pisarstwem. W aktach, które przygotował i przekazał do archiwów IMRC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine] francuski pisarz Christian Prigent, znalazły się zbiory „wykorzystanych dokumentów”, zebranych na potrzeby każdej z jego książek, wśród nich zaś fotografie rodzinne, obrazy wycięte z gazet, liczne reklamy, ulotki medyczne albo ilustrowane pudełka camemberta. Zajmująca się jego twórczością Typhaine Garnier w taki zaś sposób tłumaczy proces przyswajania „najrozmaitszych dokumentów: broszur reklamowych, ulotek, listów, 'naiwnych' obrazków, fotografii, wycinków z prasy”, które „wessała” powieść *Grand-Mère Quéquette*:

Ten zbiór dokumentów pozyskanych w trakcie pisania powieści pokazuje, że pisać, dla Christiana Prigenta, to nie znaczy wypełniać pewien program, ale przeciwnie, to podtrzymywać stan ironicznej receptywności, pozwalającej przyjmować wszystko, co podsuwa przypadek, wszelkie rodzaje nie dających się przewidzieć materiałów. Powody zaś takiego „odzysku” bywają rozmaite. [...] Raz jednak wybrany dokument wchodzi do produkcji pisarskiej: wycinanie (*cut-up*), ewentualnie hybrydyzacja elementów pobranych z licznych dokumentów, wtórny przerób tych odprysków. Ta ostatnia

operacja przetwarza formę ciągłości lub jednorodności stylistycznej. Ale praca inkorporacji nie całkiem zacierą tę heterogeniczność i zawsze pozostaje wyzwaniem jednoczesne dopasowanie pierwotnej formy do własnej kadencji, jak i zachowanie śladów jej inności.

Inkorporacja została tu opisana jako gesty (wycinanie, wtórny przerób), choć przecież znaleźliśmy się już w sferze tekstu. Gest wobec obrazów służy więc w pewien sposób jako metafora, gest mentalny zaś powtarza gesty realnie wykonywane przez autora, co poświadczają właśnie archiwa wizualne: gesty obrazowe poprzedzają ów gest mentalny, nim obraz stanie się literaturą.

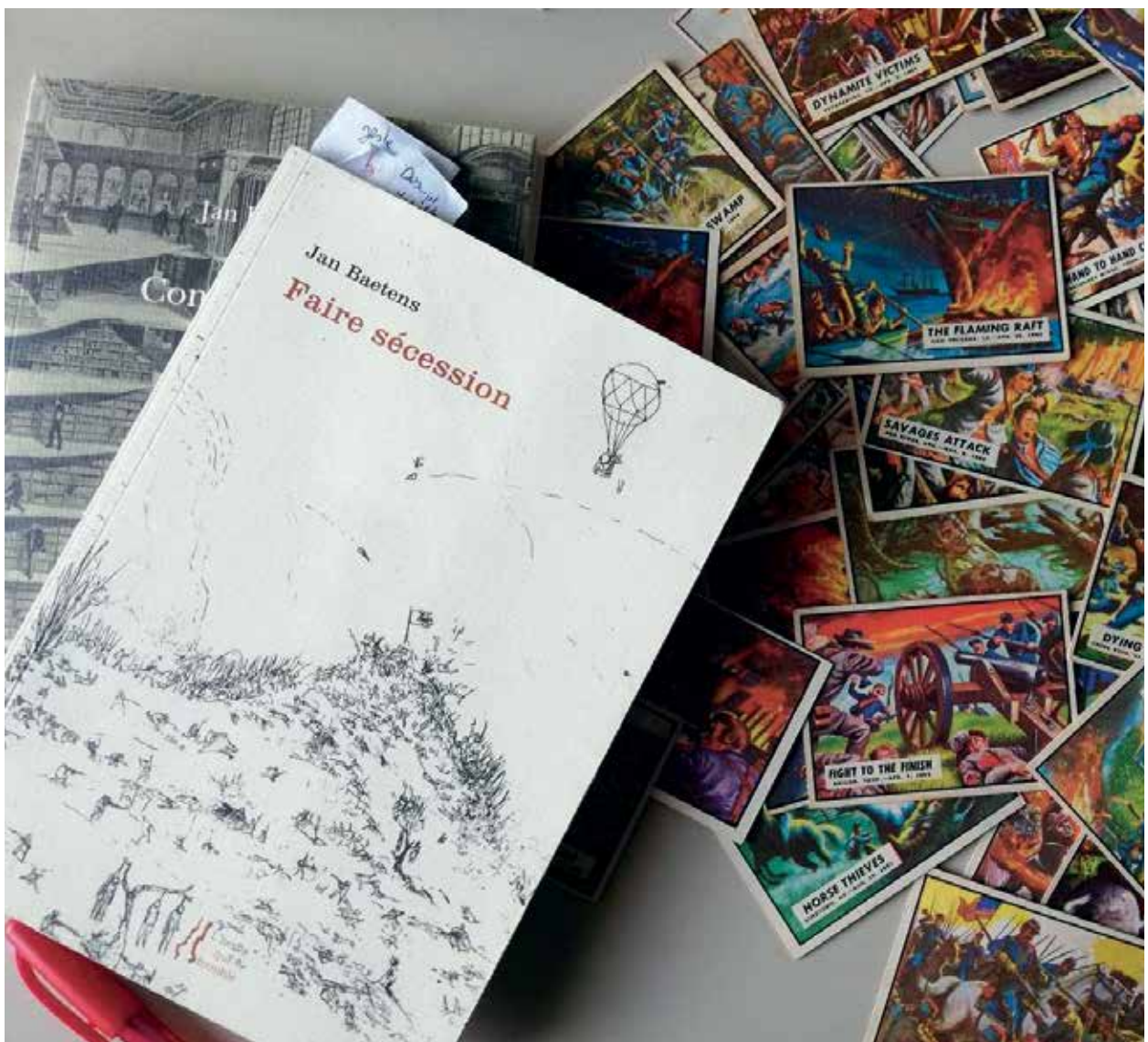
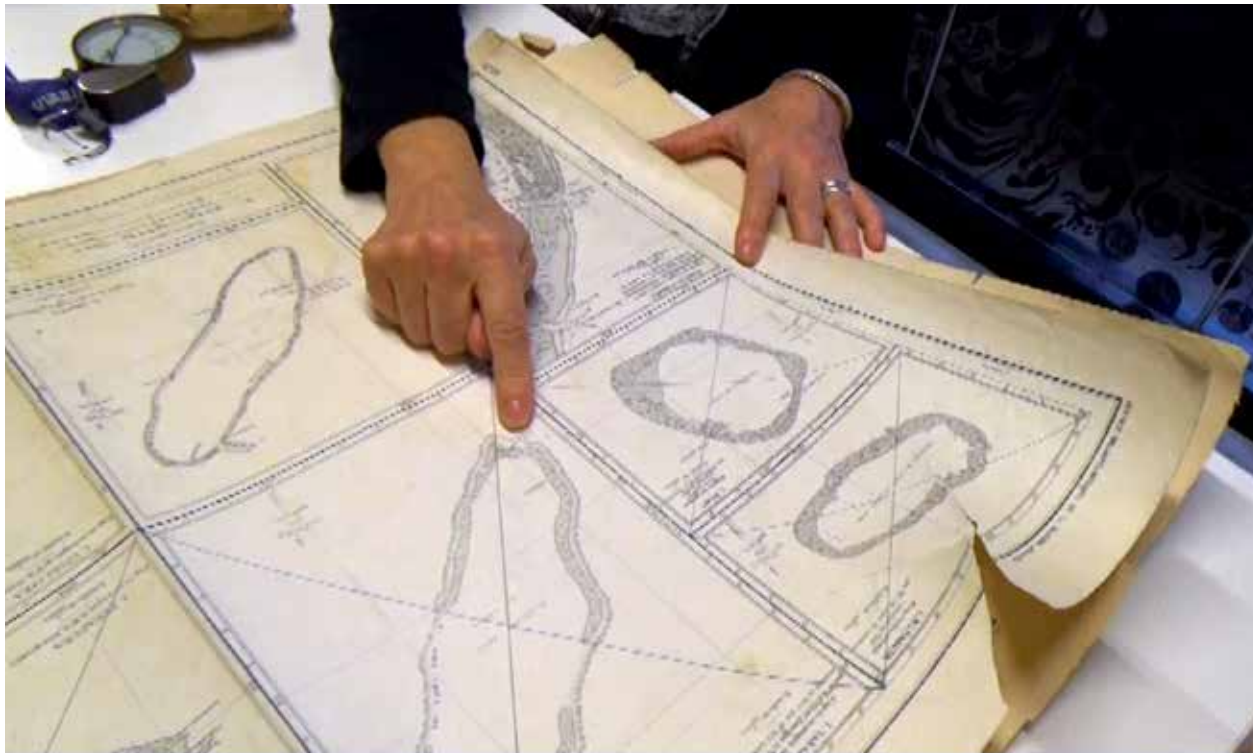
Na przyswajanie obrazów składa się wiele różnych gestów: gromadzenie, łączenie w jeden katalog, ale także zdrapywanie, powiększanie, numerowanie, zmienianie nazw tak, jak zmienia się nazwę znalezionej w internecie pliku JPG. Christian Prigent na przykład usuwa pierwotne objaśnienia dokumentów, by je na nowo nazwać, co podkreśla rolę tekstowości w procesie przyswajania.

Z naszych badań wyłania się konkluzja, która nie jest nowa: przyswojenie jest ułatwione przez pewne rodzaje obrazów – anonimowe, dokumentacyjne, popularne, zapomniane, w każdym razie obrazy, których autorstwo można pominąć. Może chodzić o ich realny status (kontekstualny), ale także status nadany przez sam gest gromadzenia, zwłaszcza dzięki roli przypadku, który przekształca obrazy gromadzone przez pisarzy w obrazy znalezione. Status obrazów znalezionych zostaje też wzmocniony przez włączenie ich w opowieść o znalezieniu, nawet gdy, ściśle mówiąc, wcale nie są one „znalezione”. Cécile Portier wyjaśniła nam w ten sposób, jak bardzo poruszyła ją idea „ożywienia, niemal ocalenia obrazu” – „obrazu osieroconego”, „obrazu, w który nikt nie zainwestował”.

Powiesić obraz na ścianie

Przyswojenie obrazów zapośredniczają również inne gesty, na przykład wieszanie, w najbardziej konkretnym znaczeniu wieszania na ścianie. Temu właśnie gestowi nasza grupa badawcza poświęciła zbiorową książkę, *Murs d'images d'écrivains* [Obrazy na ścianach u pisarzy]. Pokazujemy w niej, że wieszanie jednego lub wielu obrazów jest wprawdzie gestem banalnym, w którym nie ma nic specyficznego pisarskiego, jednak u wielu autorów i autorek w ten obrazowy gest wpisuje się intencja, by obraz na ścianie nie był jedynie ozdobą.

W niewielkim utworze Maylis de Kerangal *Chromes*, opisującym jej relację z obrazami, ale także w jej licznych audycjach radiowych, autorka ta mówiła o mapach, które „zawiesza na ścianach swojej sypialni i które uruchamia w swojej pracy”. Wydaje się, że przyczepienie wertykalne, na ścianie, pozwalające trzymać obrazy przed oczami, zintegrować je z codziennym światem, często na długi okres, jest tym, co je „mobilizuje” w pracy literackiej. Tak jak to robił Christian Prigent, który podczas pisania mani-



pulował posiadanymi dokumentami, co pozwalało na ich „wessanie”.

Co więc owe gesty wieszania obrazów na ścianach mówią o pełnionych przez siebie funkcjach? Na przykład czerwone pinezki, których używał Louis Aragon do przypięcia rozmaitych obrazków zdobiących mieszkanie jego starości przy ulicy Varenne – czy nie opisują roli tej obfitej ikonografii jako pasma wspomnień i osobistej mitologii? Albo ściana, którą Roger Martin du Gard wybrał w swoim gabinecie jako miejsce portretów – naprzeciw biurka i okna, tak że patrząc na nie, musiał się odwracać od krajobrazu – czy nie wskazuje, że autor *Thibaulta* nie mógł się obejść bez tej milczącej obecności przyjaciół i podziwianych przez siebie pisarzy?

Nasze badania wykazały także, że pisarz chętnie pozuje w tym otoczeniu, kontemplując obrazy na ścianie albo siedząc obok nich przy biurku. W podobnych inscenizacjach często też powraca pewien szczególny typ ściany z obrazami: parawan, na którym autorzy i autorki oddają się tworzeniu kolaży, żartobliwych albo poważnych. Hiszpański poeta Ramon Gomez de la Serna albo francuski pisarz Claude Simon posługują się parawanem jako ruchomą ścianą obrazów stojącą najczęściej w miejscach symbolicznych dla ich literackiej aktywności: obok biurka lub blisko biblioteki, sugerując niejako analogię między kolekcją obrazów i kolekcją książek.

W naszych analizach staramy się odróżniać werbalne układy obrazów od innych form ich gromadzenia i przyswajania przez pisarzy, jak album lub portfolio. Na ścianie są one włączone w codzienność, co tworzy ciągłość między zwykłymi gestami i gestami obrazowymi, przede wszystkim zaś gestem patrzenia. Obrazy zostają w ten sposób osadzone w pewnym trwaniu.

Staramy się także odróżniać funkcje tych układów. Ściana z obrazami może być więc deklaracją gustu, wyrażać stanowisko w debatach estetycznych. Ale może też pełnić funkcję rytualną, pozwalającą pisarzowi wytworzyć sprzyjające mu środowisko, pomagające mu w pracy. Kiedy Yannick Haenel przedstawia czasopismu „Décapage” swoje „panoplium literackie”, zapelniające jego gabinet – zwłaszcza karty pocztowe z reprodukcjami dzieł sztuki i liczne figurki – mówi o „właściwym układzie”, uczestniczącym w „zapraszaniu niewidzialnych”. Zgodnie z tym, co pisze, jego gabinet stanowi małą „świątynię”, która otwiera sprzyjający pisaniu „świąty obszar”.

W swojej całości ściany obrazów pełnią wreszcie funkcję „impregnacji ikonologicznej”, stosowanej rzecz jasna przez wszystkich, która u pisarzy kieruje jednak ku czemuś jeszcze innemu. Wieszanie ma często – nawet jeśli nie wprost intencjonalne – charakter matrycowy, jedynie wyjściowy. Dobry przykład tego zjawiska daje pisarz i filozof Jean-Christophe Bailly w *L’imagement*, gdzie przedstawia swój „maszt obrazów”, „lekki metalowy maszt o wysokości dwudziestu pięciu centymetrów, do którego przymocowanych jest sześć klamerek umożliwiających przypięcie obrazów, a zwłaszcza kart pocztowych”, tak

jakby „unosily się w przestrzeni”. Wyjaśnia on, że takie urządzenie może funkcjonować jako „horyzont kontemplacyjny albo rodzaj zatrzymanej fali”. Chodzi po prostu o zestawianie elementów wizualnych, które odczuwa jako obsesyjne, tajemnicze, pocieszające albo skłaniające do wspomnień o osobach, zwierzętach lub przedmiotach związanych z jego życiem i napełniających go ładunkiem emocjonalnym. Całość, nawet jeśli niezbyt obszerna, jest z zasady zróżnicowana, pozwalając Bailly’emu nadać spójność obrazom w tym, co otwiera na „zdolność nieskończonego rozwarstwiania i poszerzania”.

Łączenie obrazów

Czasownik „łączyć” (ze sobą) lub „kojarzyć” [*associer*] ma szersze znaczenie niż „wieszać”. Gest jest bardziej ulotny, płynny, mniej zdefiniowany. Łączenie obrazów dokonuje się niekoniecznie na ścianie – także w wymiarze horyzontalnym, na stole, w zeszycie, a zwłaszcza na podłodze. Jest w tym coś chwilowego, doraźnego, choć rzecz jasna obrazy można też wklejać lub nalepiać.

Taki gest zestawiania obrazów może być beztroski, służyć zabawie, ale także może mieć charakter terapeutyczny, pomagać w wypełnieniu pustki, odnowieniu natchnienia, w otwarciu się na nowe kierunki pisania. Michel Leiris wyjaśnia w *Biffures*, że gdy czuje się „niezdolny do wyodrębnienia ze swojej własnej substancji czegoś, co byłoby warte umieszczenia na papierze”, kopiuje cudze teksty i „na czyste strony zeszytów albo notesów wkleja artykuły lub ilustracje wycięte z czasopism”.

Elsa Triolet, powieściopisarka, autorka „obrazowej” książki *Regardez-voir*, wyjaśniała, że wykorzystanie obrazu okazywało się konieczne, gdy znajdowała się „u kresu argumentacji słownej”. Było tak zwłaszcza w *La Mise en mots*, pierwszym tomie z kolekcji Skiry *Les sentiers de la création*, o relacji między pisarzami i obrazami. Pisała na przykład tak:

Właśnie u kresu argumentów słownych zobaczyłam, że obraz daje mi znak, biegnąc przede mną. Nie obraz słowny, ale jak najbardziej materialny, malowidło, rysunek, zdjęcie. Przede mną otwierał się rozległy świat i wszystko, czego w nim zapragnęłam, było dla mnie. Mogłam wybierać, co było mi potrzebne do mojego drzewa ze słów. Bogactwo w moim zasięgu! [...] chciałam się posłużyć obrazem nie dla niego samego, ale po to, by przyłączył się do mojego tekstu. [...] Wzięłam się za pisanie, korzystając zarówno z obrazów, jak i ze słów: to były moje c y t a t y malarzkie.

Gesty obrazowe ponownie są tu wykonywane z pewną intencją. To nie sam obraz, poddawany manipulacjom, jest ich celem, ale coś, ku czemu się go projektuje. To ważne miejsce w relacji tekst-obraz: ów niemożliwy horyzont obrazu istniejącego tylko dla niego samego, bez tekstu, milczącego.

Teksty tłumaczące sens owych gestów manipulowania obrazami są dość rzadkie. Mówią one, że pisarze wykorzystują obrazy jako możliwość, otwarcie. Wieszanie i łączenie zatem wpisują się naszym zdaniem w ideę tworzenia zasobu. Pisarze zestawiają i przyczepiają po to, by „coś z tym zrobić”, ale to „coś” nie pojawia się natychmiast.

Opóźnienie, otwarcie ku przyszłości, wydaje się nadawać sens zbieraniu obrazów – troska o to jest zawsze obecna w gestach obrazowych pisarzy. Zapewniał nas o tym na przykład Nicolas Tardy, mówiąc, że stara się „nie zbierać dla samego tylko zbierania”. Według Tanguy Viela, współczesnego powieściopisarza, autora tomu *Boîte noire*, również opublikowanego w kolekcji „Diaporama”, trzeba „poza samym zbieraniem podjąć też ryzyko sensu”, tłumacząc te słowa tak: „wielka jest pokusa, by ograniczyć się do prostego zbierania albo tworzenia kolekcji, na wzór, czemu nie?, dziennika, który byłby zarazem częścią myśli, wyborem opowieści, prostym nastrojem... jak w jakimś ogromnym albumie”.

Gesty obrazowe i pamięć

Jeśli wiesz się obrazy na ścianie i łączy je ze sobą, „wypatrując czegoś”, wówczas funkcja tych gestów objawia się w ich trwaniu. Stwierdzenie to prowadzi więc nas do zastanowienia się nad rolą pamięci w gestach obrazowych.

W bardzo wielu opowiadaniach włączane do nich obrazy przechodzą przez filtr wspomnień. Pisanie na przykład o filmach, tak jak robi to Nicolas Tardy, ale także Jérôme Game, choćby w *Filipbook*, najczęściej polega na przywoływaniu obrazów widzianych przez taki właśnie filtr, przywoływaniu wspomnień filmowych, podczas gdy byłoby przecież najłatwiej jeszcze raz je dzisiaj obejrzeć i zdokumentować... Jak jednak pisał już Blaise Cendrars w *Prozie kolei transsyberyjskiej*, czyli w roku 1913:

Po co mi dokumentować
Zdaję się
na rozbłąski mojej pamięci [...]

W badanych przez nas przypadkach bardzo często przychodzi nam konfrontować się z rodzajem trójkątnej relacji między gestami realnymi, gestami nierealnymi (dotyczącymi pamięci, wyobrażeń, stanu umysłu) i gestami, które obrazy uwydatniają. Takie odejścia i powroty dobrze widać u Jana Baetensa, gdy opowiada o swojej pracy nad *Faire Sécession*, wielogłosową powieścią o amerykańskiej wojnie domowej. Otóż inspiracją dla niego, jeśli można użyć tego tak już zużytego określenia, była jego kolekcja chromolitograficznych obrazków wyjętych w dzieciństwie z opakowań czekolady. Pytany o to, czy owe obrazki były realnie obecne podczas pisania, odpowiedział nam: „nie musiałem na nie patrzeć, bo dobrze je znałem [...] bo stanowią część mojego ikonograficznego bagażu”. Podobnie Cécile Portier, pytana o włączanie konkretnych obrazów w proces pisania powieści *De toutes pièces*, odpowiedziała nam: „nie, były to zasadniczo obrazy mentalne [...] Lecz

jest to krystalizacja jednocześnie wielu rzeczy, które koaguluja”.

Niewątpliwie taka jest właśnie najdziwniejsza cecha gestów obrazowych, które ujawnia u pisarzy program badawczy HANDLING: pamięć nie likwiduje materialności gestu, ale ją przekracza. Bez realnego gestu, gest obrazu mentalnego nie istnieje.

Przełożył Wojciech Michera

Literatura

Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Seuil, Paris 2020, s. 39 i s. 41.

„Les Carnets du BAL”, 2012, nr 2 (*L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé, photographique et cinématographique*).

Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Armand Colin, Paris 2012, s. 54–55.

Typhaine Garnier, *L'écrivain aux archives ou le souci des traces*, [w:] Christian Prigent: *trou(v)er sa langue*, Hermann, Paris 2017, s. 416.

Yannick Haenel, *La panoplie littéraire de Yannick Haenel*, „Décapage” 2018, nr 59, s. 76–77.

Maylis de Kerangal, *Chromes*, IMEC, Caen 2020, s. 11.

Michel Leiris, *Biffures*, Gallimard, Paris 1948, s. 277 (za: Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Seuil, Paris 1979, s. 32).

Anne Reverseau, Jessica Desclaux, Marcela Scibiorska, Corentin Lahouste et alii, *Murs d'images d'écrivains. Les agencements d'images par les écrivains*, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve 2023 (w druku).

Anne Reverseau, *Glanage d'images et poésie numérique: Christine Jeamney, rencontres et sérendipité*, dossier INPUT PICTURA POESIS, „Les nouveaux cahiers de MARGE” nr 2, red. Gilles Bonnet i Jérôme Thélot, 2020, s. 1–22 [<https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=318>].

Anne Reverseau, *Table ronde „Appropriations iconiques”: autour de Cécile Portier*, seminarium *Archiver le présent*, UQAM, Montréal, 16 mars 2022, oraz niepublikowane rozmowy z autorką.

Anne Reverseau, „Et à la fin on avait un seul texte”. *Écriture poétique, ateliers et livres numériques* [rozmowa z Nicolas Tardy], „Interférences littéraires/littéraire interférentes”, t. 25 (*Literature and/as (the) Digital*), red. Chris Tanasescu, 2021, s. 306–316 [URL: interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1129/982]. Nagranie filmowe rozmowy: <https://sites.uclouvain.be/handling/2021/03/09/entretiens-avec-nicolas-tardy/>].

Anne Reverseau, *L'écrivain iconographe, un regard sur les relations entre littérature et image*, wykład w ramach Séminaire doctoral commun Paris 3 / Paris 4 (André Guyaux & Henri Scepi), cykl *Littérature et image*, 16 février 2018 [nagranie dźwiękowe: <http://www.crp19.org/evenements.2/litterature-et-image-ii.html>].

Nathalie Sebayashi, *Découper, coller*, wykład w ramach seminarium Marine Kiesel *Gestes d'images*, Laboratoire InVisu du CNRS à l'INHA, Paris, 25 kwietnia 2021 [<https://invisu.cnrs.fr/seminaires-et-conferences/>].

Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Skira, Paris–Genève 1969, s. 107–108.

Tanguy Viel, *Boîte noire*, IMEC, seria *Diaporama*, Caen 2019, s. 26–27.