

AGNIESZKA KLUBA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

POEMAT PROZĄ
ROZWAŻANIA GENOLOGICZNE

Uwagi wstępne

Nie można o poemacie prozą mówić bez świadomości, że ta mała forma literacka wydaje się bez reszty zanurzona w pewnym potężniejszym od niej żywiole. Owym *mare tenebrum*, amorficznym bezmiarem, którego szczególnym (chwilowym, lokalnym) stanem zagęszczenia okazuje się poemat prozą, jest proza poetycka – pojęcie oraz termin tyleż powszechne, co nieostre i wywołujące u badaczy rozmaite skojarzenia. Do najczęściej – ale niekoniecznie *je d n o c z e ś n i e* – pojawiających się asocjacji należą: tłumaczenia prozą tekstów biblijnych (i szerzej – stylizacje biblijne) oraz antycznych (tak poetyckich, jak retorycznych), tradycja prozy retorycznej (*Kazania sejmowe* Piotra Skargi), styl niektórych utworów romantycznych (Chateaubrianda, Jean Paula, Novalisa, *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza, *Anhellego* Juliusza Słowackiego), tzw. proza rytmiczna (zarówno antyczna *prosa numerosa*, jak i jej wersje późniejsze – romantyczna, np.: *Agaj-Han* Zygmunta Krasińskiego, i modernistyczna, np.: w twórczości Stefana Żeromskiego), pisarstwo Friedricha Nietzschego czy w końcu, by na tym poprzestać, młodopolskie poetyzacje prozy (np. u Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego). Kłopot jednak nie tylko w tym, że proza poetycka wydaje się pojęciem mało precyzyjnym. Odruchowe łączenie poematu prozą z prozą poetycką budzi także innego rodzaju wątpliwości. Takie postrzeganie sprawy wprowadza sugestię, jakoby proza poetycka stanowiła bezpośredni i „naturalny” antenat poematu prozą.

W tej sprawie zdania są podzielone i zależne od sposobu rozumienia, czym jest poemat prozą. Upraszczając, kontrowersja ta streszcza się w pytaniu, czy uznać, że powstał on w efekcie ogólniejszego procesu rozluźniania struktur wersyfikacyjnych w obrębie poezji¹, czy też przeciwnie – że był konsekwencją dążeń do wprowadzenia dodatkowego, naddanego uporządkowania w prozie poetyckiej². Pierwsza ewentualność odsyła do zagadnienia szerszego, wiążącego się z charak-

¹ Takie stanowisko zajmuje np. M. Podraza-Kwiatkowska (*Wacław Rolicz-Lieder*. Warszawa 1966, s. 136, 142).

² Zob. S. Sterna-Wachowiak, *Wiersz wolny awangardowy*. „Poezja” 1980, nr 6, s. 10.

terystycznym dla literatury europejskiej od początku XIX wieku³ odchodzeniem od klasycystycznych rygorów metryki i prozodii. W tej perspektywie pojawieniu się poematu prozą odpowiadałyby inne, równie typowe dla literatury romantycznej i poromantycznej, zjawiska: coraz częstsze przypadki nieregularności w ramach odwołań do wzorców metrycznych oraz wiersz wolny. Wszystkie te fenomeny należałoby traktować jako różne reakcje poetyckie na tę samą potrzebę. Nie zawsze ma sens ich izolowanie od spraw łączących się z drugą z zarysowanych wcześniej linii, akcentującą tendencję do nadorganizacji języka prozy. Potwierdzeniem tego przypuszczenia mogą być słowa Stanisława Balbusa, odnoszące się do *Agaj-Hana* Krasińskiego:

Omawiany utwór stanowi szczególny przypadek antyklasycystycznego zachwiania podziału na komunikatywną prozę, z rytmem naturalnym, oraz – dodatkowo rytmicznie nacechowany – wiersz. [...] Na terenie wersyfikacji tendencja ta objawiała się jako zachwianie i rozluźnienie rygorów metru, czego wyrazem był rozkwit nieregularnych form sylabicznych i sylabotonicznych. W obrębie prozy natomiast będziemy w jej wypadku mieli do czynienia z silną rytmizacją całości syntaktyczno-intonacyjnych. Obydwie te tendencje – postępując z przeciwnych stron – spotykają się niejako w pewnych utworach, a objawem tego jest zacieranie się zewnętrznych różnic między wierszem a prozą. Takim właśnie utworem jest *Agaj-Han*⁴.

W swojej obserwacji Balbus, trafnie objaśniając okoliczności decydujące o kształcie utworu Krasińskiego, nie tłumaczy jednak narodzin poematu prozą jako gatunku, a mówiąc ściślej – nie daje odpowiedzi, dlaczego obie wyróżnione tendencje prowadziły do tak różnych literacko efektów, jak teksty Charles’a Baudelaire’a z *Paryskiego splinu* i „poemat prozą” (według określenia samego autora) *Agaj-Han*, który poematem prozą z pewnością nie jest...

Zarówno proza poetycka, jak i poemat prozą sytuują się na pograniczu, między tym, co nazywane jest „prozą”, a tym, co określa się mianem „poezji”. Taka lokalizacja ma kilka konsekwencji. Po pierwsze, w ogóle uwidacznia linię oddzielającą te dwa stany skupienia słowa. Rzecz jasna, po to jedynie, by ją natychmiast kwestionować. Po drugie, uprzywilejowuje parę głównych pojęć, podpowiadając nie tylko ich ważność, ale też presuponując, że zachodząca między owymi pojęciami relacja ma charakter – przynajmniej pierwotnie – antynomiczny i zarazem swoiście komplementarny; jedno zyskuje znaczenie wyłącznie odbite w drugim. Przede wszystkim zaś perspektywa pogranicza prozy i poezji zmusza do tego, aby wychodzić poza sprawy ściśle gatunkowe i wkraczać w dziedzinę refleksji bardziej fundamentalnej, tej, której przedmiotem są zagadnienia rodzajów literackich⁵,

³ Na temat zapowiedzi tych zjawisk zob. M. Grzędzielska, *Les Tendences à atténuer la distinction entre le vers et la prose*. W zb.: *Poetics. Poetyka. Poetica*. T. 1. Red. R. Jakobson. Warszawa 1961.

⁴ S. Balbus, *O pewnym typie prozy rytmicznej w romantyzmie. (Casus: „Agaj-Han” Zygmunta Krasińskiego)*. W zb.: *Metryka słowiańska*. Red. Z. Koczyńska, L. Pszczołowska. Wrocław 1971, s. 177.

⁵ Określenie „rodzaje literackie” pojawia się tutaj w znaczeniu możliwie najszerszym, mniej więcej takim, do jakiego odsyłał E. Staiger (*Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946. Zob. też na ten temat np. artykuł K. Bartoszyńskiego *Wobec genologii* (w zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 10)), formułując pojęcia liryczności, epickości i dramatyczności jako swoiste uniwersalia. Przez analogię w przypadku prozy i poezji należałoby mówić odpowiednio o prozaiczności i poetyckości jako o ideach pewnych niezmiennych (i przeciwstawnych) dyspozycji. Że tendencja do takiego absolutyzowania tych pojęć

a w dalszej konsekwencji – aby dojść do pytań, jak istnieje literatura i w jaki sposób o niej myślimy. Implikuje to, że z pozoru niewinna problematyka prozy poetyckiej i poematu prozą kryje w sobie spory potencjał jako punkt wyjścia do rozważań ogarniających więcej, niż można się na początku spodziewać.

Kwestie te nie zostały dotąd dobitnie sformułowane w polskim literaturoznawstwie. Zwłaszcza nie dość wyraźnie uwzględniany był anarchiczny charakter podważania antynomii prozy i poezji za sprawą poematu prozą. Próby interpretowania omawianych tu zjawisk w kategoriach gestu subwersyjnego odnaleźć można natomiast u literaturoznawców obcojęzycznych⁶. W polskich ustaleniach na temat poematu prozą dominuje motyw zawiedzionego dążenia do uchwycenia jego cech kategorialnych. Okazuje się bowiem, że właściwości, jakimi odznaczają się konkretne teksty literackie, bywają zbyt rozbieżne, aby stworzyć definicję gatunku. Mimo to proponuje się rozmaite klasyfikacje i rozróżnienia, podkreślając ich niedostateczny, prowizoryczny charakter⁷. Ten sposób postępowania chciałabym skonfrontować z podejściem innym – takim, które nie dąży za wszelką cenę do wpisania zjawisk poetyckiej i poematu prozą w ramy obowiązujące w tra-

istnieje, potwierdza w historii wiele koncepcji, choćby teoria Awangardy Krakowskiej, przypisująca prozie użycia języka bliskie praktycznej komunikacji, poezji natomiast wprost przeciwnie – naruszanie norm owej komunikacji. Przykład ostatni ma za zadanie uwyraźnić mój stosunek do owych entelechii: nie podzielając wiary w ich obiektywny byt, doceniam ich istnienie jako wykładników dziejowo określonej i zmieniającej się świadomości estetycznej.

⁶ Zob. B. Johnson: *Quelques consequences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose*. „Poétique” 1976, nr 28; *Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris 1979. – M. Beaujour, *Short Epiphanies. Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*. W zb.: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Ed. M. A. Caws, M. Riffaterre. New York 1983. – M. S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst 1992. „Subwersyjną” teorię poematu prozą sformułowaną w literaturoznawstwie zachodnim omawia G. Szymczyk w artykule „*Ten oksymoroniczny potwór?*” *O teoriach poematu prozą*. W zb.: *Genologia i konteksty*. Red. Cz. P. Dutka. Zielona Góra 2000.

⁷ Zob. G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Seria I. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 50 (1979) (dalej do tej pozycji odsyłam skrótem Sz). – J. Ślósarska, *Poemat prozą. (Materiały do „Słownika rodzajów literackich”)*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, z. 1/2. – A. Nasiałowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992. – K. Jedynak [Zabawa]: *Kilka uwag o poemacie prozą*. „Ruch Literacki” 1995, z. 4 (dalej do tego artykułu odsyłam skrótem J); *Jeszcze o poemacie prozą. Uwagi o artykule Joanny Ślósarskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”*. Jw. – A. Garstka, *Poemat prozą na tle zjawisk pokrewnych. Próba ustaleń genologicznych*. „Roczniki Naukowe”. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Wałbrzychu, t. 2: *Język polski* (2003). Ponadto stosuję jeszcze takie skróty – dla oznaczenia dzieł Ch. Baudelaire’a: BN = *Notatki o Edgarze Poe*. W: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przekład, wstęp, przypisy A. Kijowski. Warszawa 1971; BP = *Paryski splin. Poemat prozą. / Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Przekład, posłowie R. Engelking. Łódź 1993. – BZ = S. Balbus, *Zagłada gatunków*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opaczk. Warszawa 2000. – C = J. Culler, *Nowoczesna liryka. Ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*. Przeł. T. Kunz. W zb.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red., wstęp R. Nycz. Kraków 2004. – K = J. Kasprowicz, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*. W: *Utworki literackie*. 4. Oprac. R. Loth. Kraków 1984. *Pisma zebrane*. Red. J. J. Lipski, R. Loth. T. 4. – L = J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa 1975. – S = S. Skwarczyńska, *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*. „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 1. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

dycyjnej teorii gatunków i rodzajów. Ta droga wydaje się tym bardziej zasadna, że natura zjawisk, o których mowa, wiąże się z ich kontrgenologicznością, a ściślej biorąc – ze sprzeciwem wobec genologii tradycyjnej i jej uświęconego podziału na gatunki i rodzaje.

Stan badań

Polskie próby teoretycznego zmierzenia się z poematem prozą inauguruje propozycja Grażyny Szymczyk z r. 1979 – *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*. Badaczka koncentruje się na dwóch kręgach zagadnień – jak to ujmuje, „praktyki wydawniczej” oraz „współczesnej świadomości literackiej” (Sz 69). Zauważa dużą dowolność w stosowaniu przez krytykę i wydawców określeń „poemat prozą”, „proza poetycka” i „liryk prozą”, nierzadko wywołującą wrażenie, że terminami tymi operuje się w sposób umowny, metaforyczny i wymienny, z braku innej etykiety, jak np. w przypadku prozy Leopolda Buczkowskiego⁸. Ta praktyka sprzyja jednocześnie wskazywanej przez Szymczyk tendencji, sprawiającej, że termin „»proza poetycka« nabiera w języku krytyki pozorów nazwy genologicznej” (Sz 70), naśladując niejako gatunkowy status poematu prozą.

Zdając sprawę ze znaczenia, jakie w „świadomości dzisiejszych odbiorców” (Sz 71) mają pojęcia prozy i poezji⁹, a także z przebiegającej między nimi relacji, badaczka formułuje opinię:

dla literatury współczesnej relacja między prozą a poezją stała się czymś nieomal naturalnym, należącym do konwencji epoki. Przeciwstawia się prozę – poezji wyłącznie w sensie instrumentalnym, w celu określenia charakteru tych kontaktów. W istocie nie jest to opozycja, lecz para pojęć. [Sz 71]

Autorka sygnalizuje w tym fragmencie jedną z kwestii fundamentalnych dla zjawisk, o których tutaj mowa. W proponowanym przez nią ujęciu zwraca natomiast uwagę – i budzi zastanowienie – skrajny wydzźwięk diagnozy, przesadzający o bezpowrotnym zatarciu antynomicznego charakteru relacji *p r o z a – p o e z j a*. Szymczyk dostrzega możliwość tylko jednego odstępstwa od tej reguły, kiedy stwierdza:

Samo określenie „poemat prozą” (*poème en prose, prose poem, stichotworzenie w prozie*) tak długo ma charakter oksymoroniczny [odczuwalny zwłaszcza w jego rosyjskim odpowiedniku – A. K.], dopóki poezja uważana jest za sztukę pisania wierszem. [Sz 71]

Zdaniem Szymczyk, w dzisiejszej świadomości dochodzi do zderzenia „dwóch planów: I poezja–proza i II wiersz–proza” (Sz 71). W ich „pomieszaniu” i „sprrowadzaniu całego problemu wyłącznie do zagadnień wersologicznych” upatruje badaczka jedną z przyczyn „zaciemnienia obrazu współczesnej sytuacji gatunku” (Sz 72). Jako drugi z powodów tego stanu rzeczy wskazuje niejednoznaczność francuskiego terminu „*poème*”, dającego się tłumaczyć nie tylko jako ‘poemat’,

⁸ J. Pięszczachowicz (*Kręgi ciemności*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9, s. 52) pisze w przypadku twórczości Buczkowskiego o „prozie poetyckiej”, K. Nowicki (*Leopold Buczkowski*. „Literatura” 1974, nr 6, s. 3) – o „poemacie prozą”.

⁹ Kontynuację tych studiów stanowi inny artykuł G. Szymczyk zatytułowany *Zagadnienie związków poezji i prozy w świetle wypowiedzi krytycznoliterackich* (w zb.: *O języku literatury*. Red. J. Bubek, A. Wilkoń. Katowice 1981).

ale również jako 'utwór poetycki'. Jak zauważa Szymczyk: „język polski rezerwuje termin »poemat« raczej dla dłuższych tekstów wierszowanych [...]. Utwory krótkie zwykło się obdarzać mianem liryków” (Sz 73). Wychodząc z tego założenia, autorka aprobuje decyzję Zdzisława Jastrzębskiego¹⁰, który dokonania prozopoetyckie Przybosia, Bieńkowskiego oraz poetów pokolenia wojennego nazwał „lirykami prozą”, podaje jednak inne uzasadnienie niż przywoływany badacz, który po prostu zastąpił termin „poemat prozą” terminem „liryk prozą”. Według Szymczyk dzięki wprowadzeniu odrębnego określenia dla utworów wspomnianych autorów wyróżnieniu ulec może „nowa odmiana gatunku” (Sz 73), ukształtowana niezależnie od bezpośredniego oddziaływania tradycji francuskiego poematu prozą¹¹.

Poza Grażyną Szymczyk o poemacie prozą pisały w Polsce w trybie teoretycznym Joanna Ślósarska, Anna Nasiłowska oraz Krystyna Zabawa. Propozycje dwóch pierwszych z wymienionych badaczek¹² zostały skomentowane – szczegółowo i w wielu punktach dość krytycznie – przez trzecią z nich¹³. Uznaje ona za jedno z podstawowych nadużyć kwalifikowanie poematu prozą jako gatunku lirycznego. Dowód na nietrafność takiego rozpoznania odnajduje u samych autorek, z którymi polemizuje: u Ślósarskiej w tych partiach, gdzie wskazuje ona jako typowe dla poematu prozą cechy rodzajowe epiki, u Nasiłowskiej natomiast w konflikcie, jaki zachodzi między mówieniem o poemacie prozą w kategoriach „gatunku lirycznego o zwartej wyrazistej kompozycji [...]” (J 496) a podawaniem jako przykładów jego realizacji utworów nie spełniających, zdaniem polemistki, tak sformułowanych kryteriów, np. *Requiem aeternam* i *De profundis* Przybyszewskiego. Przede wszystkim jednak Zabawa nie godzi się na przypisywanie poematu prozą do jakiegokolwiek rodzaju literackiego. Dostrzega w takiej operacji oznakę ignorowania podstawowego dla genezy poematu prozą imperatywu przekraczania granic rodzajowych i gatunkowych, będącego wyrazem charakterystycznego dla literatury modernistycznej dążenia do synkretycznego „łączenia wszelkich przeciwieństw”¹⁴. Z tych samych powodów sceptycznie odnosi się również do propozycji Nasiłowskiej, aby krótsze poematy prozą określać mianem „liryków prozą” (J 497)¹⁵. Zabawa uzasadnia, że „wprowadzenie tego terminu spowodowałoby jeszcze większe zamieszanie w i tak niełatwej problematyce prozy poetyc-

¹⁰ Z. J a s t r z ę b s k i, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, rozdz. *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*.

¹¹ W innym miejscu S z y m c z y k (*Zagadnienie związków poezji i prozy*, s. 267) formułuje tę myśl jeszcze dobitniej: „Wychodząc od zagadnień poezji i analiz konkretnych tekstów można stwierdzić, że np. »poemat prozą« i »liryk prozą« to nazwy dwu historycznie różnych postaci gatunku”.

¹² Ś l ó s a r s k a, *op. cit.* (omówienie to z niewielkimi korektami umieszczone zostało jako hasło w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją G. Gazdy i S. Tyneckiej (Łódź 2007)). – N a s i ł o w s k a, *op. cit.*

¹³ Zob. J e d y n a k [Z a b a w a], *Kilka uwag o poemacie prozą; Jeszcze o poemacie prozą*.

¹⁴ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 208.

¹⁵ Ciekawe, że podobny sceptycyzm usłyszeć można u N a s i ł o w s k i e j (*op. cit.*, s. 873), nie rezygnuje ona jednak całkowicie z posługiwania się tym terminem: „Nazwę »poemat prozą« należałoby właściwie rezerwować dla utworów dłuższych, wieloczęściowych. Skłania to niektórych autorów do użycia nazwy »liryk prozą« na oznaczenie krótkiego utworu prozą poetycką – również niedogodnej, bo sugerującej przewagę liryzmu, co jednak nie jest konieczne”.

kiej” (J 497)¹⁶. Zamiast tego, idąc tropem słownika francuskiego¹⁷, proponuje rozróżnienie dwóch odmian poematu prozą – krótką i dłuższą. Pierwszą charakteryzuje jako bardziej zrygoryzowaną, posługującą się różnymi paralelizmami, raczej antymimetyczną, z silnie zarysowaną subiektywnością mówiącego podmiotu, drugą – jako luźniejszą kompozycyjnie, korzystającą z większego repertuaru form podawczych, nie stroniącą od ujęć mimetycznych, ale zachowującą „napięcie między rzeczywistością a wizją, jawą a snem, światem zewnętrznym a wewnętrznym (psychicznym)” (J 500)¹⁸.

To rozróżnienie świadczy o potrzebie ustalenia choćby prowizorycznych podstaw morfologii omawianej formy. Autorka, trafnie dostrzegając pochopne klasyfikacje innych (np. „poemat prozą to gatunek liryczny”¹⁹), jednocześnie sama naśladuje gesty niedgysiejszych kodyfikatorów form literackich. Dzieje się tak niejako na przekór złożonej przez nią deklaracji:

podejmując próby określenia poematu prozą w kategoriach gatunkowych, wynajdując elementy stałe czy rządzące nim „reguły” kompozycyjne i stylistyczne, trzeba pamiętać, że w świadomości epok, z których wyrosła ta odmiana prozy, miała to być forma znosząca granice między rodzajami literackimi, między wierszem a prozą, nawet między różnymi gałęziami sztuki. Miało to być dzieło synkretyczne – spełnienie ideału jedności, wyraz indywidualności artysty. Stąd wszelkie działania klasyfikacyjne będą zawsze natrafiały na opór, będą działaniem jakby wbrew intencjom twórców. [J 502]

Podsumowując, stwierdzić trzeba, że przeanalizowane hasła i artykuły (mimo chętnie przez autorki powtarzanych przeświadczeń o prowizorycznym charakterze ich ustaleń) wpisują się w tradycję konstruowania paradygmatyki form literackich. Podobną w gruncie rzeczy determinacją odznacza się stanowisko, jakie zajął Michał Głowiński. We wstępie do tomu próz Bronisławy Ostrowskiej stwierdził:

Na ten niewielki tomik [mowa o *Jesiennych liściach* z r. 1904] składają się poematy prozą. Ta forma literacka, ukształtowana we Francji przez Aloysiusa Bertranda, Baudelaire’a i Rimbauda, nie przyjęła się w okresie Młodej Polski, nie powstało – poza jednym wyjątkiem, cyklem Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) – wybitniejsze dzieło tego typu, nie przyjęła się mimo tak wielkiej roli inspiracji francuskich²⁰.

U podstaw przytoczonej konstatacji tkwi założenie, że poemat prozą to forma na tyle morfologicznie spójna i wyrazista, że jej „przyjęcie się” nie mogło oznaczać niczego innego niż jej replikowanie...

W przywołanych omówieniach powtarzają się zagadnienia relacji *p r o z a – p o e z j a* (wraz z pochodną problematyką rodzajowej tożsamości gatunku) oraz kontrowersje związane z polskimi wariantami nazwy (zarówno w węższym aspekcie, w postaci pytania o zasadność tłumaczenia „*poème en prose*” jako ‘*p o e m a t*

¹⁶ Dodajmy, że – jakby komplikacji było mało – właśnie takim sformułowaniem posłużyła się M. Komornicka w tytule jednego ze swoich manifestów (*Liryka prozą i wierszem*) w napisanym wspólnie z W. Nałkowskim i C. Jellentą tomie *Forpocztu* (Lwów 1895).

¹⁷ Zob. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1961, s. 320.

¹⁸ Autorka szczegółowo rozwija swoją koncepcję w książce „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*”. *Młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą* (Kraków 1999).

¹⁹ Ślósarska, *op. cit.*, s. 213.

²⁰ M. Głowiński, *Proza Bronisławy Ostrowskiej*. Wstęp w: B. Ostrowska, *Utwory prozą*. Warszawa 1982, s. 7.

prozą', jak i w perspektywie bardziej zasadniczej, dotyczącej podstaw wyróżniania odmian gatunkowych). Odniosę się do tych spraw po kolei.

Komentarze i polemiki

Komentując tezy Szymczyk na temat relacji *p r o z a – p o e z j a*, zauważyć należy, że choć para tych pojęć straciła niewątpliwie – m.in. za sprawą rozmaitych literackich aktów prozaizacji poezji i poetyzacji prozy – swój uprzednio antynomiczny charakter, nie można przecież twierdzić, że straciła go w sposób ostateczny. Rzecz w tym, że owa kontradycja została w świadomości literackiej naruszona, rozchwiana, podważona, ale z pewnością nie obalona i zamazana bez śladu. Przeciwnie, tym, co zajęło jej miejsce i stało się nową literacką okolicznością, jest właśnie ów ślad po granicy, pamięć o jej niegdysiejszym obowiązywaniu. Daje to efekt pewnej nieusuwalnej dwuznaczności, czegoś pośredniego między antynomią a jej brakiem. Sprawę dodatkowo komplikuje możliwość dwojakiego rozumienia badanej relacji, na co słusznie wskazuje Szymczyk, wynikającego z homonimiczności słowa „poezja”. Używa się go albo w znaczeniu ‘mowa poetycka, ozdobna, o naddanej organizacji językowej’, albo – w znaczeniu ‘mowa wiązana, wierszowana’²¹. W obu sytuacjach na odmiennych warunkach formowane jest również wrażenie przeciwstawności przyjmowanego rozumienia poezji wobec prozy. W pierwszej odczucie opozycji wzrasta tym silniej, im bardziej jesteśmy skłonni przypisywać prozie ukierunkowanie na poznawczą funkcję języka. W drugiej antynomia nie ulega stopniowaniu – stwierdzamy, że albo mamy do czynienia z tekstem ujętym w wersy, albo nie. Zwłaszcza pierwsza z przedstawianych sytuacji decydować może o wrażeniu osłabienia antynomii prozy i poezji – wtedy, kiedy w pojmowaniu prozy odchodzi się od utożsamiania jej z mową służącą przede wszystkim komunikowaniu. Do takich właśnie przewartościowań odwoływała się Szymczyk, umieszczając swoje rozważania w kontekście literatury współczesnej. Moje obawy budzi jedynie ryzyko absolutyzacji tego przewartościowania i w konsekwencji groźba przeoczenia historycznej względności opisywanych przeobrażeń, a zatem także odwracalności zjawisk, o których tu mowa. Wystarczy przypomnieć, że po daleko idącej neutralizacji opozycji *p o e z j a – p r o z a* w okresie Młodej Polski, analogicznej pod pewnymi względami (choć bez porównania silniejszej) do procesów współczesnych, nastąpiła gwałtowna odnowa jej antynomicznego potencjału za sprawą m.in. programowych proklamacji Tadeusza Peipera („Proza nazywa, poezja pseudonimuje”²²).

²¹ S. Sawicki (*Wokół opozycji wiersz–proza*. W zb.: *Metryka słowiańska*, s. 280), pisząc o mieszanu dwóch par pojęć *w i e r s z – p r o z a* oraz *p o e z j a – p r o z a*, ujął tę rozbieżność następująco: „Pierwsza para dotyczy opozycji językowo-strukturalnej, przeciwstawia wiersz – wypowiedź o naddanym, regularnym członowaniu metrycznym – prozie, która takiego członowania nie posiada. Druga para mówi o dwóch sposobach organizacji całej wypowiedzi: poezji, w której funkcja autoteliczna języka zaznacza się bardzo silnie, a każde słowo uczestniczy równocześnie w kilku poziomach językowej organizacji tekstu, i prozy, gdzie funkcja autoteliczna jest o wiele słabsza, wielofunkcyjność słów ograniczona, a poszczególne zdania wyznaczają równocześnie różne fragmenty świata przedstawionego”.

²² T. Peiper, *Nowe usta*. W: *Pisma wybrane*. Oprac. S. Jaworski. Wrocław 1979, s. 216. BN I 235.

Stefan Sawicki zwraca uwagę, że w sytuacji swoistej semantycznej podwójności rozumienia opozycji *wiersz – proza / poezja – proza*:

bardzo często w badaniach dotyczących wiersza w opozycji pierwszej „wierszowi” przeciwstawia się „prozę” z opozycji drugiej, a wersologia przekształca się w uwagi o języku poetyckim. Pozwala to m.in. stawiać znak równania pomiędzy członowaniem kompozycyjnym utworu a jego strukturą wersyfikacyjną. Bywa jednak i odwrotnie. Przeciwstawia się w drugiej parze pojęć „poezji” – „prozę” z opozycji pierwszej. W tej sytuacji zwłaszcza poeci skłonni są bronić wierszowości swych utworów, wiążąc ją nierozdzielnie z poetyckością²³.

Dodajmy – nie tylko poeci. W artykule *Forma wierszowa a utwór liryczny* do podobnych – m.in. – argumentów na rzecz tezy o wzajemnym warunkowaniu się pojęć wierszowości i liryki odwołuje się Lucylla Pszczołowska, wskazując na „zasadniczą metaforyczność [...] języka [liryki]” i wyjaśniając:

W utworze wierszowanym ta metaforyczność może się przejawiać na wszystkich „piętrach” wypowiedzi – nie tylko w tekście traktowanym jako całość, nie tylko w zestawieniach słownych – zawarta jest ona także w konstrukcji rytmicznej. Ekwiwalencja w strukturze utworu odcinków, które nie pokrywają się z całościami składniowymi, na jakie dzieli się wypowiedź, łączy wyrazy i zdania w nowe związki i wytwarza dodatkowe napięcia metaforyczne na osi pionowej utworu²⁴.

Analizując przykłady współdziałania szeroko rozumianej metaforyczności (funkcjonującej w tekście Pszczołowskiej jako pewien, swoiście zinterpretowany, aspekt poetyckości języka) z formą wierszową, przyznaje badaczka, że „te zjawiska mogą, oczywiście, występować i w prozie, ale tam nie zwracają one uwagi, podczas gdy organizacja wierszowa umożliwia czy wręcz narzuca ich dostrzeżenie”²⁵. Trudno tych sądów nie uznać za trafne, nawet jeśli z punktu widzenia zgodności z zakresem pojęciowym przywoływanych kategorii mamy do czynienia z opisanym przez Sawickiego krzyżowaniem się dwóch różnych poziomów. Trudno z tymi stwierdzeniami nie zgodzić się także dlatego, że... sami, i jako czytelnicy, i jako badacze, uczestniczymy mimowolnie w omawianych tu rozsadach pojęciowych, które, wskutek ich powszechności, powinniśmy traktować nie tyle jako dowód braku precyzji myślenia, ile – jako nieusuwalną właściwość zajmującego nas fragmentu refleksji. Do identycznych konkluzji dochodzi zresztą Sawicki:

Dotykamy tu niezwykle interesującego, ale i skomplikowanego zagadnienia nazw, pojęć oraz stosunku tych nazw i pojęć do oznaczanej nimi rzeczywistości. Niekoniecznie rządzić tu muszą zasady logiki, nie zawsze przeważa wierność w stosunku do rzeczywistości. Czasem silniejszy okazuje się po prostu zwyczaj, *usus* społeczny, nawet skojarzenia emocjonalne. Zwycięża wtedy nazwa, która jest wykładnikiem przekonania ogółu, niezależnie od tego, czy przekonania te są, czy nie są zgodne z naukowym widzeniem zagadnienia²⁶.

Analogicznych komplikacji dostarcza jeszcze jedna opozycja kategorialna, stojąca niejako w cieniu opisanych poprzednio antynomii. Mam na myśli parę *poezja – liryka*, będącą przedmiotem nie mniejszego zamieszania. U źródeł współczesnego utożsamiania obu tych pojęć tkwi ukształtowanie się „nowego ro-

²³ Sawicki, *op. cit.*, s. 280.

²⁴ L. Pszczołowska, *Forma wierszowa a utwór liryczny*. W zb.: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1966, s. 97.

²⁵ *Ibidem*, s. 98.

²⁶ Sawicki, *op. cit.*, s. 281.

zumienia poezji, innego od klasycznego i romantycznego, negującego zarówno podziały gatunkowe, jak też przyznawanie emocjonalizmowi rangi zasadniczego wyróżnika liryki”²⁷. Zdaniem autorów *Zarysu teorii literatury*:

Co najmniej od czasów czołowych reprezentantów symbolizmu (zwłaszcza Mallarmégo) [...] zaczęto podkreślać różnice dzielące lirykę od wypowiedzi prozatorskiej, przeciwstawiać poezji prozę. W tym ujęciu poezja stała się synonimem liryki, gdyż inne formy wypowiedzi (np. epickie) przestały mieć charakter poetycki, nastąpiło tutaj jednak równocześnie pewne przesunięcie znaczeniowe: lirykę zaczęto wiązać z koncepcją utworu poetyckiego jako mowy uczuć, poezję – z koncepcją tegoż utworu jako swoiście zorganizowanego języka²⁸.

Po raz kolejny okazuje się, że zamieszaniu panującemu wśród omawianych kategorii i terminów („proza”, „poezja”, „liryka”) najbardziej „winna” wydaje się „poezja”. O ile mając do czynienia z pozostałymi kategoriami na ogół orientujemy się dzięki kontekstowi, do czego odsyłają, o tyle w przypadku poezji zawsze rodzi się niepewność: czy chodzi o poezję jako „nie-prozę” (jako mowę wierszowaną lub celowo językowo zorganizowaną), czy też o poezję jako synonim liryki? Nie wymaga szczególnego uzasadniania, dlaczego te dwa znaczenia mają niewspółmierną wagę; pierwsze – to zaledwie określenia z zakresu stylistyki, drugie – wywołuje sens z porządku nadrzędnego, dotyczącego rozróżnień na literackie rodzaje.

Problem relacji między poezją a liryką zyskuje jeszcze na wyrazistości w fenomenie poematu prozą, formy sytuującej się na pograniczu rodzajów literackich. Choćby z powodu tej lokalizacji za niefortunne, bo upraszczające, uznać należy określenie „liryk prozą”. Taka opinia nie zamyka jednak możliwości dyskusowania o liryce w związku z poematem prozą. Przeciwnie, wydaje się, że w problematyce tej kryje się niejeden interesujący trop. Zwłaszcza intrygująco jawi się ewentualność odniesienia kwestii liryczności poematu prozą do myśli Jonathana Cullera, stawiającego tezę, iż „pytanie o istotę nowoczesnej liryki wiąże się z interpretacjami Baudelaire’a” (C 231). Odrzucając jednym gestem zarówno romantyczną ideę liryki wraz z jej biografizmem i psychologizmem, jak i wyrastające z jej późniejszej krytyki autonomistyczne koncepcje spod znaku Nowej Krytyki czy strukturalizmu, formułuje Culler propozycję rekonstrukcji milcząco zakładanego przez „poetów, krytyków i czytelników [...]” „ogólnego rozumienia nowoczesnej liryki [...]” (C 231). W centrum tego modelu nadal umieszcza subiektywność, ale już zmodyfikowaną wobec wzorca romantycznego – subiektywność polegającą na „dramacie świadomości zdepersonifikowanego podmiotu [...]” (C 245). Dla badacza poematu prozą frapująco brzmi zwłaszcza obserwacja Cullera dotycząca konsekwencji postrzegania liryki jako „dramatyzacji zmagania świadomości ze światem”:

Mówiąc dokładnie, nacisk położony na akty świadomości mówiącego oraz punkt widzenia ujawniony za sprawą sekwencji językowej upodabnia w efekcie lirykę do prozy fabularnej, odbierając wszelkie znaczenie kompozycji rytmicznej i brzmieniowej wiersza [...]. [...]

Model ten uczy, by brać pod uwagę kompozycję brzmieniową wiersza jedynie wtedy, gdy objaśnia ona postawę podmiotu, a kalambury słowne traktować jako dowcip, porzucając tym samym badanie podobieństw brzmieniowych i gry słów w oderwaniu od ich świadomościowej podstawy. [C 247; podkreśl. A. K.]

²⁷ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 274–275.

²⁸ *Ibidem*.

Z modelu opisywanego przez Cullera wyłania się ciekawa wersja rozumienia liryki, ujmowanej niekoniecznie zależnie od kategorii poezji, a szczególnie – od poetyckości; jest raczej odwrotnie: to poetyckość podporządkowana zostaje liryczności. Kwestia analizy tekstów przede wszystkim ze względu na sposoby ukazania subiektywności wydaje się zasadnicza także dla problematyki poematu prozą i ważniejsza nawet od sprawy niesłusznie uznawanej najczęściej za podstawową, tj. od odrzucenia przez poemat prozą wierszowej formy zapisu. Koncentracja uwagi na tej kwestii odpowiada, moim zdaniem, nie tylko, jak spostrzeża nie bez racji pierwsza z polskich badaczek poematu prozą, za „sprowadzanie całego problemu wyłącznie do zagadnień wersologicznych” (Sz 72), ale także – w konsekwencji – za przydawanie nadmiernego znaczenia poetyckiej nadorganizacji języka w studiach nad tą formą literackiej wypowiedzi.

Ślepym zaufaniem wydaje się również zbyt dogmatyczne traktowanie określenia „poemat”, które przyjęło się jako tłumaczenie pierwszego ze słów tworzących francuską nazwę *poème en prose*. Zwłaszcza niebezpiecznie, według mnie, eksploatuje się przy tej okazji kryterium długości („język polski rezerwuje termin »poemat« raczej dla dłuższych tekstów wierszowanych”, Sz 73), przesądzając na tej podstawie o niefortunności polskiej wersji nazwy. Nie można owego kryterium przykładać do poematu prozą zbyt dosłownie. O tym, że winien się on odznaczać pewną „krótkością”, zawyrokował sam Baudelaire, przypominając słowa Edgara Allana Poe’go: „długi poemat nie istnieje: to, co się rozumie przez długi poemat, jest sprzecznością samą w sobie”²⁹, i tytułując swój cykl *Małe poematy prozą* (*Les Petits Poèmes en prose*). Inna sprawa, jak ową krótkość rozumieć: czy ściśle kwantytatywnie, w rezultacie próbując dzielić poematy prozą na krótsze i dłuższe, czy kwalitatywnie, zakładając, że krótkość odsyła w tym przypadku do właściwości bardziej złożonych niż cecha rozmiaru, właściwości, których swoistość należy dopiero rozpoznać...

Bezspornie p o e m a t – podobnie jak pozostałe z dotychczas rozważanych kategorii i terminów – budzi liczne zastanowienia. Rozważanie owych kontrowersji, w przeciwieństwie do analiz pojęć p r o z y, p o e z j i czy l i r y k i nie rozwija jednak, w mojej opinii, w istotny sposób problematyki poematu prozą. Z tego względu pojawiające się w polskiej nazwie słowo „poemat” traktować trzeba umownie i przyjmować jako konwencję o pewnej tradycji. Do rezygnacji z projektu głębszych analiz stojącego za tym terminem pojęcia przekonują ustalenia innych badaczy. W polskiej nauce o literaturze najwięcej miejsca poświęciła temu zagadnieniu Stefania Skwarczyńska w opublikowanej w r. 1971 rozprawie pt. *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*³⁰. Badaczka dokonała w niej szczegółowej rekonstrukcji przemian rozumienia tytułowego terminu, zwłaszcza jego oscylowania

²⁹ Cyt. w: BN 119.

³⁰ Na temat staropolskiego rozumienia pojęcia p o e m a t u pisała T. Michałowska w rozprawach: *Dawne pojęcie „poematu” a zagadnienia genologii*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1986, z. 1 (55); *Pojęcie „poematu” w poetyce staropolskiej na tle tradycji europejskiej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace Historycznoliterackie 1987, z. 63. Ujęcie syntetyczne zagadnienia zawiera praca M. Tarnogórskiej, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku* (Wrocław 1997, s. 13–25). Zob. też Z. Zbyrowski, *Klasyfikacja wewnętrzna poematu w literaturach wschodniosłowiańskich*. W zb.: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 7. Red. J. Bardach [i in.]. Warszawa 1988.

między poziomem „ogólnej teorii poezji [...]” (S 263) (w renesansie) a poziomem genologii w późniejszych poetykach klasycystycznych, gdzie słowo „poemat” zaczęło się pojawiać jako element dwuwyrazowych nazw gatunków (np. poemat dydaktyczny, poemat filozoficzny, poemat bohaterski). Nigdy jednak określenie „poemat”, pojmowane po prostu jako synonim utworu poetyckiego, nie znikło do końca z najogólniejszego słownika dotyczącego poezji. Według Skwarczyńskiej:

W rezultacie funguje [w znaczeniu ‘funkcjonuje’ – A. K.] to słowo w dwóch sferach poetyki i bodajże w różnym charakterze: jako termin w ogólnej teorii poezji i – jako składnik nazwy gatunkowej, sugerującej, iż wskazuje on *genus proximum* – w genologii. [S 263]

Z punktu widzenia prowadzonych przeze mnie rozważań niezwykle ciekawego i pouczającego materiału dostarczają romantyczne dzieje określenia „poemat”. Z jednej strony, romantycy zakwestionowali całą sferę poezji dydaktycznej, a wraz z nią rozmaite odmiany poematów, z drugiej – wbrew oficjalnie głoszonym „antegenologicznym” hasłom – sami zaczęli tworzyć dwuwyrazowe nazwy nowych gatunków, sięgając chętnie po słowo „poemat” (Skwarczyńska podaje przykład poematu dramatycznego, poematu dygresyjnego oraz właśnie poematu prozą). Zarazem (choć termin „poemat” utrzymywał swój najogólniejszy sens, oznaczając po prostu ‘utwór poetycki’, i dzięki owej ogólnikowości „Służył [...] jakiemuś pozornemu zatarcu gatunkowego konturu utworów”) „w dobie romantyzmu – równocześnie z »antegenologiczną« eksploatacją określenia »p o e m a t« w jego sensie ogólnym – doszło także do wprowadzenia go w sferę genologii jako określenia gatunku poetyckiego” (S 267).

Tak interpretuje Skwarczyńska decyzję Alfreda de Vigny’ego, który swój utwór *Mojesz* uzupełnił podtytułem *Poemat*, „a wiadomo, że podtytuł służył dawniej i także ówczesnie gatunkowemu określeniu utworu” (S 267). Warto poszukać w tym chaosie jakiejś logiki.

Wyrażając ostatnią uwagę Skwarczyńskiej w terminach Gérarda Genette’a, powiedzieć można, że na podstawie paratekstualnej wzmianki (podtytułu) wnioskuje się tu o określonym typie architekstualności. Jak jednak czytamy u autora *Palimpsestów*:

określenie statusu gatunkowego tekstu nie jest w końcu [...] sprawą [pisarza], ale sprawą czytelnika, krytyka, publiczności, którzy mogą zakwestionować status przypisywany mu przez paratekst [...] ³¹.

Genette z podobnym dystansem komentuje koncepcję „paktu gatunkowego” Philippe’a Lejeune’a ³²: „Termin ten jest oczywiście nader optymistyczny, jeśli chodzi o czytelnika, który niczego nie podpisywał i może postąpić tak lub inaczej” ³³. Krótko mówiąc, gest de Vigny’ego ani nikogo do niczego nie zobowiązywał, ani nie przesądzał o faktycznej tożsamości gatunkowej jego utworu. Był natomiast świadomie demonstracyjnym nawiązaniem do określonej tradycji, zainicjowaniem z nią, a tym samym z całą ówczesną publicznością literacką, swojej gry.

³¹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. S. Skwarczyńska. T. 4, cz. 2. Kraków 1996, s. 322.

³² Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

³³ Genette, *op. cit.*, s. 320.

Genologia hermeneutyczna

W istocie kłopot z oceną przypadku de Vigny'ego (rzeczywiście chciał i ustanowił nowy gatunek czy jedynie „romantycznie” kpił sobie z takiej możliwości?) uznać można za symboliczny emblemat sytuacji, którą, wychodząc przewrotnie od hasła „zagłady gatunków”, opisał Stanisław Balbus i która w bezpośredni sposób dotyczy także poematu prozą. Idzie o kłopot, w jakim znalazła się teoria genologiczna wobec zapoczątkowanego w romantyzmie stopniowego zanikania obowiązującej wcześniej siatki taksonomicznej. Posługując się tytułową naturalistyczną metaforą, zaczyna Balbus od obserwacji, że – odmiennie niż w świecie przyrody – w świecie literatury „Im mniej kategoryzacji gatunkowych, tym większe bogactwo indywidualnych form życia” (BZ 20). W rezultacie po przewartościowaniach zapoczątkowanych przez romantyzm w umysłach teoretycznych zaczęła pojawiać się naturalna chęć stworzenia nowej taksonomii tych nie notowanych wcześniej form literackich, taksonomii „możliwie elastycznej”, jak powiada badacz:

zastosowanie [siatki taksonomicznej] opisowo-wyjaśniające ma jeden cel podstawowy: wydożyć kategoryalną istotę pojedynczego zjawiska, uwzględniając możliwie liberalnie szeroką „szarą strefę” mniej lub bardziej nieprzewidywalnych wariantów, ale wariantów kategoryalnych jednak. Więc *nouveau roman*, a nawet *anti-roman*, ale jednak „*roman*”; więc *poème en prose*, ale jednak *poème*, wiersz; więc „wiersz wolny” (czyli niejako „mowa rozwiązana”), ale jednak „wiersz” (czyli „mowa wiązana”); więc monodram (rzecz zatem „anty-dramatyczny” bezdialogowa), ale jednak „dramat”. [BZ 20]

To jeden rodzaj legitymizowania nowych form, drugi to – pokrewne gestowi de Vigny'ego – ostentacyjne sygnalizowanie (przez tytuł, podtytuł oraz inne bardziej subtelne „indeksy genologiczne”, BZ 27) tradycyjnej przynależności gatunkowej przez te dzieła literackie, które w swoich realizacjach wyraźnie odbiegają od paradygmatów przywoływanych gatunków. W opinii Balbusa postępowanie to tłumaczyć należy dążeniem tych utworów do znalezienia się w określonym kontekście hermeneutycznym, w którym możliwy jest kontakt z innymi tekstami, konotowanymi niejako przez ową nazwę gatunkową, „po to, aby wejść z nimi w znaczeniordne korelacje, koincydencje czy choćby nawet kolizje”. Badacz przywołuje m.in. przykład późnych *Stichotworienij w prozie (Poezji prozą)* Iwana Turgieniewa i rozpoznaje w takim ich zatytułowaniu instrukcję autorską nakazującą, aby sytuować je „w tej samej przestrzeni hermeneutycznej, co np. wiersze Tiutczewa czy Fieta” (BZ 26). Oraz – dodajmy – oczywiście w tej samej przestrzeni, co cykl *Małe poematy prozą* Baudelaire'a³⁴. Z kolei w przestrzeni hermeneutycznej tego fundamentalnego dla tradycji poematu prozą³⁵ cyklu centralne miejsce zajmował, jak wiemy od samego autora³⁶, *Nocny Kasper* Aloysiusa Ber-

³⁴ Na temat związków *Poezji prozą* Turgieniewa z poematami prozą Baudelaire'a zob. uwagi P. Hertza w: I. Turgieniew, *Poezje prozą*. Przetłumaczył i szkicem objaśniającym oraz notami opatrzył P. Hertz. Kraków 1985.

³⁵ *Nb.* wydano go we Francji w 1869 r. (2 lata po śmierci autora) pod dwoma różnymi tytułami, raz jako *Les Petits Poèmes en prose*, a raz bez owego „gatunkowego indeksu” jako *Le Spleen de Paris*. Było to zapewne konsekwencją faktu, że wymiennie obu tych tytułów używał sam Baudelaire, najpierw drukując niektóre utwory w czasopismach jako „małe poematy prozą”, a dopiero w r. 1864 decydując się na tytuł *Paryski splin*.

³⁶ Baudelaire wskazywał to źródło inspiracji w liście-dedykacji do pisarza A. Houssaye'a, otwierającym *Paryski splin*.

tranda. Ten dla odmiany nie posługiwał się nazwą „*poème en prose*”, lecz „*fantaisies*”, które również wpisywał w określony krąg skojarzeń, dodając uzupełnienie „*à la manière de Rembrandt et de Callot*”...

Trudno przy tej okazji nie wspomnieć, że ów charakterystyczny ciąg alegacji dał asumpt do hipotezy o „bezwarunkowej intertekstualności”³⁷ poematu prozą, który według słów Barbary Johnson – „zapowiada się od początku jako zjawisko zdecydowanie pochodne, nieoryginalne, wyraźnie zaszczerpione na istniejącym już utworze wcześniejszym”³⁸. Te spostrzeżenia, zdaniem Szymczyk, korespondują ze sposobem rozumowania Balbusa, zaprezentowanym w książce *Między stylami*. Referując teorię Johnson, polska badaczka dopowiada:

Użyta przeze mnie formuła „bezwarunkowa intertekstualność” daje się [...] przełożyć na bardziej precyzyjne pojęcie: na zaproponowaną przez Stanisława Balbusa „architekstualność wtórną”, której ramę modalną określiłabym jako: „wiem, że nawiązuję do istniejącego kodu X” – gdy intencja taka zostaje wpisana w tekst – oraz: „mówię o tym, że wiem...”, w przypadku autorskich deklaracji spoza tekstu³⁹.

Sprawa ta wydaje się wszakże bardziej złożona. Rozważania Balbusa dotyczą ewentualnej przydatności kategorii intertekstualnych do rozwijanej przez niego problematyki zjawiska stylizacji. We fragmencie, do którego odwołuje się Szymczyk, badacz rzeczywiście omawia kategorię architekstualności. Ta jednak – oznaczając, najogólniej, odniesienie tekstu do takich kategorii jak styl czy gatunek, a „jest wszakże rzeczą oczywistą, że odniesienia takie właściwe są wszelkim tekstom”⁴⁰ – nie sprawdza się jako narzędzie do odróżnienia tekstów stylizowanych. Stąd proponowane przez Balbusa pojęcie „architekstualności wtórnej, dostawionej, dzięki której właśnie tekst stylizowany staje się dopiero uczestnikiem konwersacji interstylistycznej, czyniąc tym samym ujawnione tą drogą związki faktem artystycznie i kulturowo znaczącym”⁴¹. Otóż – jak się wydaje, nie efekty stylizacji ma na myśli Johnson, formułując swoje uwagi na temat „zaszczerpienia” poematu prozą na utworze wcześniejszym. Jej teza korzysta z tego, co ujawnione przez samych autorów, Bertranda i Baudelaire’a – a tego rodzaju autorskie deklaracje mogą, ale nie muszą, znajdować potwierdzenie w faktycznych nawiązaniach stylizacyjnych.

Znamienny pod tym względem jest przypadek *Paryskiego splinu*. W opinii Ryszarda Engelkinga:

Jego korzeni, wbrew deklaracjom poety, nie należy szukać w *Nocnym Kasprze* Aloysiusa Bertranda, tkwiącym po uszy w konwencjonalności „malowniczego” romantyzmu, dziecięco naiwnym w zestawieniu z dojrzałym i drapieżnym *Splinem*⁴².

Autor tych słów dowodzi, że bliżej poematom prozą Baudelaire’a do tzw. obrazków paryskich, których tradycję zapoczątkował 12-tomowy *Obraz Paryża* Louisa Sébastiena Merciera z lat 1782–1788. Popularność tego gatunku utrwalił

³⁷ Określenie użyte przez Szymczyk w artykule „*Ten oksymoroniczny potwór?*” *O teoriach poematu prozą* (s. 88).

³⁸ Johnson, *Quelques conséquences de la différence anatomique des textes*, s. 451.

³⁹ Szymczyk, „*Ten oksymoroniczny potwór?*”, s. 90.

⁴⁰ S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1996, s. 44.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² R. Engelking, *Testament poety*. W: BP 220.

Restif de la Bretonne, autor *Nocy paryskich* ukazujących się w latach 1788–1794, a po nim liczni autorzy francuscy pierwszej połowy XIX wieku. Zdaniem Engelkinga, Baudelaire jako kontynuator „siedemnasto- i osiemnastowiecznej moralistyki francuskiej [...] zaszczerpił [ją] na podrzędnym i efemerycznym gatunku literackim [...]”⁴³. Engelking na dowód swojego przypuszczenia przywołuje wiele argumentów (podobnie luźna konstrukcja całości, przypadkowe następstwo utworów, różnorodność form, stylów i tematów, upodobanie do kontrastów, posługiwanie się potoczną francuszczyzną operującą cytatem, aluzją, kliszą i dowcipem językowym) i rzecz nie w tym, aby w tej chwili rozstrzygać o słuszności jego domysłów (choć aż chce się z przekorą zapytać, czym w takim razie różni się od obrazka paryskiego Baudelaire’owski poemat prozą...). Idzie raczej o uzmysłowienie odmiennego charakteru analizowanych tu odwołań; autorskie deklaracje, lub tylko aluzje (w przypadku Turgeniewa), odsłaniające chęć nawiązania do dokonań innego twórcy, mówią o budowanej świadomości przez autora przestrzeni hermeneutycznej, natomiast ewentualne rzeczywiste zależności międzytekstowe, międzystylowe czy międzygatunkowe powinny być przedmiotem osobnych studiów.

Co charakterystyczne i zrozumiałe – owo budowanie przestrzeni hermeneutycznej nie przypadkiem dotyczyło pierwszych cykli poematów prozą: ich autorom, tworzącym w poczuciu nowatorstwa, zależało na uprawomocnieniu swoich działań. Czy było (i bywa) tak jednak zawsze, kiedy powstaje tekst kwalifikowany jako poemat prozą? I czy rzeczywiście warto przypisywać tej właściwości istotną rolę w próbie uchwycenia genologicznej tożsamości poematu prozą? Co w takim razie z dziełami, w których przypadku trudno jednoznacznie stwierdzić, że miało miejsce świadome odwołanie się autora do innych wcześniejszych utworów uznanych za poematy prozą? Jak traktować chociażby krótkie prozy poetyckie Tadeusza Micińskiego, które poematami prozą nazwał dopiero edytor⁴⁴? Albo zbiór *O bohaterskim koniu i walącym się domu* Jana Kasprowicza, o którym ani pisarz, ani żaden ze współczesnych mu krytyków nie mówił jako o cyklu poematów prozą i który dopiero późniejsi uznali za najwybitniejszą w polskiej literaturze realizację tej formy?

Sprawy te zyskują na jasności, kiedy umieszcza się je w perspektywie genologii hermeneutycznej Balbusa. Podejmując jego konkluzję, w myśl której taksonomia genologiczna „przeniosła się z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form” (BZ 27), wysuwam własne przypuszczenie: w przypadku fenomenu poematu prozą rekonstrukcja jakiegoś ewentualnego wzorca gatunkowego jest bezcelowa, działaniem sensownym wydaje się natomiast podjęcie próby ustalenia jego „architekstualności”⁴⁵, tj. tego, co nazywa Balbus „polem genologicznych odniesień” tekstu i co niekoniecznie zawierać musi „wyłącznie teksty, reprezentujące gatunek, który dany

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ T. Miciński, *Poematy prozą*. Oprac. W. Gutowski. Kraków 1985.

⁴⁵ Idzie tutaj o to rozumienie architekstu, które Genette w najbardziej wyrazisty sposób przedstawił w *Introduction à l'architexte* w r. 1979 (w późniejszych *Palimpsestach* architekstualność staje się jednym z aspektów transtekstualności, pojęcia o szerszym znaczeniu). Architekst we wcześniejszym ujęciu Genette’a to właściwy przedmiot poetyki, zainteresowanej nie jednostkowością danego tekstu (to domena krytyki), lecz jego związkami z różnymi kategoriami charakteryzującymi teksty w ogóle; owe kategorie to, oczywiście, gatunki literackie, ale i wyróżniane na innej podstawie rozmaite typy wypowiedzi czy sposoby wypowiedzania.

tekst (hipertekst) realizuje” (BZ 27). Jak się okazuje, elementy tak rozumianej metody *in spe* odnaleźć można u Jana Józefa Lipskiego, analizującego cykl Kasprowicza...

Koncepcja Lipskiego

Lipski zmierzył się z problematyką poematu prozą w literaturze polskiej w zupełnie inny sposób niż pozostali badacze. Przeprowadzone przez niego analizy zbioru *O bohaterskim koniu i walącym się domu* nie zawierają zbyt wielu dosłownych formuł teoretycznych. Mimo to z jego wywodu można z łatwością wypreparować pewne tezy przyjęte *implicite*.

Lipski wychodzi z założenia, że najbliżzej cyklowi Kasprowicza do zbioru poematów prozą Baudelaire’a. Rewiduje tym samym swoje wcześniejsze przypuszczenia, jakoby polski pisarz jako tłumacz utworu *Nocny Kasper* Bertranda wzorował się głównie na tym dziele. Nie tylko fakt, że przekład ów jest o kilka lat późniejszy niż publikacja Kasprowiczkowskiego tomu poematów prozą⁴⁶, skłonił badacza do takiej opinii. Na jej korzyść przeważało przede wszystkim występowanie „kompleksowych, wielostronnych związków artystycznych” (L 372) między cyklami Baudelaire’a i Kasprowicza. Do kwestii owych związków podchodzi Lipski w specyficzny sposób. Zauważa wprawdzie szereg podobieństw i zbieżności łączących poszczególne teksty obu pisarzy (najbardziej uderzających w przypadku poematu *Rasowa klacz*⁴⁷ z *Paryskiego splinu* oraz tytułowego utworu ze zbioru Kasprowicza), wyraźnie jednak stwierdza:

nie przywiązuję większej wagi do tych podobieństw: świadczą one o pokrewieństwie i pewnej zależności, nie wykraczają jednak poza granice skojarzeń, nie pozwalających jeszcze kwestionować tego stopnia oryginalności, powyżej którego nie można już mówić o „wpływie” jako pójplagiacie. [L 371]

Podobieństwo leży, zdaniem Lipskiego, w czym innym: po pierwsze, w wielkiej *r o z m a i t o ś c i g a t u n k o w e j* (lecz niekoniecznie *t o ż s a m o ś c i*) tworzących oba cykle miniatur prozaicznych, oraz, po drugie, w funkcji, jaką owa niejednorodność pełni. Dokonując czegoś w rodzaju rekonstrukcji motywów artystycznych kierujących Baudelaire’em, proponuje Lipski następującą interpretację:

po *Fleurs du mal* doszedł [on] do wniosku, iż szczególnie fascynujący go temat – i coś więcej nawet niż temat, bo konieczny warunek ukonkretnienia poetyckiego sytuacji duchowej współczesnego wyobcowanego człowieka – mianowicie sceny i wrażenia wielkomięjskie, są nie do oddania tradycyjnymi środkami wersyfikacyjno-stroficznymi; nowoczesny świat urbanistycznej cywilizacji okazał się zbyt dysonansowy jak na skalę środków artystycznych, których korzenie tkwiły w dążeniu do harmonii. „Małe poematy prozą” miały okazać się i metodą, i gatunkiem adekwatnym wobec owej mieszaniny banalności i dziwnego (*bizarre*) piękna, doznań groteskowych (*buffonesque*) i przerażenia. [L 369–370]

⁴⁶ *O bohaterskim koniu i walącym się domu* ukazało się w r. 1906, natomiast *Z „Nocnych przechadzek Boruty”* (tak przetłumaczył Kasprowicz tytuł książki *Gaspard de la Nuit*) – w 1912 roku.

⁴⁷ Tak brzmiał tytuł tego poematu według tłumaczenia H. z Sienkiewiczów Żuławskiej, autorki pierwszego w Polsce przekładu całego cyklu Baudelaire’a. Tłumaczenie to, którym posługiwał się Lipski, opublikowane w 1901 r. w Krakowie jako *Drobne poezje prozą*, było „bliskie w czasie *Bohaterskiemu koniowi* i zapewne znane Kasprowiczowi” (L 495).

Interpretacja to nienowa, np. w ujęciu Hugona Friedricha, w którym przywoływany przez mnie wcześniej Culler upatruje głównego patrona opisywanego przez siebie modelu liryki, brzmiała ona tak: „Jak możliwa jest poezja w skomercjalizowanej i stechnicyzowanej cywilizacji – oto podstawowy problem Baudelaire’a”⁴⁸. Oryginalną zdobyczą Lipskiego jest dostrzeżenie zależności między poczuciem dysonansowego rozprężenia życia w nowej miejskiej rzeczywistości a poszukiwaniem najbardziej właściwej dla tego doświadczenia formy wyrazu. Zastanawiające, że Friedrich, opisujący bardzo przenikliwie „zdolność dostrzegania [przez nowoczesnego artystę] w pustyni wielkiego miasta nie tylko upadku człowieka, ale także i jej nieodkrytego dotąd tajemniczego piękna”⁴⁹, ani razu w eseju poświęconym Baudelaire’owi nie wspomina *Paryskiego splinu*, wszystkie obserwacje odnosząc do *Kwiatów zła*... Inaczej Lipski, który zauważa:

pod piórem Baudelaire’a „mały poemat prozą” okazał się formą niezwykle elastyczną i pojemną: mieściły się w nim liryczne impresje, zapisy przelotnych nastrojów – obok miniatur, w których znaczną rolę odgrywa czynnik epicki; anegdota, parabole i alegorie współżyją tu z przedstawieniami z marzeń sennych i fantastyką. [L 370]

Przywołany opis potraktować można jako rekonstrukcję „architekstualności” poematu prozą, tzn. zakładanego – w koncepcji genologii hermeneutycznej Balbusa – „pola genologicznych odniesień tekstu”. W tym miejscu formułuje Lipski konkluzję genologiczną o kapitalnym dla prowadzonych tu rozważań znaczeniu:

Przy bliższym przyjrzeniu się zawartości *Drobnych poezji prozą* można nawet mieć wątpliwości, czy mimo objęcia wszystkich tych miniatur prozaicznych wspólną nazwą gatunkową przez samego poetę jesteśmy w prawie mówić, wobec takiej różnorodności, o jednym gatunku. Ale dodatkowo działa tu silny mechanizm ujednocający: umieszczone obok siebie małe poematy prozą wzajemnie się warunkują, oddziałują na siebie, żyją nie tylko i nie głównie odrębnym życiem poszczególnego utworu, lecz życiem fragmentu wtopionego w całość. [L 370]

Lipski bodaj jako pierwszy bierze pod uwagę podstawową dla zrozumienia fenomenu poematów prozą sprawę: to, że ich kanoniczne wersje, Bertrandska i Baudelaire’owska, istniały jako cykle i że zbiory te tworzyły rodzaj nadrzędnej jedności. Innymi słowy, w proponowanym tu myśleniu właściwym poziomem genologicznej refleksji nie jest poziom poszczególnych miniatur, ale poziom owej ramy, wyznaczanej przez granice cyklu. Z takiego punktu widzenia tracą rację bytu np. spory o to, jaka jest ostateczna rodzajowa przynależność poematu prozą, liryczna czy epicka, a także wiele innych.

Obserwacje wyniesione z analizy cyklu Baudelaire’a odnosi Lipski do zbioru *O bohaterskim koniu i walącym się domu*:

Jeśli każdy z utworów wchodzących do [tego] tomu [...] traktować oddzielnie – przedstawiają one sobą dużą rozpiętość gatunków literackich i w ogóle znaczną różnorodność typologiczną z różnych punktów widzenia. Trudno byłoby uporządkować ten materiał genologicznie, bo kontury zacierają się, a kryteria nie są jasne – i zresztą jakakolwiek systematyzacja wydaje się nie do przeprowadzenia z tych samych powodów – i jest chyba zbędna, może nawet niepożądana: nie na ostrości profilów polega metoda budowania tych miniatur, lecz przeciwnie, na ich pewnym rozmyciu przez wieloznaczność, przez niejednorodność stylu, przez wzajemne oddziaływanie na siebie w kontekście. [L 372–373]

⁴⁸ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 59 (wyd. 1, niemieckie – 1956).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 57.

Dokonane przez badacza w następnym kroku rozróżnienia na podstawowe gatunki, jakimi posłużył się Kasprzowicz – liryk (monolog liryczny), opowiadanie, monolog parodystyczno-satyryczny, poemat symboliczny – mają charakter głównie opisowy. Żadnemu nie zostaje wyznaczone wyjątkowe miejsce, wszystkie pełnią równorzędną rolę, tworząc całość / gatunek / pole genologicznych odniesień tekstu wyższego rzędu.

W podsumowaniu Lipski raz jeszcze stwierdza:

To zróżnicowanie gatunkowe utworów wchodzących w skład tomu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* inaczej wygląda z bliska, gdy każdemu z nich przyjrzeć się dokładnie i w oderwaniu od całości, a inaczej z perspektywy tej właśnie całości. Kontekst zaciera i tak niezbyt ostre kontury gatunkowe, wspólna wszystkim utworom poetyzowana proza homogenizuje je, powstaje w ten sposób całość stosunkowo jednorodna, w której różnorodność gatunków, tonu, stylu odgrywa przede wszystkim rolę funkcjonalną wobec nadrzędnej całości, jaką jest zbiór *O bohaterskim koniu i walącym się domu*. [L 380]

Biorąc pod uwagę ustalenia Lipskiego, w omawianych przez niego cyklach dostrzec można szczególnie przykład literackiej sylwiczności w znaczeniu nadanym temu określeniu przez Ryszarda Nycza⁵⁰. Jej wyjątkowość polegałaby na tym, że chodziłoby w niej nie o stworzenie wrażenia *non-gatunkowości*⁵¹, lecz przeciwnie – o świadome korzystanie z istniejących form w nowy sposób, umożliwiający budowanie, jak z klocków, całości, które wcześniej były nie do pomyślenia. Wolno zatem cykle wielogatunkowych poematów prozą analizować w kategoriach poetyki fragmentu:

Oto niektóre z nich [tj. konstytutywnych cech wypowiedzi sylwicznej, skupiających się w poetyce fragmentu]: dwuznaczna autentyczność – wywodząca się albo z powtórzenia (jak w cytacie), albo z improwizacyjno-spontanicznego charakteru (jak w brulionie); niesamodzielność znaczeniowa – znamionująca zarazem silne uzależnienie od kontekstu i konieczność rekonstrukcji nadawczej sytuacji komunikacyjnej, jak i podatność (po odłączeniu od macierzystego kontekstu) na kolejne przesunięcia i transformacje semantyczne; jedność i częściowość – jako że każda jednostka (i fragment) jest elementarną całością, utrwała bowiem zwykle jakąś jedną sytuację, obraz czy zdarzenie słowne, koncept fabularny, pomyślenie czy pewien punkt widzenia, i jednocześnie tylko częścią, urywkiem, ponieważ czyni to w sposób niepełny, szkieletowy, zawsze otwarty na możliwości przyszłych uzupełnień i kolejne lekturowe aktualizacje znaczenia⁵².

Do problematyki poematu prozą trafnie przystaje zwłaszcza ostatni z wymienionych aspektów dzieła sylwicznie pokawałkowanego – „jedność i częściowość” – uzmysławiający podwójną, wewnątrznie sprzeczną naturę poszczególnych poematów prozą ujętych w serie: będąc osobnymi mikrocałościami, pełnią one zarazem rolę fragmentów⁵³. Nie znaczy to, że pozostałe elementy charakterystyki po-

⁵⁰ Nb. tytuł *Sylwy* nadał *Szóstej księdze fantazji* cyklu poematów prozą *Nocny Kasper* Bertrand.

⁵¹ Zob. przywoływaną przez R. Nycza (*Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 20) koncepcję J. Cullera z artykułu *Towards a Theory of Non-Genre Literature* (w zb.: *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Ed. by R. Federman. Chicago 1975).

⁵² Nycz, *op. cit.*, s. 30.

⁵³ Z tej cechy swojego dzieła zdawał sobie doskonale sprawę Ch. Baudelaire, pisząc w dedykacji do A. Houssaye'a: „Drogi przyjacielu, przesyłam ci dziełko, któremu zrobiono by krzywdę, twierdząc, że nie ma początku ani końca, albowiem – akurat na odwrót – wszystko w nim jest, po kolei i na zmianę, początkiem i końcem, głową i ogonem. Zechciej zauważyć, jak wspaniale podobna kombinacja służy nam wszystkim ku wygodzie, tobie, mnie i czytelnikowi.

etyki fragmentu nie znajdują zastosowania w deskrypcji cykli poematów prozą. Baudelaire w wielu miejscach sugerował przecież rzekomo brulionowy, improwizowany charakter swoich zapisów, np.:

Ohydne życie! Ohydne miasto! Podsumujmy nasz dzień: widziałem się z kilkoma literatami, jeden zapytał mnie, czy do Rosji można dojechać drogą lądową (ma widać Rosję za wyspę); dyskutowałem wielkodusznie z redaktorem pewnego miesięcznika itd. [...].

(*O pierwszej w nocy*, BP 33)

Z kolei za przejaw „dwuznacznej autentyczności” – pierwszej z wymienionych przez Nycza cech poetyki fragmentu – można uznać te, będące *quasi*-cytatami, poematy Kasprowicza, które Lipski zakwalifikował jako monologi parodystyczno-satyryczne: *Ballada o bohaterskim koniu*, *Modlitwa episjera*, *Równi z równymi*, *Pana Antoniego C.*, *współwłaściciela firmy Antoni C. & Sp. przy ulicy M.*, *sen o sędzie ostatecznym*. Wyróżniając te cztery poematy, badacz Kasprowicza skupił uwagę na konstrukcji wypowiadającego się w nich podmiotu – zdecydowanie różnego od osoby autora – i porównał ją do zasady obowiązującej w liryce roli: przytoczenie czyjejś wypowiedzi *in extenso* i bez żadnego komentarza pełni rolę ostensywnej, często negatywnej, prezentacji mówiącego. Nie inny był zamiar pisarza, dążącego do kompromitacji drobnomieszczańskiej mentalności filistra z początku XX wieku. Przywołane poematy Kasprowicza stanowią jednocześnie wyrazisty przykład „wypowiedzi podsłuchanych”, o których w swoich rozważaniach wspomina Culler, aktualizując tym samym koncepcję poezji zaproponowaną jeszcze przez Johna Stuarta Milla, a kontynuowaną przez Thomasa Stearnsa Eliota i Hermana Northropa Frye’a (C 243), i dostrzegając w niej istotny element nowoczesnego pojmowania liryki⁵⁴.

Architekstualność poematu prozą

Wnioski Lipskiego dotyczące wielogatunkowości poematów prozą oraz dostrzeżenie, że oba analizowane cykle, zarówno Baudelaire’a, jak i Kasprowicza, stanowią szczególny przypadek „wypowiedzi wielowypowiedziowej”⁵⁵, zachęcają do poszerzenia pola genologicznych odniesień o gatunki mowy. Odwołuję się tutaj, rzecz jasna, do koncepcji zapoczątkowanej przez pogląd Michaiła Bachtina, wyrażony w *Estetyce twórczości słownej*:

Mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy, tzn. wszelkie nasze wypowiedzi posługują się konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości. Dysponujemy bogatym repertuarem ustnych (i pisemnych) gatunków mowy. Choć teoretycznie możemy nawet w ogóle nie wiedzieć o ich istnieniu, w prak-

Każdy z nas może przerwać, kiedy zechce, ja – moje marzenia, ty – druk, czytelnik – lekturę; bo przecież nie oplatom odpornej woli tego ostatniego niekończącą się nicią niepotrzebnej intrygi. Usuń jeden krąg, a sąsiednie cząstki tej zygzakowatej fantazji zrosną się z łatwością. Posiekaj ją na drobne kawałki, a zobaczysz, że każdy może istnieć oddzielnie. W nadziei, że znajdziesz dzwonka, które będą miały w sobie dość życia, aby cię ująć i zabawić, ośmielam się dedykować ci całego węża” (BP 213).

⁵⁴ Zob. też T. Kunz, *Jonathana Cullera poszukiwania modelu nowoczesnej liryki*. W zb.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red., wstęp R. Nycz. Kraków 2004, s. 253.

⁵⁵ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998, s. 247.

ty c e stosujemy je zrećnie i pewnie. Nadajemy naszym myślom różnorodne formy gatunkowe, nie podejrzewając nawet ich funkcjonowania [...]. Nawet w najswobodniejszej, niewymuszonej rozmowie wcielamy naszą myśl w określony kształt gatunkowy⁵⁶.

W takim ujęciu parodystyczno-satyryczne monologi Kasprowicza można z łatwością odnieść do niektórych poematów z *Paryskiego splinu*, stylizowanych na podobnie „autentyczne”, rzekomo usłyszane i zapisane, dialogi: *Cudzoziemiec* i *Zgubiona aureola*, a także monologi: *Dzikuska i kobieciątka* oraz *Sznur*. O ile mowny charakter dialogów nie wymaga uzasadniania, o tyle takiż odbiór monologu nie jest już sprawą oczywistą; z pewnego punktu widzenia wszystkie teksty literackie uznawać należy przecież za monologi wypowiedziane. Chodziłoby zatem o wypowiedzeniowość innego rodzaju, nie tę dostrzeganą w teoretycznym oglądzie, ale tę w sposób nie budzący wątpliwości zamierzoną przez autora i odczuwaną przez czytającego. Sygnałem takiego zamiaru jest w przypadku poematów *Dzikuska i kobieciątka* oraz *Sznur* cudzysłów, w którym umieścił Baudelaire obie te wypowiedzi, wyraźnie dając do zrozumienia, że zostają one przytoczone. Dodatkowo w drugim z utworów informacja na ten temat pojawia się od razu w pierwszych słowach poematu: „Złudzeń jest nieprzeliczone mnóstwo – mówił do mnie mój przyjaciel [...]” (BP 129).

Osobną grupę tekstów w *Paryskim splinie* stanowią te, które zaliczyć można do mowy kochanków – to miłosne wyznania (*Kula ziemską we włosach*, *Zaproszenie do podróży*) i wyrzuty (*Oczy biednych*). Zwłaszcza ostatni z nich, rozpoczynający się od słów: „A! chcesz się dowiedzieć, czemu cię dzisiaj nienawidzę. Będzie mi to zapewne łatwiej wyjaśnić, niż tobie zrozumieć [...]” (BP 103), kreuje sytuację bezpośredniej wymiany zdań, sprawiając wrażenie jakby stanowił jakiś jej odprysk. Znacznie słabszy efekt cytowania z rzeczywistego *universum* mowy wywołują wspomniane poematy-wyznania – bliżej im do wzorców liryki wyznania. Decyduje o tym zapewne duży stopień poetyckiego przetworzenia języka oraz brak jakichkolwiek odwołań do rzeczywistości, w której znajdują się wypowiadający się i adresatka. Tego rodzaju aktualizacja określonej rzeczywistości ma natomiast miejsce w poemacie *Oczy biednych*, gdzie zarzuty stawiane kochance odnoszą się do konkretnego wydarzenia:

Spędziliśmy ze sobą cały długi dzień, który mnie wydał się krótki. Obiecaliśmy sobie solennie, że każda moja myśl będzie twoją, a twoja – moją, i że nasze dwie dusze złączą się odtąd w jedną [...]. [BP 103]

Odwróciłem wzrok ku tobie, kochanie, żeby w twoim spojrzeniu wyczytać m o j ą myśl; tonąłem w twoich oczach tak pięknych [...], kiedy powiedziałaś: „Ci ludzie są nie do zniesienia. [...]”. [BP 105]

We fragmencie tym powtarza się wcześniej wskazywany efekt brulionowości, doraźności, którego rozpoznawalnym wykładnikiem zarówno u Baudelaire’a, jak i u Kasprowicza są wszelkie odniesienia do świeżo zaznanych doświadczeń – wydarzeń, myśli, emocji. Wnikliwsze przyjrzenie się obu cyklom ujawnia, że tego rodzaju odwoływanie się bardzo często stanowi zasadę konstruowania wypowiedzi. Oto początki poematów *Portal katedry*:

⁵⁶ M. B a c h t i n, *Problem gatunków mowy*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. U l i c k a. Warszawa 1986, s. 373.

Żalim jest godzinę przestąpić próg katedry?
 Bramy jej otwarte dla cichych, a żal mój był głośny.
 Wczoraj.
 Lecz dziś opancerzyłem już piersi i gardło ściśnięte mam żelaznym kołnierzem [...]. [K 419]

– i *Akacja*:

Święto cię prędzej, niżlim się spodziewał, ty moja biedna, ostatnia akacjo!
 Dziś rano jeszcze, stanąwszy w oknie, patrzałem na twą nie zwiędłą dotychczas koronę,
 oblaną słońcem [...]. [K 479]

Nie zawsze zresztą przedmiotem namysłu staje się doświadczenie niedawne, wiele z tych przywołań nosi charakter przypomnień. Nie niweczy to jednak wrażenia, że mamy do czynienia z czymś w rodzaju zapisów powstających pod wpływem impulsu. Działa tu najwyraźniej ów zauważony przez Lipskiego mechanizm rezonansu między poszczególnymi poematami-fragmentami. Następuje swoiste ujednoczenie – brulionowość zasugerowana w jednym z nich promieniuje na inne. Charakterystyczny wydaje się pod tym względem poemat Baudelaire'a *Zmierzch wieczorny*. Kompozycja tego utworu przebiega od inicjalnej impresji („Zmrok zapada”, BP 87), przez przywołane wspomnienie („Pamiętam, miałem kiedyś dwóch przyjaciół, których o zmierzchu chwytała prawdziwa choroba”, BP 87), do inwokacji („O nocy! rzeźwiąca ciemności! [...] Zmierzchu, jakże jesteś łagodny i miękki!”, BP 89). W poemacie tym dobrze widać współpracę między warstwą zdarzeniową, anegdotyczną, a tą jego treścią, która całkowicie podporządkowana została intymnie snutej refleksji.

Kierując się rozpoznaną już zasadą ujednoczającego rezonansu, wskazać można kolejne powstające dzięki niej efekty. Otóż okazuje się, że obok wielu poematów skonstruowanych podobnie do omówionego przed chwilą (Baudelaire: *Żartowniś, Błazen i Wenus, Zły szklarz, O pierwszej w nocy, Wdowy, Stary kuglarz, Ciastko, Zegar, Zabawka biednego, Falszywy pieniądz, Okna, Lustro, Panna Skalpel*; Kasprowicz: *Pijaczka, Śpiewający, Akacja, Błogosławieństwo*) można wyróżnić dwie pochodne grupy tekstów – w jednej znalazłyby się te przybierające postać czystej refleksji, snutej bez wsparcia przywołanego jako ilustracja zdarzenia (to np. Baudelaire: *Samotność, Thumy, Port*; Kasprowicz: *Portal katedry, Starożytny kościół*), w drugiej – przeciwnie, umieścić należałoby te, które określić można jako mikro-opowiadania, nie zawierające nic ponad anegdotę (Baudelaire: *Każdy ze swoją chimera, Kuszenie, albo Eros, Plutus i Sława, Bohaterska śmierć, Wielkoduszny gracz, Powołania, Która jest prawdziwa?, Portrety kochanek, Obłoki i zupa, Bijmy biednych!*; Kasprowicz: *Fragonard, Złodziej, Pani Śmierć, List, Marmur, Chalupa, Filozof*). Nietrudno zauważyć dysproporcję – liczba opowiadań znacznie przewyższa fragmenty czysto liryczne. Czujemy jednak, że za efektem tym nie stoi po prostu przyjemność rozwijania narracji, ale też, odpowiednio, czytelniczym, niejako sugerowanym nam, zadaniem nie jest po prostu uleganie przyjemności jej śledzenia. Brak komentującej refleksji w tych miniaturach narzuca nam – skoro z taką refleksją spotykamy się w innych fragmentach – konieczność jej samodzielnego dopowiedzenia...

Tylko z pozoru odeszliśmy od problematyki gatunków mowy. We wskazywanych ostatnio poematach nie odzywają się, co prawda, głosy, jakie moglibyśmy usłyszeć wśród otaczających nas wypowiedzi. Ale też nie wszystkie wypowiedzi

możemy rzeczywiście usłyszeć. Baudelaire wspominał przecież w przywoływanym liście-dedykacji do Arsena Houssaye'a o towarzyszącej mu przy tworzeniu *Paryskiego splinu* chęci wyrażenia „lirycznych porywów duszy, falowania marzeń i nagłych drgnień sumienia” (BP 213). Jak się zdaje, tym, co próbował utrwalić, były fragmenty mowy wewnętrznej, językowe odpowiedniki rozmaitych stanów świadomości – zdziwienia, złości, irytacji. Przekonującym sygnałem intymnego charakteru mowy, która była materiałem dla tych zapisów, są wszelkie znaki służące wywołaniu wrażenia spontaniczności mówiącego/myślącego/odczuwającego. Zaliczyć do nich należy przede wszystkim niezwykle często pojawiające się wykrzyknienia. Dodatkowo o ich ważności przesądza to, że pełnią one nierzadko rolę formuł inicjalnych, narzucających bezpośredni ton⁵⁷ treściom po nich następującym, np.: „Jakże przejmujące są schyłki jesiennych dni! Och, przejmujące aż do bólu!” („*Confiteor*” *artyści*, BP 11); „Co za cudowny dzień!” (*Błazen i Wenus*, BP 23); „Nareszcie sam! Słychać już tylko turkot zapóźnionych i zdrożonych dorozek. Czeka nas kilka godzin ciszy, a może i wypoczynku. Nareszcie!” (*O pierwszej w nocy*, BP 33); „Choć nieszczęśliwy, to zapewne człowiek, szczęśliwy artysta, którego trawi pragnienie!” (*Pragnę malować*, BP 157).

U Kasprowicza, u którego wykrzyknienia są raczej cechą patetycznego stylu („Zbudowałem sobie dom i już się wali. / O mój walący się domie!” *⟨O walącym się domu⟩*, K 447), „Gdziekolwiek się zwrócę, prześladujesz mnie, wrogi, zabójczy cieniu!” *⟨Cień⟩*, K 464), „Gdybym miał duszę tak czystą, że prawo błogosławienia komukolwiek nie byłoby zuchwałym uroszczeniem, ku wam wyciągnąłbym rękę, o ciche, rodzinne me pola!” *⟨Błogosławieństwo⟩*, K 498), funkcję wykładników owej poufności spełniają tradycyjne środki: wyeksponowanie mówiącego. Podmiotowa wyrazistość fragmentów Kasprowiczkowskich nie polega na jej ostentacyjnym wprowadzaniu, przeciwnie – często o obecności tego, który mówi, świadczą zaledwie pojedyncze („Jestem sam” *⟨Południe⟩*, K 407), „Nie jestem smutny” *⟨Spoczynek⟩*, K 408), niekiedy tylko refrenowo powtórzone wzmianki („Stoję oparty o kamienną balustradę mostu” *⟨Pont Neuf⟩*, K 426)). Ich występowanie ma znaczenie dla całości cyklu, w którym nawet pod pozorem relacjonowania zdarzeń zawsze przemycana jest informacja o stanie ducha tego, kto o nich opowiada...

Zdaniem Lipskiego, w cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* przeważa jednak: „liryzm ostrej repulsji emocjonalnej, ciężący ku samolikwidacji” (L 375). Za przejaw ostatecznej redukcji liryzmu badacz Kasprowicza uznał – tradycyjnie pojmując liryczną podmiotowość – wspomniane już monologi parodystyczno-satyryczne, w których dystans autora do mówiącego jest maksymalnie duży i niewątpliwy. Wbrew tej opinii można, niekoniecznie przywołując po raz kolejny argumenty Cullera, zasadnie mówić w przypadku cyklu Kasprowicza o wyrazistej podmiotowości, odpowiedzialnej także za owe skrajnie „nieliryczne” w odczuciu Lipskiego monologi. Pamiętając o istnieniu zhierarchizowanego układu nadawczo-odbiorczego wypowiedzi literackiej, a zarazem przyjmując, że:

wszelka wypowiedź jest zawsze czyjaś i przez sposób swojej organizacji zawsze przekazuje wizerunek swego podmiotu sprawczego, który wszakże nie jest identyczny ani z przedstawio-

⁵⁷ O „bardziej bezpośrednim, niż to miało miejsce w *Kwiatach zła*” tonie poematów prozą Baudelaire'a oraz ich „osobistym charakterze” pisze M. A. Ruff (*Baudelaire*. Przeł. A. Ołędzka - Frybsova. Warszawa 1967, s. 236–237).

nym w tekście narratorem pierwszoosobowym, ani z narratorem ukrytym, prezentującym trzecioosobowego bohatera⁵⁸.

– nietrudno wskazać, że owym czynnikiem spinającym jest instancja nadawcza wyższego rzędu, czyli podmiot utworu, sytuujący się ponad podmiotami poszczególnych poematów. Rekonstruując jego osobowy profil, przede wszystkim odczuwa się sarkazm i poirytowanie współczesnym światem, odbieranym jako miejsce straty wartości, a nawet gorzej – jako przestrzeń, gdzie dokonuje się ich degradacja, prowadząca do groteskowej karykatury, imitacja. Trafnie ujął to zresztą sam Lipski:

Kryzys współczesnej cywilizacji, który jest głównym i wspólnym motywem ideowym zarówno *O bohaterskim koniu...*, jak i *Hymnów*, polega tu przede wszystkim na skarleniu. Kasprowicz nigdy nie był nietzscheanistą – tu jednak, krytykując, jak autor *Zaratustry*, współczesny świat, dochodzi do częściowo zbieżnych wniosków: bardziej małość i płaskość zagraża odziedziczonym i groteskowo wyrodzonym wartościom niż Zło przez wielkie „Z”, którego pełne były *Hymny*. [L 388]

Posłużenie się formą poematu prozą było zatem dla Kasprowicza decyzją, w której, podobnie jak dla autora *Paryskiego splinu*, względy etyczne determinowały wybory estetyczne⁵⁹. Lipski łączy powstanie *O bohaterskim koniu i walącym się domu* – zaledwie kilka lat po podniosłych hymnach z tomu *Ginącemu światu* – z dostrzeganym po 1905 r. w literaturze polskiej kryzysem modernizmu. Ów kryzys, a raczej, jak mówi, „przeorientowanie modernizmu”, wiąże się m.in. z „racjonalizacją krytycznego widzenia oraz wzbogacenia go takimi środkami, jak ironia, sarkazm, szyderstwo, satyra (czemu towarzyszy co najmniej obniżenie koturnów)” (L 396). Zarazem jednak zauważa, że z pewnego punktu widzenia, „mimo różnic głębokich, a nie tylko widocznych na powierzchni stylu – *O bohaterskim koniu i walącym się domu* i *Hymny* to awers i rewers tego samego medalu”. Wspólną perspektywą, w jakiej badacz umieszcza oba Kasprowiczowskie cykle, jest „Przekonanie o kryzysie cywilizacji, przede wszystkim o kryzysie wartości etycznych i stylu etycznego [...]” (L 395).

W tej obserwacji kryje się intrygujący trop. Jak wiadomo, Baudelaire widział w *Paryskim splinie* „odpowiednik” *Kwiatów zła*:

Bo też *Paryski splin* jest tworem tej samej posepnej duszy, w którą autor musiał się wczuć, aby napisać *Kwiaty zła*, a w każdym razie duszy blisko z nią spokrewnionej. [BP 214]⁶⁰

W obu przypadkach pojawia się zatem podobna reguła: doznanie niewystarczalności formy użytej uprzednio wiedzie do sięgnięcia po wynalazek zupełnie nowy. Po niezwykle kunsztownych poetycko *Kwiatach zła* – wystarczy przypomnieć, że wśród 100 wierszy składających się na ten tom (w pierwszej edycji) aż

⁵⁸ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 236.

⁵⁹ Jak wiadomo, Baudelaire (*Piotr Dupont*. W: *Sztuka romantyczna*, s. 58), kształtując swoje poglądy estetyczne, wielokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat „dziecinnej utopii szkoły »sztuki dla sztuki«” reprezentowanej przez Théodore’a de Banville’a i Théophile’a Gautiera, większą wartość przypisując nie „nieumiejętności, ani zręczności wykonania”, lecz „umiłowaniu cnoty i ludzkości”.

⁶⁰ Notka poprzedzająca poematy XXX, XXII, XXIX, XXXIII (tj. *Sznur*, *Zmierzch wieczorny*, *Wielkodusznego gracza*, *Upijajcie się*) ogłoszone w „Le Figaro” 7 II 1864, podpisana nazwiskiem jednego z redaktorów, ale przyjmuje się, że jej autorem był sam Baudelaire.

70 to sonety – poeta zapragnął „cudu prozy poetyckiej, muzycznej, choć pozbawionej rytmu i rymu, dość giętkiej, ale i wystarczająco kanciastej [...]” (BP 213), zdolnej do uchwylenia tego, „co należało wykluczyć z dzieła, w którym rządzi rytm i rym, a więc wszystkie poziome szczegóły i wszystkie małości prozaicznego życia, wszystko to, co opierało się wierszowi [...]” (BP 214).

Jak silnie doskwierała mu konieczność rezygnacji z niektórych elementów świadczy fakt, że sześć spośród poematów koniecznie z nielicznymi elementami prozy ma swoje wierszowane pierwowzory w tomie *Kwiaty zła*. Uwalniając swoje utwory od rygoru wersu, nie przestał Baudelaire na wypełnieniu ich „szczegółami i [...] małosłownością prozaicznego życia [...]” (BP 214). Jako wierny uczeń Poe go wystrzegając się „herezji dłużyzny” (BN 119). Dbął o jedność efektu i wrażenia, uznając w niej warunek właściwego oddziaływania na czytelnika. W komentarzu do poglądów autora *Filozofii kompozycji* na temat noweli napisał:

Wśród literackich dziedzin [...] jest dziedzina jedna, którą Poe chwali sobie najbardziej: to nowela. Nad powieścią dużych rozmiarów ma ona tę wyższość, że jej krótkość wpływa na siłę efektu. Jej lektura, która może być dokonana jednym tchem, pozostawia w umyśle wspomnienie o wiele potężniejsze niż lektura rozbita, przerywana często przez zgiełk praw światowych i zabiegi wokół nich czynione. Jedność wrażenia, całkowitość efektu to przewaga, która może temu rodzajowi kompozycji zapewnić zupełnie szczególną wyższość do tego stopnia, że nowela zbyt krótka (co jest na pewno wadą) i tak warta jest więcej od noweli zbyt długiej. [BN 116]

Jak się zdaje, w tych przeświadczeniach zawarta jest także filozofia kompozycji poematów prozą, w których dyscyplina rytmiczna, zewnętrzna została zastąpiona porządkiem wewnętrznym, naśladującym „liryczne porywy duszy, falowania marzeń i nagłe drgnięcia sumienia” (BP 213) w taki sposób, żeby owe poruszenia udzieliły się czytającemu. W opinii Marcela Ruffa: „poezja wynika tu z gwałtownego oddziaływania na wrażliwość czytelnika, a prowadzi do tego zupełne ogołocenie zdania, ograniczenie go do elementów dynamicznych”⁶¹. Podobnie efekt wywołany przez poematy prozą Baudelaire’a opisał w powieści *Na wspak* Joris-Karl Huysmans:

Spśród wszelkich form literackich des Esseintes najbardziej upodobał sobie poemat prozą. Skomponowany przez genialnego alchemika musiał, jak sądził diuk Jan, zawierać w swojej szczytnej objętości, w swoim stanie *of meat*, potencjał powieści, z której wyrugowano by dłużyzny analityczne i rozwlekłe opisy. Des Esseintes medytował nader często nad tym niepokojącym problemem: napisać powieść skoncentrowaną w kilku zdaniach, zawierającą wydestylowany sok setek stron, które poświęca się zawsze definicji środowiska, rysunkowi charakterów, gromadzeniu dowodnych obserwacji i drobnych faktów. Tu wybrane słowa stałyby się tak niewymienne, że starczyłyby za wszystkie inne; przymiotnik otrzymujący miejsce tak przemyślane i tak ostateczne, iż bez naruszenia prawideł nie można go było zeń usunąć, otwierały perspektywy niezmiernie, dzięki którym czytelnik dumałby całymi tygodniami nad jego treścią, jedno- i wieloznaczną zarazem, konstatając terażniejszość, odtwarzając przeszłość, odgadując przyszłość dusz bohaterów, którzy pojawiali się w blaskach jednego jedynego epitetu. [...] Słowem, poemat prozą był w oczach des Esseintes’a sokiem rzeczywistym, ekstraktem literatury, esencjalnym olejkim sztuki⁶².

W swojej literackiej definicji posłużył się Huysmans metaforą destylatu, ekstraktu, esencji. W opinii autora *Na wspak* poemat prozą stanowi coś w rodzaju

⁶¹ Ruff, *op. cit.*, s. 236.

⁶² J.-K. Huysmans, *Na wspak*. Przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński. Warszawa 1976, s. 253.

koncentratu i sięgnięcie po niego wywołuje w czytającym potrzebę uzupełniania, dopowiadania, odgadywania tego, co wprost nie wyrażone. Dodajmy, przypominając wcześniejsze wnioski, że tego rodzaju lekturę w przypadku cyklów poematów prozą narzuca także – poza wskazywanym tu celowo oszczędnym stylem i ograniczaniem narracji – specyficzny typ konstrukcji; autonomia poszczególnych fragmentów nie niweluje łączącej je sekretnej więzi, której gwarantem jest silnie odczuwana, panująca nad całością zapisu subiektywność. I ten efekt nie umknął uwadze Huysmansa, dostrzegającego, że w takiej koncepcji lektury kryje się coś więcej: „komunia myśli między pisarzem-magiem a czytelnikiem idealnym, świadoma współpraca duchowa między dziesięcioma wyjątkowymi osobami rozproszonymi w świecie, delectacja ofiarowana umysłom subtelnym, im jedynie dostępna”⁶³.

Podsumowanie

Umieszczanie poematu prozą w obrębie problematyki prozy poetyckiej niesie ze sobą ryzyko, że przedmiotem zainteresowania stać się mogą przede wszystkim zagadnienia związane z szeroko rozumianą problematyką języka poetyckiego. Tymczasem, jak starałam się pokazać, tym, co znacznie ciekawsze, a także, jak sądzę, poznawczo bardziej obiecujące, jest postawienie zupełnie innej kwestii. Nie należy pytać, co – za sprawą poematu prozą – poezja mogła dać prozie (odpowiedź brzmi: poetycką nieprzezroczystość języka), lecz przeciwnie: czego szukała poezja, wdzierając się na terytorium prozy? Rozważania, których punktem wyjścia jest pierwsze pytanie, prowadzą do stwierdzeń w rodzaju:

W warstwie brzmieniowej poemat prozą może zawierać uporządkowanie rytmiczne i ekspresywne: bywają wprowadzone do niego schematy metryczne lub ich fragmentaryczne ciągi: mogą się w nim pojawiać wewnętrzne rymy. [...] W jego warstwie syntaktycznej i stylistycznej obecne są: paralelizmy wzorców składniowych, powtórzenia, refreny, figury retoryczne, tropy poetyckie oraz stylizacje językowe.

W warstwie semantycznej pojawiają się znaczenia metaforyczne, symboliczne, alegoryczne, sugerowane⁶⁴.

Z rozpoznań takich niestety niewiele wynika. Prezentowany opis pasuje raczej po części do prozy rytmicznej (wywodzącej się z zupełnie innej, bo biblijnej tradycji), po części do charakterystycznych dla Młodej Polski wysoce zretoryzowanych rapsodów⁶⁵, a po części do zjawisk, które mieszczą się w „poetyckim modelu prozy” omówionym przez Włodzimierza Boleckiego.

Odpowiedzi na drugie pytanie – czego szuka poezja w prozie – udzielił sam autor *Małych poematów prozą*, kiedy, pisząc o noweli, zauważył z mieszaniną zachwytu i żalu:

Jej autor ma do swej dyspozycji wielość dźwięków, odmian języka, ton rezonerski, sarkazm, humor, to wszystko, czego nie znosi poezja i co stanowi dysonans, jakby zniewagę dla czystej piękności. [BN 117]

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ślósarska, *op. cit.*, s. 213.

⁶⁵ Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. W: *Prace wybrane*. Red. R. Nycz. T. 1. Kraków 1997, s. 299–304.

Słuchać w tej wypowiedzi bachtinowskie intuicje, które w pełni potwierdził poeta w swoim cyklu poematów prozą. *Paryski splin*, będąc literackim dokumentem myślącej świadomości, jest przecież zarazem w dużej mierze swoistym archiwum wchłanianych przez tę świadomość cudzych, „podsluchanych” głosów. Owe głosy, splecione z towarzyszącymi im reakcjami poety, okazały się czymś więcej niż „dziennikiem poufnym” – przyniosły pierwszy opis „atmosfery wielkich miast, z ich rozlicznymi krzyżującymi się powiązaniem [...]” (BP 213), mentalny obraz nowoczesnej przestrzeni miejskiej.

Efekt, jaki uzyskał Baudelaire, podejmując próbę charakterystyki „fragmentu tego życia” współczesnego (BP 213), w nieodłączny sposób zrosł się z poematem prozą. I kiedy Szymczyk wskazuje, że twórcy sięgający po formę poematu prozą kierują się chęcią „uchwycenia momentu historycznego [...] »osaczenia w locie« [...] zmian światopoglądowych, społecznych” (Sz 78), ten właśnie antropologiczny sens ma na myśli. Podobnie pojmował wybór tej formy Kasprowicz. Odpowiedź na pytanie, czy było tak w przypadku innych autorów, wymaga osobnych studiów. Na pewno jednak niezwykła popularność cyklu Baudelaire’a (jej początki wiążą się z przełomem wieków XIX i XX) przesądziła o powstaniu przestrzeni hermeneutycznej, w której wszyscy posługujący się małymi formami prozy poetyckiej chcąc nie chcąc się znajdowali... Dopiero zbadanie tych filiacji i ich odróżnienie od zjawisk podobnych, lecz niekoniecznie pokrewnych, pozwoli określić faktyczny zakres oddziaływania na literaturę polską formy poematu prozą.

Istota Baudelaire’owskiego wynalazku nie we wzmożeniu poetyckości języka prozy leży, ale w odkryciu i utrwaleniu modalności nie mających wcześniej dostępu do poezji, a umożliwiających oddanie w materii literackiej rozmaitych sposobów reagowania na wielokształtną i zmienną rzeczywistość. Wniosek to paradoksalny, ponieważ okazuje się, że w poemacie prozą poetyzacja prozy nie jest najważniejsza, ta bowiem cechowała wiele wariantów pisania prozą poetycką.

Abstract

AGNIESZKA KLUBA

(Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

PROSE POEM. LITERARY GENETICS CONSIDERATIONS

The article discusses the prose poem in literary genetics perspective. The author begins with a presentation of research state on the hybrid “last genre.” Though traditionally regarded as elusive, the prose poem continues to puzzle scholars. Instead of making another attempt to put it into the framework of traditional literary genetics, the author refers to the idea of hermeneutic space in which architextual characteristics proves to be more important than paradigmatic of forms. In prose poem, one of such architextual feature is multitude of genres, allowing not only the various literary conventions (lyrical or parody-satirical monologue, short story, symbolic poem, dramatic scene) become real, but also different kinds of speech genres. Openness for modalities previously excluded from poetry seems to be more important than prose poetization, the latter being characteristic of a number of poetical prose varieties.