

**POEMAT PROZĄ
W POLSCE**

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Tomasz Kizwalter, Janusz Sławiński,
Szymon Wróbel, Antoni Ziemia,
Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Agnieszka Kluba

**POEMAT PROZĄ
W POLSCE**

WARSZAWA–TORUŃ 2014

Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej
w ramach programu Monografie FNP

Redaktor tomu
Magdalena Bizior-Dombrowska

Korekty
Agnieszka Markuszewska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Agnieszka Kluba
and Fundacja na rzecz Nauki Polskiej
Warszawa 2014

eISBN 978-83-231-5686-4
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-5686-4>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Mikołaja Kopernika**
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

Pamięci Katarzyny Sybilskiej

Spis treści

WPROWADZENIE	9
--------------------	---

CZĘŚĆ I. TEORIA

ROZDZIAŁ 1. POEMAT PROZĄ. ROZWAŻANIA GENOLOGICZNE	15
Wstęp	15
Stan badań	20
Komentarze i polemiki	25
Genologia hermeneutyczna	35
Koncepcja Jana Józefa Lipskiego (cykl Jana Kasprowicza)	41
Architekstualność poematu prozą.....	49
ROZDZIAŁ 2. TEORIE POEMATU PROZĄ ZA GRANICĄ.....	61
ROZDZIAŁ 3. REFLEKSJA METODOLOGICZNA	113

CZĘŚĆ II. HISTORIA

ROZDZIAŁ 1. MŁODOPOLSKIE „POEZJE PROZĄ”	127
Wacław Rolicz-Lieder	142
Józefa Bąkowska (Szczęsna)	148
Bronisława Ostrowska	154
Kazimierz Przerwa-Tetmajer	157
Aleksander Szczęsny	169
Ludwik Stanisław Liciński.....	186
ROZDZIAŁ 2. KASYDY, OBRAZKI, KALIGRAFIE, SZKICE... POEMAT PROZĄ W LITERATURZE MIĘDZYWOJENNEJ	203
Jarosław Iwaszkiewicz	210
Aleksander Wat	241
Julian Tuwim.....	248
Bronisław Iwanowski	258
Stefan Napierski.....	284
Anna Świrszczyńska	325
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska	345
Julian Przyboś	362

ROZDZIAŁ 3. WOJENNE „LIRYKI PROZĄ”	383
Andrzej Trzebiński	386
Zdzisław Stroiński	393
ROZDZIAŁ 4. POEMAT PROZĄ W POLSKIEJ LITERATURZE POWOJENNEJ	413
Anna Świrszczyńska	416
Zbigniew Bieńkowski	428
Jan Brzękowski	442
Julia Hartwig	452
Czesław Miłosz	470
Wisława Szymborska	475
Zbigniew Herbert	477
Krystyna Miłobędzka	500
ZAKOŃCZENIE	513
BIBLIOGRAFIA	519
SUMMARY	545
INDEKS OSOBOWY	551

Wprowadzenie

Poemat prozą to byt w Polsce po leśmianowsku „niedowcielony” – niby omówiony w słownikach, czasem nawet efemerycznie wskrzeszany w jakimś tytule, ale na ogół prowadzący żywot utajony, zwrócony raczej ku przeszłości, rozpamiętujący czas dawnych zaistnień. Nigdy nie było ich zresztą w polskiej literaturze zbyt wiele, a im dalej od przełomu wieków XIX i XX, tym mniej, tym mglistszy ich kontur i tym bardziej epizodyczne przejawy. Poemat prozą pozostawał formą rozpoznawaną i podejmowaną przez nielicznych wtajemniczonych, zazwyczaj przez znawców poezji francuskiej, która ten sposób pisania wynalazła.

Kiedy śledzi się zanikającą linię polskich poematów prozą, można dostrzec wyraźne relacje nawiązywane przez poetów ponad epokami, jak te, które łączą Stefana Napierskiego z Wacławem Rolicz-Liederem czy Aleksandrem Szczęsnym, lub też bardziej subtelne związki – choćby te między powojennym Zbigniewem Herbertem a przedwojenną Anną Świrszczyńską. Elitarny charakter kręgu autorów tworzących poematy prozą przesądził również o znikomej świadomości tej formy pisania wśród piszącej, czytającej i komentującej publiczności literackiej. Mówiąc najprościej – dla wtajemniczonych gatunkowy kod poematu prozą był czymś oczywistym, intuicyjnie podejmowanym i twórczo przekształcanym, dla pozostałych był czymś w pewnym sensie niewidocznym, nie dość wyczuwalnym i niekonstytuującym się w czytelny wzorzec genologiczny. Stąd historia poematu prozą to zarazem po części historia przeoczeń, błędnych rozpoznań i pochopnych atrybucji. Bez ich przypomnienia ta opowieść byłaby niepełna. O tym nieodczytaniu zdecydował nie tylko utajony żywot poematu prozą, znany nielicznym, także – jego przewrotna, dyskretna i stroniąca od pochwytności natura, celowa labilność tożsamości, mylenie tropów, prowadzących zarówno do prozy, jak i do poezji, a może tak naprawdę jeszcze gdzie indziej...

Wystrzegający się kaligraficznej staranności sonetu czy zaczepnej ostentacji wiersza wolnego, chimeryczny i proteuszowy, ale przecież nie amorficzny jak proza poetycka, jest ten literacki „niepochwyć” szczególnym wyzwaniem dla badacza, który chce uniknąć uzurpacji przesadzających rozstrzygnięć, ale nie może zrezygnować z pewnych minimalnych założeń. Staram się pogodzić obie te racje. Ważnym komponentem mojego studium są rozważania genologiczne, bez których dzisiejsza refleksja nad poematem prozą nie może się obejść; omówienia poematu prozą z punktu widzenia genologii stanowią przeważającą część obcojęzycznych prac poświęconych tej formie pisania – przybliżam je również polskiemu czytelnikowi. Jednak książkę tę wypełniają przede wszystkim charakterystyki tekstów napisanych prozą przez dwudziestu czterech polskich poetów w ciągu ponad stu ostatnich lat. „Proza poetów” – tak między innymi mówi się o tej formie i w określeniu tym kryje się trafna odpowiedź, że autorami poematów prozą byli twórcy poezji. „Proza poetów” oznacza, że z zagadkowych powodów ci, którzy piszą wiersze, miewają niekiedy potrzebę zwrócenia się ku prozie. Owa potrzeba może przybrać postać minimalną, jakby próbną, jak w przypadku Czesława Miłozza, autora *Esse*, czy Wisławy Szymborskiej, autorki zaledwie czterech poematów prozą. Może być też potrzebą odczuwaną przez długi czas równoległe do potrzeby pisania wierszy (Zbigniew Herbert), może być dyspozycją zarzucaną i ponawianą (Anna Świrszczyńska), może być w końcu zdarzeniem epizodycznym, zamykającym się w jednym cyklu utworów (Jarosław Iwaszkiewicz, Stefan Napierski, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska). W sześciu przypadkach – w każdym z innych względów – zamiast przesadzającej klasyfikacji gatunkowej wybrałam jej zawieszenie (Ludwik Stanisław Liciński, Julian Przyboś, Krystyna Miłobędzka), częściowe i warunkowe uznanie (Andrzej Trzebiński) lub zakwestionowanie (Aleksander Wat, Zbigniew Bieńkowski). Jedną z dodatkowych radości płynących z poznawania dziejów tej formy było dla mnie odnalezienie intrygujących autorów, którzy dotąd nie zaistnieli w pełni w polskiej literaturze, jak Józefa Bąkowska, pisząca pod pseudonimem *Szczęсна*, czy Bronisław Iwanowski. Jeszcze inną przyjemnością było odkrycie, że autorzy z pozoru znani pozostawili po sobie

teksty, które niesłusznie zostały zapomniane (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Stefan Napierski).

Polski poemat prozą doczekał się do tej pory zaledwie jednego książkowego ujęcia – w zakresie dotyczącym jednej epoki literackiej, Młodej Polski. Z powodu licznych kontrowersji towarzyszących poematowi prozą moja książka odgrywa w tej sytuacji rolę rekonesansu, którego głównym zadaniem jest wyodrębnienie zasadniczego korpusu tekstów, obejmujących kilka epok istnienia poematu prozą, określenie obszaru jego podstawowej problematyki wraz z jej wstępną konceptualizacją pojęciowo-teoretyczną oraz wypróbowanie wypracowanych przy tej okazji narzędzi analitycznych. Zaproponowane interpretacje poszczególnych twórczości zostały ułożone w porządku chronologicznym. Jego ramy pozwoliły, mam nadzieję, dostrzec kapryśną linię polskiego poematu prozą, a jednocześnie zachować podstawowe konteksty określające powstanie danych utworów – kontekst epoki oraz kontekst całej twórczości. Ujęcie, które nie pozwala stracić z oczu autora oraz integralności jego dzieła, nie jest przypadkowe. Zanikająca linia polskiego poematu prozą wyklucza bowiem, moim zdaniem, perspektywę ewolucyjną, choć mogłaby ją sugerować linearność porządku chronologicznego. Z celową przesadą można powiedzieć, że każdy z polskich autorów poematu prozą po swojemu i od nowa podejmował wzorzec gatunkowy tej formy, nawet jeśli niektórzy z nich byli świadomi dokonań innych polskich twórców w tej dziedzinie. Jednocześnie diachroniczny porządek czyni również bardziej czytelnym historyczny wymiar poematu prozą, formy zdolnej do asymilacji nowych elementów poetyki. Formy mimo to przechowującej pamięć swoich źródeł, niepoprawnie i dumnie „anachroniczne”, ponawiającej krnąbrny gest, który niepokój, jaki budzi w twórcy doświadczana rzeczywistość, pragnie przemienić w wyrafinowane dzieło sztuki.

CZĘŚĆ I
Teoria

ROZDZIAŁ 1

Poemat prozą. Rozważania genologiczne

Wstęp

Początkom moich rozważań towarzyszyło przeświadczenie, że poemat prozą to nic innego jak jedna z odmian prozy poetyckiej. W konsekwencji wydawało mi się oczywiste, że nie można o poemacie prozą mówić inaczej niż jako o niewielkiej formie literackiej bez reszty zanurzonej w pewnym potężniejszym od niej żywiole. Te założenia szybko okazały się nietrafne, a odruchowe łączenie poematu prozą z prozą poetycką stało się nieoczywiste.

„Proza poetycka” – jako pojęcie i jako termin – to określenie tyleż powszechne, co nieostre i wywołujące u badaczy rozmaite skojarzenia. Do najczęściej – niekoniecznie jednak JEDNOCZEŚNIE – pojawiających się asocjacji należą: tłumaczenia prozą tekstów biblijnych (i szerzej – stylizacje biblijne) oraz antycznych (zarówno poetyckich, jak i retorycznych), tradycja prozy retorycznej (*Kazania sejmowe* Piotra Skargi), styl niektórych utworów romantycznych (François-René de Chateaubrianda, Jean Paula, Novalisa, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza, *Anhelli* Juliusza Słowackiego), tak zwana proza rytmiczna (tyleż antyczna *prosa numerosa*, co jej wersje późniejsze: romantyczna, na przykład *Agaj-Han* Zygmunta Krasińskiego, i modernistyczna, między innymi w twórczości Stefana Żeromskiego), pisarstwo Fryderyka Nietzschego, czy w końcu, by na tym poprzestać – młodopolskie poetyzacje prozy (choćby u Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego). W odniesieniu do tak rozmaitych emanacji proza poetycka jawi się jako *mare tenebrarum*, amorficzny bezmiar, z którego od czasu do czasu z tajemniczych powodów miałyby się dobywać formy przybierające postać bardziej uchwytną i powtarzalną – poematy prozą.

Przyjęcie tezy, że poemat prozą to efekt takiego szczególnego (chwilowego, lokalnego) zagęszczenia owego bezmiaru, wprowadzałoby sugestię, że proza poetycka jest bezpośrednim i „naturalnym” antenatem tego gatunku. Tymczasem w tej sprawie zdania są podzielone i zależne od sposobu rozumienia, czym jest poemat prozą.

Upraszczaając, kontrowersja ta sprowadza się do alternatywy, czy uznać, że poemat prozą powstał w efekcie ogólniejszego procesu rozluźniania struktur wersyfikacyjnych¹ w obrębie poezji, czy też przyjąć, że nie byłoby poematu prozą bez chęci wprowadzenia dodatkowego, naddanego uporządkowania, niekoniecznie o charakterze metrycznym, w prozie poetyckiej². PIERWSZA ewentualność odsyła do zagadnienia szerszego, wiążącego się z charakterystycznym dla literatury europejskiej od początku XIX wieku³, odchodzeniem od klasycystycznych rygorów metryki i prozodii. W tej perspektywie pojawieniu się poematu prozą odpowiadałyby inne, równie reprezentatywne 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. Oczywiście nie zawsze ich izolowanie od spraw łączących się z DRUGĄ z zarysowanych wcześniej linii, akcentującą tendencję do nadorganizacji języka prozy, ma sens. Potwierdzeniem 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 metrum, czego wyrazem był rozkwit nieregularnych form

¹ Takie stanowisko zajmuje na przykład Maria Podraza-Kwiatkowska; zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 136 i 142.

² Por. na przykład S. Sterna-Wachowiak, *Wiersz wolny awangardowy. Teoria rewolucji: hipoteza „pra-gatunku” i ekspresja nadawcy*, w: idem, *Szyfr i konwencja*, Poznań 1986, s. 187 i n.

³ Na temat zapowiedzi tych zjawisk zob. M. Grzędzińska, *Les tendances à atténuer la distinctions entre le vers et la prose*, w: *Poetics. Poetyka. Poetika*, t. 1, red. R. Jakobson, Warszawa 1961.

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.

Balbus trafnie objaśnia okoliczności decydujące o kształcie utworu Krasińskiego. Nie jest jednak jego zamiarem wytłumaczenie narodzin poematu prozą jako rozpoznawalnej formy. Mówiąc ściślej, jego analiza nie daje odpowiedzi, dlaczego obie z wyróżnionych tendencji prowadziły do różnych rezultatów, tak odmiennych jak utwory Charles'a Baudelaire'a z *Paryskiego splinu* czy *Agaj-Han*. Nawet to, że Krasiński nazwał swój utwór „poematem prozą”, nie pozwala owej odmienności nie dostrzec.

By lepiej zrozumieć te zagmatwane wielorako sprawy, warto wyjść od konstatacji podstawowych. Choćby od tej, że zarówno proza poetycka, jak i poemat prozą sytuują się na pograniczu, między tym, co jest nazywane „prozą”, a tym, co określa się mianem „poezji”. Taka lokalizacja ma kilka konsekwencji. Po pierwsze, zwraca uwagę na istnienie granicy po to tylko, by ją natychmiast kwestionować. Po drugie, wyróżnia 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 znaczy tylko odbite w drugim. Przede wszystkim jednak perspektywa pogranicza prozy i poezji zachęca do tego, aby porzucić literalność, szczególnie nieuzasadnioną w przypadku tych niejednoznacznych kategorii, a także – aby wychodzić poza ich techniczne traktowanie, to jest poza ujęcia ściśle gatunkowe. Owa pograniczność otwiera raczej na dziedzinę refleksji bardziej fundamentalnej, tej, której przedmiotem

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

są zagadnienia rodzajów literackich⁵, a w konsekwencji – na pytania o to, jak istnieje literatura oraz – co pewnie jeszcze ważniejsze – w jaki sposób o niej myślimy. Oznacza to, że z pozoru niewinna problematyka prozy poetyckiej i poematu prozą kryje w sobie spory potencjał jako punkt wyjścia do rozważań obejmujących więcej, niż można spodziewać się na początku.

W polskich ustaleniach na temat poematu prozą dominuje⁶ motyw zawiedzionego dążenia do uchwycenia jego cech kategorialnych. Okazuje się bowiem, że właściwości, jakimi odznaczają się konkretne teksty literackie, bywają zbyt rozbieżne, aby skonstruować definicję gatunku. Mimo to proponuje się rozmaite klasyfikacje i różniczenia oraz podkreśla chętnie ich niedostateczny, prowizoryczny status⁷. Na tle tych poszukiwań inny charakter ujawniają ustalenia

⁵ Określenie „rodzaje literackie” pojawia się tutaj w znaczeniu możliwie najszerszym, mniej więcej takim, w jakim Northrop Frye mówił o *genres* (N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957, s. 246–251), Gerard Genette o *archi-genres* (G. Genette, *L'Introduction à l'architexte*, Paris 1979, s. 69), a wcześniej Emil Staiger, kiedy formułował pojęcia LIRYCZNOŚCI, EPICKOŚCI i DRAMATYCZNOŚCI jako wyobrażeń swoistych uniwersaliów (E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946; por. na ten temat na przykład K. Bartoszyński, *Wobec genealogii*, w: *Genealogia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 10). Przez analogię w przypadku prozy i poezji należałoby mówić odpowiednio o PROZAICZNOŚCI (*resp.* PROZATORSKOŚCI) i POETYCKOŚCI jako o ideach pewnych niezmiennych (i przeciwstawnych) dyspozycji. Tendencję do absolutyzowania tych pojęć potwierdza w historii wiele koncepcji, na przykład 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 tych entelechii: nie podzielając wiary w ich obiektywny byt, uznaję ich istnienie jako wykładników dziejowo określonej i zmieniającej się świadomości estetycznej.

⁶ Odmienne podejście zaprezentował niedawno Mateusz Antoniuk; zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009, s. 123–137. Badacz, którego przedmiotem zainteresowania były małe formy prozatorskie Herberta (znane jako „prozy poetyckie”), dokonał, niejako przy okazji, interesującej konceptualizacji teorematu „poemat prozą”. Do tej pracy nawiązuję później.

⁷ Zob. J. Ślósarska, *Poemat prozą. (Materiały do „Słownika rodzajów literackich”)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, t. 36, z. 1/2; A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1993; K. Jedynak [Zabawa], *Kilka uwag*

Grażyny Szymczyk, badaczki, która poematowi prozą oraz bliskim mu, istotnym kontekstom poświęciła wiele inspirujących tekstów naukowych⁸. W jednym z nich postulowała stworzenie „rejestrów cech dystynktywnych [...] z ograniczoną do MINIMUM arbitralnością, [...] zaobserwowanych w wyniku analizy tekstów”⁹.

Chciałabym podjąć tę sugestię i zaproponować inne podejście – takie, które nie dąży za wszelką cenę do wpisania poematu prozą w ramy obowiązujące w tradycyjnej teorii gatunków i rodzajów. Ta droga wydaje się tym bardziej zasadna, że natura zjawisk, o których mowa, polega na ich kontrgeneryczności, a mówiąc ściślej – na sprzeciwie wobec genologii tradycyjnej, z jej uświęconym podziałem na gatunki i rodzaje.

o poemacie prozą, „Ruch Literacki” 1995, z. 4; eadem, *Jeszcze o poemacie prozą. Uwagi o artykule Joanny Ślósarskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4; eadem, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999; A. Garstka, *Poemat prozą na tle zjawisk pokrewnych. Próba ustaleń genologicznych*, „Roczniki Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Wałbrzychu” 2003, t. 2: *Język polski*.

⁸ G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50; eadem, *Zagadnienie związków poezji i prozy w świetle wypowiedzi krytycznoliterackich*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak i A. Wilkoń, Katowice 1981; eadem, *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, „Litteraria” 1982, t. 14; eadem, *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 7/8, s. 69; eadem, *Bambocjada nadrealistyczna. Aloysius Bertrand i Robert Desnos*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 11; eadem, *Et si nous parlions de „pRoesie”?*, w: *Colloque international, perspective comparatiste orient-occident en théorie littéraire = International Colloquium, the Orient-west comparative perspective in literary theory*, red. S. Cieślukowski i T. Cieślukowska, Łódź 1993; eadem, *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000.

⁹ Eadem, *Poemat prozą*, s. 69.

Stan badań

Polskie próby teoretycznego zmierzenia się z poematem prozą inauguruje propozycja Grażyny Szymczyk z 1979 roku¹⁰. Badaczka koncentruje się na dwóch kręgach zagadnień – jak to ujmuje – „praktyki wydawniczej” oraz „współczesnej świadomości literackiej”. Zauważa dużą dowolność w stosowaniu przez krytykę i wydawców określeń „poemat prozą”, „proza poetycka” i „liryk prozą”, nierzadko wywołującą wrażenie, że tymi terminami operuje się w sposób umowny, metaforyczny i wymienny, z braku innej etykiety, jak na przykład w przypadku prozy Leopolda Buczkowskiego¹¹. Ta praktyka sprzyja jednocześnie innej wskazywanej przez Szymczyk tendencji sprawiającej, że termin „»proza poetycka« nabiera w języku krytyki pozorów nazwy genologicznej”, naśladując niejako gatunkowy status poematu prozą i gubiąc zarazem swoje przede wszystkim stylistyczne znaczenie¹². Zdając sobie sprawę ze znaczenia, jakie w „świadomości dzisiejszych odbiorców” mają pojęcia prozy i poezji¹³, a także z przebiegającej między nimi relacji, badaczka formułuje następującą 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 pojęć¹⁴. Szymczyk sygnalizuje w tym fragmencie jedną z kwestii fundamentalnych dla zjawisk, o których tutaj mowa. W proponowanym przez nią ujęciu zwraca jednak uwagę – i budzi zastanowienie – skrajna wymowa diagnozy, przesadzająca

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Jan Pieszczachowicz pisze w przypadku twórczości Buczkowskiego o „prozie poetyckiej” (J. Pieszczachowicz, *Kręgi ciemności*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9, s. 52), Krzysztof Nowicki – o „poemacie prozą” (K. Nowicki, *Leopold Buczkowski*, „Literatura” 1974, nr 6, s. 3).

¹² Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 316.

¹³ Kontynuację tych studiów stanowi inny artykuł badaczki, zatytułowany *Zagadnienie związków poezji i prozy w świetle wypowiedzi krytycznoliterackich*, w: *O języku literatury*.

¹⁴ G. Szymczyk, *Poemat prozą*, s. 71.

o bezpowrotnym zatarciu antynomicznego charakteru relacji proza–poezja¹⁵. Autorka 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 wierszem¹⁶.

Zdaniem Szymczyk w świadomości współczesnej dochodzi do zderzenia „dwóch planów”: „I poezja – proza i II wiersz – proza”. W ich „pomieszaniu” i „sprowadzaniu całego problemu wyłącznie do zagadnień wersologicznych” badaczka upatruje jedną z przyczyn „zaciemnienia obrazu współczesnej sytuacji gatunku”¹⁷. Jako drugi z powodów tego stanu rzeczy wskazuje niejednoznaczność francuskiego terminu *poème*, dającego się tłumaczyć nie tylko jako „poemat”, ale również po prostu jako „utwór poetycki”. Jak zauważa Szymczyk, „język polski rezerwuje termin »poemat« raczej dla dłuższych tekstów wierszowanych [...]. Utwory krótkie zwykle się obdarzać mianem liryków”¹⁸. Wychodząc z tego założenia, autorka aprobuje decyzję

¹⁵ Przekonanie to poddała problematyzacji w dwu interesujących omówieniach idei „proematu” i „proezji” (wywodzących się z koncepcji Francisca Ponge’a) – w artykule *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*: „Proemat okazuje się więc [...] nazwą wyjątkowo wielomówną. [...] Odczytywana jako neologizm, nazwa sytuacji swój przedmiot we współczesności, w szerokim i nieostrym obszarze pogranicza zjawisk poetyckich i prozatorskich, lub tam, gdzie rozróżnienie: »poezja« i »proza« traci swoją zasadność” (eadem, *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*, s. 71), oraz w tekście *Et si nous parlions de „pRoesie”?*: „Nieważność opozycji poezja–proza może mieć swoje uzasadnienie historyczne (tj. dotyczyć literatury danej epoki). Nieważność ta może również wynikać z określonych wyborów metodologicznych” (eadem, *Et si nous parlions de „pRoesie”?*, s. 76).

¹⁶ Eadem, *Poemat prozą*, s. 71.

¹⁷ Ibidem, s. 72.

¹⁸ Ibidem, s. 73. Por. opinię Stefanii Skwarczyńskiej: „[...] język polski wzbrania się przed odnoszeniem słowa »poemat« do utworu drobnego”; S. Skwarczyńska, *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19, z. 1, s. 268–269.

Zdzisława Jastrzębskiego¹⁹, który dokonania prozopoetyckie Przybosa, Bieńkowskiego oraz poetów pokolenia wojennego nazwał „lirykami prozą”. Podaje jednak inne uzasadnienie niż przywoływany badacz, który zastąpił termin „poemat prozą” terminem „liryk prozą”. Według Szymczyk dzięki wprowadzeniu odrębnego określenia dla utworów wymienionych autorów wyróżnieniu może ulec „nowa odmiana gatunku”²⁰, ukształtowana niezależnie od bezpośredniego oddziaływania tradycji francuskiego poematu prozą²¹.

Poza Grażyną Szymczyk o poemacie prozą pisały w Polsce w teoretycznym ujęciu Joanna Ślósarska, Anna Nasiłowska oraz Krystyna Zabawa. Propozycje dwóch pierwszych z wymienionych autorek²² zostały skomentowane – szczegółowo i w wielu punktach dość krytycznie – przez trzecią z nich²³. Za jedno z podstawowych nadużyć uznaje ona kwalifikowanie poematu prozą jako gatunku lirycznego. Dowód na nietrafność takiego rozpoznania odnajduje u tych autorek, z którymi polemizuje: u Ślósarskiej w partiach, w których wymienia 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”²⁴ a wskazywaniem jako przykładów jego realizacji utworów niespełniających, zdaniem polemistki, tak sformułowanych kryteriów, na przykład *Requiem aeternam* i *De profundis* Przybyszewskiego. Przede wszystkim jednak nie godzi się na

¹⁹ Z. Jastrzębski, *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, w: idem, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.

²⁰ G. Szymczyk, *Poemat prozą*, s. 73.

²¹ W innym miejscu Szymczyk formułuje tę myśl jeszcze bardziej wyraźnie: „Wychodząc od zagadnień poezji i analiz konkretnych tekstów, można stwierdzić, że np. »poemat prozą« i »liryk prozą« to nazwy dwu historycznie różnych postaci gatunku”; eadem, *Zagadnienie związków poezji i prozy*, s. 267.

²² J. Ślósarska, *Poemat prozą*. Omówienie to z niewielkimi korektami zostało umieszczone jako hasło w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka, Łódź 2007; A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*.

²³ K. Jedynak [Zabawa], *Kilka uwag o poemacie prozą*; eadem, *Jeszcze o poemacie prozą. Uwagi o artykule Joanny Ślósarskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”*.

²⁴ Eadem, *Kilka uwag o poemacie prozą*, s. 496.

przypisywanie poematu prozą do jakiegokolwiek rodzaju literackiego. Dostrzega w takim działaniu 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”²⁵. Z tych samych powodów sceptycznie odnosi się również do propozycji Nasiłowskiej, aby krótsze poematy prozą określać mianem „liryków prozą”²⁶. Uzasadnia, że „wprowadzenie tego terminu spowodowałoby jeszcze większe zamieszanie w i tak niełatwej problematyce prozy poetyckiej”²⁷. W zamian, idąc tropem słownika francuskiego²⁸, proponuje rozróżnienie dwóch odmian poematu prozą – krótką i dłuższą. Pierwszą charakteryzuje jako bardziej zrygoryzowaną, posługującą się rozmaitymi 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)”²⁹.

²⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 208.

²⁶ Co ciekawe, podobny sceptycyzm można odnaleźć także u Nasiłowskiej, nie rezygnuje ona jednak całkowicie z posługiwania się tym terminem w hasle w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (por. „Nazwę »poemat z 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”; A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, s. 873). Do terminu „liryk prozą” powraca również w książce *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 56 i n.

²⁷ K. Jedynak [Zabawa], *Kilka uwag o poemacie prozą*, s. 497. Dodajmy, że – jakby komplikacji było mało – właśnie takim sformułowaniem („liryka prozą i wierszem”) posłużyła się Maria Komornicka w jednym z tytułów swoich manifestów w napisanym wspólnie z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jellentą tomie *Forpocztę* (Lwów 1895).

²⁸ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961, s. 320.

²⁹ K. Jedynak [Zabawa], *Kilka uwag o poemacie prozą*, s. 500. Krystyna Zabawa szczegółowo rozwija swoją koncepcję w książce *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

Te rozróżnienia świadczą o potrzebie ustalenia podstaw morfologii omawianej formy. Autorka, trafnie dostrzegając pochopne klasyfikacje innych badaczy, nie wystrzega się jednak postawy niegdysiejszych kodyfikatorów gatunków 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 twórców³⁰.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, 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 napisał:

Na ten niewielki tomik [*Jesienne liście* z 1904 roku – A. K.] 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 francuskich³¹.

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

³⁰ Eadem, *Kilka uwag o poemacie prozą*, s. 502.

³¹ M. Głowiński, *Proza Bronisławy Ostrowskiej*, w: B. Ostrowska, *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 7.

W przywołanych omówieniach powtarzają się zagadnienia relacji proza–poezja (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 „POEMAT prozą”, jak i w perspektywie bardziej zasadniczej, dotyczącej podstaw wyróżniania odmian gatunkowych). Odniosę się do tych spraw po kolei.

Komentarze i polemiki

Komentując tezy Grażyny Szymczyk na temat relacji proza–poezja, należy zauważyć, że choć para tych pojęć straciła niewątpliwie – między innymi 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, podważona i rozchwiana, 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 relacją antynomii a jej brakiem. Sprawę dodatkowo komplikuje możliwość dwojakiego rozumienia badanej relacji – na co słusznie wskazuje Szymczyk – wynikającego z homonimiczności słowa „poezja”. Raz używa się go w znaczeniu „mowa poetycka, ozdobna, o naddanej organizacji językowej”, a innym razem – w znaczeniu „mowa wiązana, wierszowana”³². W obu sytuacjach na innych warunkach jest również

³² Stefan Sawicki, pisząc o mieszaniu dwóch par pojęć „wiersz–proza” oraz „poezja–proza”, 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

formowane wrażenie przeciwstawności danego rozumienia poezji wobec prozy. W pierwszym aspekcie odczucie opozycji wzrasta tym silniej, im bardziej jesteśmy skłonni przypisywać prozie orientowanie się na poznawczą funkcję języka. W drugiej sytuacji wrażenie antynomii nie ulega stopniowaniu: albo stwierdzamy, że mamy do czynienia z tekstem ujętym w wersy, albo – że nie mamy. Zwłaszcza pierwsza z opisanych sytuacji może wpływać na osłabienie antynomii prozy i poezji. Dzieje się tak, kiedy w pojmowaniu prozy odchodzi się od utożsamiania jej z mową służącą przede wszystkim komunikowaniu. Takie właśnie przewartościowanie miała na myśli Szymczyk, odnosząc swoje rozważania do literatury współczesnej. Moje obawy budzi jedynie ryzyko absolutyzacji tego przewartościowania i w konsekwencji groźba przeoczenia historycznej względności opisywanych przeobrażeń, a tym samym – odwracalności zjawisk, o których tu mowa. Wystarczy przypomnieć, że po daleko idącej neutralizacji przeciwstawienia poezja–proza w okresie Młodej Polski, analogicznej pod pewnymi względami (choć bez porównania silniejszej) do procesów współczesnych, nastąpiła gwałtowna odnowa antynomicznego potencjału tej opozycji za sprawą między innymi programowych proklamacji Tadeusza Peipera („Proza nazywa, poezja pseudonimuje”)³³.

Stefan Sawicki, odnosząc się do sytuacji swoistej semantycznej podwójności zestawienia wiersz–proza / poezja–proza, zauważył:

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.

słów ograniczona, a poszczególne zdania wyznaczają równocześnie różne fragmenty świata przedstawionego”. Zob. S. Sawicki, *Wokół opozycji wiersz–proza*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Kopczyńska i L. Pszczołowska, Wrocław 1971, s. 280.

³³ T. Peiper, *Nowe usta*, Lwów 1925; cyt. za: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 216.

W tej sytuacji zwłaszcza poeci skłonni są bronić wierszowości swych utworów, wiążąc ją nierozdzielnie z poetyckością³⁴.

Dodajmy – nie tylko poeci. W artykule *Forma wierszowa a utwór liryczny* do podobnych 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 utworu³⁵.

Analizując przykłady współdziałania szeroko rozumianej metaforyczności (funkcjonującej w tekście Pszczołowskiej jako pewien, swoiście zinterpretowany, aspekt poetyckości języka) z formą wierszową, badaczka przyznaje, 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”³⁶. Trudno tych rozpoznań nie uznać za trafne, nawet jeśli z punktu widzenia zgodności z zakresem pojęciowym przywoływanych kategorii mamy do czynienia z opisaniem przez Sawickiego krzyżowaniem się dwóch różnych poziomów. Trudno z tymi rozpoznaniem się zgodzić także dlatego, że... sami, i jako czytelnicy, i jako badacze, uczestniczymy mimowolnie w opisywanych tu roszadach pojęciowych, które, wskutek ich powszechności, powinniśmy traktować nie tyle jako dowód na brak precyzji myślenia, ile – nieusuwalną właści-

³⁴ S. Sawicki, *Wokół opozycji wiersz-proza*.

³⁵ L. Pszczołowska, *Forma wierszowa a utwór liryczny*, w: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1966, s. 97.

³⁶ *Ibidem*, s. 98.

wość zajmującego nas fragmentu refleksji. Do podobnych wniosków 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 zagadnienia³⁷.

Analogicznych komplikacji dostarcza jeszcze jedna opozycja pojęciowa 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 rozumienia poezji, innego od klasycznego i romantycznego, negującego zarówno podziały gatunkowe, jak też przyznawanie emocjonalizmowi rangi zasadniczego wyróżnika liryki”³⁸. Jak wskazują autorzy *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 języka³⁹.

Po raz kolejny okazuje się, że zamieszanemu panującemu wśród omawianych kategorii i terminów („proza”, „poezja”, „liryka”) najbardziej „winna” wydaje się „poezja”. O ile mając do czynienia z pozostałymi

³⁷ S. Sawicki, *Wokół opozycji wiersz–proza*, s. 281.

³⁸ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, s. 274–275.

³⁹ Ibidem.

mi kategoriami na ogół orientujemy się dzięki kontekstowi, do czego odsyłają, o tyle w przypadku poezji zawsze rodzi się niepewność: czy mowa jest o poezji jako „nie-prozie” (a więc o mowie wierszowanej – wersowanej, jak koryguje Szymczyk⁴⁰ – lub celowo językowo zorganizowanej), czy też o poezji jako synonimie 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 na jeszcze większej wyrazistości w fenomenie poematu prozą, formy sytuującej się na pograniczu rodzajów literackich. Choćby z powodu tej lokalizacji – pomijając względy uzusu – niefortunne, bo upraszczające, wydaje się określenie „liryk prozą”. Taka opinia nie zamyka jednak możliwości dyskusowania o liryce, a mówiąc ściślej – o liryczności⁴¹, w odniesieniu do poematu prozą⁴². Sprawę tę podejmuje Nasiłowska w szkicu *Liryzm i liryka* zamieszczonym w książce *Persona liryczna*. Książka Nasiłowskiej gromadzi liczne, istotne dla problematyki poematu prozą, konteksty – zwłaszcza te, które wydobywają związek między przeobrażeniami poromantycznych modeli podmiotowości a kształtowaniem się form lirycznych. Autorka wprost przywołuje poemat prozą (posługując się terminem „liryk prozą”)⁴³ jako ilustrację stwierdzenia, że liryka i poezja to pojęcia rozłączne. Stawia również ważną tezę:

Romantyczne korzenie liryku prozą nie dziwią, zważywszy, że wtedy właśnie liryzm stał się pierwotny i podstawowy, pojawiło się też „ja”

⁴⁰ G. Szymczyk, *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*, s. 68.

⁴¹ Por. przypis 5 w tym rozdziale. Zob. także: A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, s. 56.

⁴² O roli poematu prozą w „poszukiwaniu nowoczesnego liryzmu” – zwłaszcza we wprowadzeniu nowych tonów (ironii, sarkazmu) – wspominała Suzanne Bernard (S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 120–129); w jej dalszych rozważaniach kategoria ta ustąpiła jednak miejsca problematyce poezji, jej relacji w stosunku do prozy oraz zagadnieniom techniki poetyckiej.

⁴³ Por. przypis 26 w tym rozdziale.

poetyckie, które pozwala uporządkować skomplikowaną i relatywną sferę subiektywnych przeżyć, podmiotowych doznań i emocji. Liryzm staje się kategorią organizującą przeżycie poetyckie, jego wewnętrzną treścią, która jest bardziej zasadnicza niż wszelkie formy, które mogłyby być z góry określone przez tradycję. Liryk prozą nie jest więc jakimś bocznym torem, boczną odnogą gatunkową w rozwoju poezji, ale centralnym miejscem, gdzie obserwować można triumf liryczności nad formą i wewnętrzną, istotnej treści nad zewnętrznymi przejawami. Poezja od tej pory nie potrzebuje niczego – poza liryzmem, manifestacją „ja” w całej subiektywności, zdolnej do podporządkowania sobie wszystkiego, co zewnętrzne. Liryzm to świat w granicach „ja”, które zagarnia różne obszary rzeczywistości⁴⁴.

W problematyce relacji poemat prozą–liryka kryje się niejeden interesujący trop. Zwłaszcza intrygująco jawi się ewentualność odniesienia kwestii liryczności poematu prozą do myśli Jonathana Cullera, stawiającego tezę, że „pytanie o istotę nowoczesnej liryki wiąże się z interpretacjami Baudelaire’a”⁴⁵. Odrzucając jednym gestem zarówno romantyczny projekt liryki wraz z jego biografizmem i psychologizmem, jak i wyrastające z późniejszej krytyki tej idei autonomistyczne koncepcje spod znaku Nowej Krytyki czy strukturalizmu, Culler formułuje propozycję rekonstrukcji milcząco zakładanego przez „poetów, krytyków i czytelników” „ogólnego rozumienia nowoczesnej liryki”⁴⁶. Pośrodku tego modelu nadal umieszcza subiektywność, ale już zmodyfikowaną względem romantycznego wzorca – subiektywność polegającą na „dramacie świadomości zdepersonalizowanego podmiotu”⁴⁷. Dla badacza poematu prozą frapująco brzmi zwłaszcza obserwacja Cullera, dotycząca konsekwencji postrzegania liryki jako „dramatyzacji spotkania świadomości ze światem”⁴⁸:

⁴⁴ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, s. 57–58.

⁴⁵ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 231.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 245.

⁴⁸ Ibidem, s. 247.

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 PODSTAWY⁴⁹.

Z modelu opisywanego przez Cullera wyłania się ciekawy sposób rozumienia liryzmu, ujmowanego niekoniecznie zależnie od kategorii poezji, a przede wszystkim – poetyckości; jest raczej odwrotnie: to poetyckość zostaje podporządkowana liryczności⁵⁰. Kwestia ta – analiza tekstów w pierwszej kolejności ze względu na ujmowanie subiektywności (*resp.* podmiotowości) w formie „sekwencji językowej, [która] upodabnia [...] lirykę do prozy fabularnej”⁵¹ – wydaje się zasadnicza także dla problematyki poematu prozą i ważniejsza nawet od sprawy niesłusznie uznawanej najczęściej za podstawową, czyli od tego, że poemat prozą odrzucił wierszowy zapis. Koncentracja badawczej uwagi na tym temacie odpowiada, moim zdaniem, nie tylko, jak zauważyła nie bez racji pierwsza z polskich badaczek poematu prozą, za „sprowadzanie całego problemu wyłącznie do zagadnień wersologicznych”⁵², ale także – w konsekwencji – za przypisywanie nadmierne znaczenia poetyckiej nadorganizacji języka w badaniach tej formy literackiej wypowiedzi⁵³. Można odnieść

⁴⁹ Ibidem; wyróżnienie – A. K.

⁵⁰ Na temat rozłącznego traktowania liryki i poetyckości, a zwłaszcza na temat ujmowania liryki poza kategorią języka poetyckiego pisała w klasycznej rozprawie Käthe Hamburger; zob. K. Hamburger, *The Lyrical Genre*, w: eadem, *The Logic of Literature*, transl. M. J. Rose, Bloomington 1973; pierwodruk: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

⁵¹ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, s. 247.

⁵² G. Szymczyk, *Poemat prozą*, s. 72.

⁵³ Tę kwestię stawia również Yves Vadé. Francuski badacz przyjmuje, że poemat prozą, aby stać się poematem prozą, powinien być zarówno POEMATEM, jak i utworem napisanym PROZĄ. Zakłada – za Paulem Valérym – że utwór jest wtedy poematem, kiedy występuje w nim „napięcie poetyckie”. O owym napięciu poetyckim świadczy krótkość i zwartość, a nie poetyckość języka. Vadé nie

wrażenie, że jedną z przyczyn doszukiwania się dowodów na poetyckość języka poematu prozą jako jego cechy relewantnej jest następujące rozumowanie: „co prawda nie jest to już wiersz (skoro pozbawiono go wersyfikacji, stał się »prozą«), ale jeśli dobrze poszukamy, potwierdzimy poetyckość jego języka, a tym samym (jednak) jego przynależność do poezji”. Źródłem tej postawy jest niewolnicze i literalne trzymanie się nazwy „poemat prozą”⁵⁴, z której Baudelaire ostatecznie miał zrezygnować⁵⁵.

Ślepym zaufaniem wydaje się również nazbyt dogmatyczne traktowanie określenia „poemat”, które przyjęło się jako tłumaczenie pierwszego ze słów tworzących francuską nazwę *poème en prose*. Zwłaszcza niebezpiecznie, moim zdaniem, eksploatuje się przy tej okazji kryterium długości („język polski rezerwuje termin »poemat« raczej dla dłuższych tekstów wierszowanych”)⁵⁶, przesądzając na tej podstawie o niefortunności polskiej nazwy. Nie można owego kryterium przykładać do poematu prozą zbyt dosłownie. O tym, że winien odznaczać się on pewną „krótkością”, zdecydował Baudelaire, przypominając słowa Edgara Allana Poe’go: „długi poemat nie istnieje: to co się rozumie przez długi poemat, jest sprzecznością samą w sobie”⁵⁷, i tytułując zbiór dwudziestu utworów opublikowanych

wyklucza rozmaitych zjawisk poetyckich w poemacie prozą, ale nie traktuje ich ani jako nieodzowne, ani jako występujące w większym nasileniu niż w innych użyciach języka w literaturze; zob. Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, s. 14.

⁵⁴ Por. N. Santilli, *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature*, Madison 2002, s. 20.

⁵⁵ Zdaniem Bernard korespondencja poety z matką świadczy o tym, że ostatecznie uznał za lepszy tytuł *Le Spleen de Paris*; zob. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 103. W listach Baudelaire określał swoje utwory również jako „błyskotki”, „drobnotki”, „senne marzenia”; zob. F. Béat-Esquier, *Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire*, Lille 2006, s. 274.

⁵⁶ G. Szymczyk, *Poemat prozą*, s. 73.

⁵⁷ Słowa Edgara Allana Poe’go z *The Poetic Principle* (1850) cytowane przez Baudelaire’a w *Nowych notatkach o Edgarze Poe*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 119. Interesujące, że Poe posłużył się określeniem „poemat prozą”. Użył go jako podtytułu do swojego kosmologicznego traktatu *Eureka*

w czasopiśmie „La Presse” w 1862 roku jako *Les petits poèmes en prose*⁵⁸. Inna sprawa, jak ową krótkość rozumieć – czy ściśle kwantytatywnie, próbując w rezultacie dzielić poematy prozą na krótsze i dłuższe, czy – kwalitatywnie, zakładając, że „krótkość” odsyła w tym przypadku do właściwości bardziej złożonych niż rozmiar, do cech, których swoistość należy dopiero rozpoznać...

Bezsprzecznie poemat – nie inaczej niż pozostałe z dotychczas rozważanych kategorii i terminów – budzi liczne zastanowienia. Rozważanie owych kontrowersji, w przeciwieństwie do analiz pojęć prozy, poezji czy liryki, nie rozwija jednak, w mojej opinii, w istotny sposób problematyki poematu prozą. Z tego względu pojawiające się w polskiej nazwie słowo „poemat” trzeba traktować umownie i przyjmować jako konwencję o pewnej tradycji. Także jako skutek dawnej decyzji, aby uniknąć jaskrawie oksymoronicznej wymowy, jaką miałyby „wiersz prozą”... Do rezygnacji ze szczegółowych analiz pojęcia wiążącego się z terminem „poemat” przekonują ustalenia innych badaczy. W polskiej nauce o literaturze najwięcej miejsca poświęciła temu zagadnieniu Stefania Skwarczyńska w opublikowanej w 1971 roku rozprawie pod tytułem *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*⁵⁹. Badaczka dokonała drobiazgowej rekonstrukcji przemian rozumienia tytułowego terminu, zwłaszcza jego oscylowania między poziomem „ogólnej teorii poezji” (w renesansie) a pozio-

(1848). Jak wyjaśnił w przedmowie, sięgnął po nie w nadziei, że czytelnicy osądzą jego dzieło jako poetyckie, a nie filozoficzne.

⁵⁸ Vadé konstatuje, że od czasów Baudelaire’a poeci – o ile w ogóle sięgają po tę formę, sięgają również po termin – posługują się uproszczonym określeniem „poematy prozą”, eliminującym epitet „krótki”; zob. Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 7.

⁵⁹ S. Skwarczyńska, *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*. Na temat staropolskiego rozumienia pojęcia „poemat” pisała Teresa Michałowska w rozprawach: *Dawne pojęcie „poematu” a zagadnienia genologii*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1986, z. 1 (55) oraz *Pojęcie „poematu” w poetyce staropolskiej na tle tradycji europejskiej*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie* 1987, z. 63. Syntetyczne ujęcie zagadnienia zawiera praca Marii Tarnogórskiej, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997, s. 13–25. Zob. także: Z. Zbyrowski, *Klasyfikacja wewnątrzgatunkowa poematu w literaturach wschodniosłowiańskich*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 7, red. J. Bardach et al., Warszawa 1988.

mem genologii w późniejszych poetykach klasycystycznych, gdzie słowo „poemat” zaczęło pojawiać się jako element dwuwyrazowych nazw gatunków (na przykład 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.

W rezultacie – stwierdza Skwarczyńska – 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 genologii⁶⁰.

Materiału niezwykle ciekawego i pouczającego dla prowadzonych przeze mnie rozważań 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 „antygenologicznym” hasłom – 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 swoje najogólniejsze znaczenie jako „utwór poetycki”, i dzięki owej ogólnikowości „służył [...] jakiemś pozornemu zatarciu gatunkowego konturu utworów”)⁶¹

[...] w dobie romantyzmu – równocześnie z „antygenologiczną” eksploatacją określenia „poemat” w jego sensie ogólnym – doszło także do wprowadzenia go w sferę genologii jako określenia gatunku poetyckiego⁶².

Tak Skwarczyńska interpretuje decyzję Alfreda de Vigny’ego, który swój utwór *Moïse (Mojżesz)* uzupełnił podtytułem *poème*, „a wia-

⁶⁰ S. Skwarczyńska, *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, s. 263.

⁶¹ *Ibidem*, s. 267.

⁶² *Ibidem*.

domo, że podtytuł służył dawniej i także ówczesnie gatunkowemu określeniu utworu”⁶³. Warto poszukać w tym chaosie jakiejś logiki.

Dokonując translacji ostatniej uwagi Stefanii Skwarczyńskiej na terminy Gérarda Genette’a, można powiedzieć, 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 paratekst⁶⁴.

Genette z podobnym dystansem komentuje koncepcję „paktu gatunkowego” Philippe’a Lejeune’a⁶⁵: „Termin ten jest oczywiście nader optymistyczny, jeśli chodzi o czytelnika, który niczego nie podpisywał i może postąpić tak lub inaczej”⁶⁶. 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 swoistej z nią gry, a tym samym – z całą ówczesną publicznością literacką.

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?) można uznać za symboliczny emblemat sytuacji, którą, wychodząc przewrotnie od hasła „zagłady gatunków”, opisał Stanisław Balbus⁶⁷ i która w bezpośredni sposób dotyczy tak-

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 4, cz. 2, Kraków 1996, s. 322.

⁶⁵ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.

⁶⁶ G. Genette, *Palimpsesty*, s. 320.

⁶⁷ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.

że poematu prozą. Idzie o kłopot, w jakim znalazła się teoria genologiczna względem zapoczątkowanego w romantyzmie stopniowego zanikania obowiązującej wcześniej siatki taksonomicznej. Posługując się tytułową naturalistyczną metaforą, Balbus zaczyna od obserwacji, że, w przeciwieństwie do świata przyrody, w świecie literatury „im mniej kategoryzacji gatunkowych, tym większe bogactwo indywidualnych form życia”⁶⁸. W rezultacie po przewartościowaniach zapoczątkowanych przez romantyzm w umysłach teoretycznych zaczęła pojawiać się naturalna chęć stworzenia nowej taksonomii tych nienotowanych wcześniej form literackich, taksonomii „możliwie – jak powiada badacz – elastycznej”, dążącej do wydobycia

[...] KATEGORIALNEJ ISTOTY pojedynczego zjawiska, uwzględniając możliwie liberalnie szeroką „szarą strefę” mniej lub bardziej nieprzewidywalnych wariantów, ale wariantów kategoryalnych jednak. Więc *noveau roman*, a nawet *anti-roman*, ale jednak „roman”; *poème en prose*, ale jednak „*poème*”, „wiersz”; więc „wiersz wolny” (czyli niejako „mowa roz-wiązana”), ale jednak „wiersz” (czyli „mowa wiązana”); więc monodram (rzecz zatem „anty-dramatycznie” bezdialogowa), ale jednak „dramat”⁶⁹.

To jeden rodzaj legitymizowania nowych form, drugi to – pokrewne gestowi de Vigny’ego – ostentacyjne sygnalizowanie (przez tytuł, podtytuł oraz inne bardziej subtelne „indeksy genologiczne”) tradycyjnej przynależności gatunkowej tych tekstów literackich, które w swoich realizacjach wyraźnie odbiegają od paradygmatów przywoływanych gatunków. W opinii Balbusa postępowanie to należy tłumaczyć dążeniem autora do umiejscowienia tekstu literackiego w określonym kontekście hermeneutycznym, w którym jest możliwy kontakt z innymi tekstami, konotowanymi niejako przez ową nazwę gatunkową, „po to, aby [tekst ów mógł] wejść z nimi w znaczeniordne korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje”⁷⁰. Badacz przywołuje w tym miejscu między innymi przykład późnych *Sticho-*

⁶⁸ Ibidem, s. 20.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 26.

tworzenij w prozie Iwana Turgieniewa i rozpoznaje w takim ich za-tytułowaniu instrukcję autorską nakazującą, aby sytuować je „w tej samej przestrzeni hermeneutycznej, co np. wiersze Tiutczewa czy Fieta”⁷¹. Oraz – dodajmy – oczywiście w tej samej przestrzeni, co cykl *Les petits poèmes en prose* Baudelaire’a⁷². Z kolei w przestrzeni hermeneutycznej tego fundamentalnego dla tradycji poematu prozą cyklu⁷³ najważniejsze miejsce zajmował, jak wiemy od autora⁷⁴, *Nocny Kasper* Aloysiusa Bertranda. 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” i jednoznacznie odsyłając *eo ipso* do popularnych wśród ówczesnych czytelników *Fantasiestücke in Callot’s Manier* (1814) (opublikowanych w 1829 roku we Francji jako *Fantaisies dans la manière de Callot*) Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna⁷⁵.

Trudno przy tej okazji nie wspomnieć, że ów charakterystyczny ciąg alegacji dał asumpt do hipotezy o „bezwarunkowej intertekstualności”⁷⁶ poematu prozą, który według słów Barbary Johnson „zapowiada się od początku jako zjawisko zdecydowanie pochodne, nieoryginalne, wyraźnie zaszczepione na istniejącym już utworze

⁷¹ Ibidem.

⁷² Na temat związków *Stichtworzenij w prozie* Iwana Turgieniewa z poematami prozą Baudelaire’a zob. uwagi Pawła Hertza w: I. Turgieniew, *Poezje prozą*, przetłumaczył i szkicem objaśniającym oraz notami opatrzył P. Hertz, Kraków 1985.

⁷³ Notabene wydawano go we Francji w 1869 roku (dwa 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*. Była to zapewne konsekwencja faktu, że wymiennie obu tych tytułów używał również Baudelaire, najpierw drukując niektóre utwory w czasopismach jako „małe poematy prozą”, a dopiero w 1864 roku decydując się na tytuł *Paryski splin*.

⁷⁴ Wskazującego to źródło inspiracji w liście-dedykacji do pisarza Arsena Houssaye’a otwierającym *Paryski splin*.

⁷⁵ Ciekawe, że Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wcale nie zamierzał odwoływać się do Jacques’a Callota, lecz do Williama Hogartha, choć i tak zdaniem badaczy właściwym źródłem inspiracji dla teorii humoru Hoffmanna była twórczość Jean Paula; zob. D. Milstein, „Gaspard de la Nuit”: *Humor, the Eau-Forte, and the Chiaroscuro Vignette*, „College Literature” 2003, Vol. 30, No. 2, s. 145.

⁷⁶ Określenie użyte przez Grażynę Szymczyk w artykule *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą*, s. 88.

wcześniejszym”⁷⁷. Te spostrzeżenia zdaniem Szymczyk korespondują ze sposobem rozumowania Balbusa zaprezentowanym w książce *Między stylami*. Referując teorię Johnson, polska badaczka dopowiada:

Użyta przeze mnie formuła „bezw warunkowa intertekstualność” daje się [...] przełożyć na bardziej precyzyjne pojęcie: na zaproponowaną przez Stanisława Balbusa „architekstualność wtórna”, której ramę modalną określiłabym jako: „wiem, że nawiążę do istniejącego kodu X” – gdy intencja taka zostaje wpisana w tekst – oraz: „mówię o tym, że wiem...” w przypadku autorskich deklaracji spoza tekstu⁷⁸.

Sprawa ta wydaje się jednak bardziej złożona. Rozważania Balbusa dotyczą ewentualnej przydatności kategorii intertekstualnych dla rozwijanej przez niego problematyki zjawiska stylizacji. We fragmencie, do którego odwołuje się Szymczyk, badacz omawia kategorię architekstualności, która jednak – oznaczając, najogólniej, odniesienie tekstu do takich kategorii, jak styl czy gatunek, a „jest wszakże rzeczą oczywistą, że odniesienia takie właściwe są wszelkim tekstom”⁷⁹ – nie sprawdza się jako narzędzie do odróżnienia tekstów stylizowanych. Stąd proponowane przez niego 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”⁸⁰. Otóż, jak się wydaje, nie efekty stylizacji ma na myśli Johnson, formułując swoje uwagi na temat „zaszczepienia” poematu prozą na utworze wcześniejszym. Jej teza korzysta z tego, co ujawnione przez autorów – Bertranda, Baudelaire’a – a tego rodzaju autorskie deklaracje mogą, ale nie muszą, znajdować potwierdze-

⁷⁷ B. Johnson, *Quelques consequences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose*, Paris 1979, s. 451. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych podaję w moim tłumaczeniu.

⁷⁸ G. Szymczyk, *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą*, s. 90.

⁷⁹ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 44.

⁸⁰ Ibidem.

nie w rzeczywiśtych nawiązaniach stylizacyjnych⁸¹. Innymi słowy, bardziej trafne wydaje się sparafrazowanie owej ramy modalnej jako „chciałbym, abyście uwierzyli, że nawiążuję do...”.

Znamienny pod tym względem jest przypadek *Paryskiego splinu*. Jak wskazuje Ryszard Engelking:

[...] 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*⁸².

Autor tych słów dowodzi, że bliżej poematom prozą Baudelaire’a⁸³ do tak zwanych obrazków paryskich, których tradycję zapoczątkował dwunastotomowy *Obraz Paryża* Louis-Sébastien Merciera z lat 1782–1788. Popularność tego gatunku utrwalił Rétif de la Bretonne, autor *Nocy paryskich* ukazujących się w latach 1788–1794, a po nim zrobili to liczni poeci francuscy pierwszej połowy XIX wieku. Zdaniem Engelkinga Baudelaire jako kontynuator „siedemnasto- i osiemnastowiecznej moralistyki francuskiej [...] zaszczepił [ją] na podrzędnym i efemerycznym gatunku literackim”⁸⁴. 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 nie rzecz w tym, aby w tej chwili

⁸¹ W tej sprawie w odniesieniu do relacji łączącej autora *Paryskiego splinu* z autorem *Nocnego Kaspra* zdecydowaną opinię wypowiedział H. T. Kirby-Smith: „Związek między Bertrandem i Baudelaire’em to w większym stopniu kwestia [podobnego] nastroju i tonacji niż stylu”; H. T. Kirby-Smith, *The Origin of Free Verse*, Ann Arbor 1996, s. 261.

⁸² R. Engelking, *Testament poety*, w: Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i posłowiem opatrzył R. Engelking, Łódź 1993, s. 220.

⁸³ Inną hipotezę na temat inspiracji autora *Paryskiego splinu* stawia Nikki Santilli. Jej zdaniem poematy prozą Baudelaire’a nie przybrałyby takiego kształtu (i nie różniłyby się tak znacznie od modelu bertrandowskiego), gdyby ich autor nie tłumaczył w tym samym czasie Thomasa de Quinceya; zob. N. Santilli, *Such Rare Citings*, s. 71–97.

⁸⁴ R. Engelking, *Testament poety*, s. 220.

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 omawianych tu odwołań; autorskie deklaracje, lub tylko aluzje (w przypadku Turgieniewa), odsłaniające chęć nawiązania do dokonań innego twórcy, mówią o budowanej świadomie przez autora przestrzeni hermeneutycznej, natomiast ewentualne zależności międzytekstowe, międzystylowe czy międzygatunkowe powinny być przedmiotem osobnych analiz⁸⁵.

Co charakterystyczne i zrozumiałe, owo budowanie przestrzeni hermeneutycznej nie przypadkiem wyróżnia pierwsze cykle poematów prozą: ich autorom, piszącym w poczuciu nowatorstwa, zależało na uprawomocnieniu swoich działań. Czy było (i bywa) tak jednak zawsze, kiedy powstaje tekst kwalifikowany jako poemat prozą? I dalej – czy rzeczywiście warto przypisywać tej właściwości istotną rolę w próbie uchwycenia genologicznej tożsamości poematu prozą? Co w takim razie z tekstami, w przypadku których trudno jednoznacznie stwierdzić, że zawierają świadome odwołanie się autora do innych wcześniejszych utworów uznanych za poematy prozą – jak chociażby traktować krótkie prozy poetyckie Tadeusza Micińskiego, które poematami prozą nazwał dopiero edytor?⁸⁶ Albo zbiór *O bohaterским koniu i walącym się domu* Jana Kasprowicza, o którym ani autor, ani żaden ze współczesnych mu krytyków nie pisał jako o cyklu poematów prozą i który dopiero późniejsi badacze uznali za najwybitniejszą w polskiej literaturze realizację tej formy?

Sprawy te zyskują na jasności dzięki umieszczeniu ich w perspektywie genologii hermeneutycznej Balbusa. Zgodnie z jego kon-

⁸⁵ W opinii Kazimierza Bartoszyńskiego te dwie drogi postępowania w fundamentalnie odmienny sposób oddziałują na koncepty genologiczne: „Myślenie bowiem intertekstualne polega na wydobywaniu z jednostek tekstu zmiennych mocy sensotwórczych, niepowiązanych z określonymi jednostkami genologicznymi i w związku z tym działa destrukcyjnie na operacje genologii. Odsyłanie natomiast do określonych horyzontów oczekiwania ma funkcję przeciwną: działa stabilizująco na rozpoznawanie statusu genologicznego tekstu i stanowi jeden ze środków komunikacji literackiej”; K. Bartoszyński, *Wobec genologii*, s. 17.

⁸⁶ Zob. T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985.

kluzją, że taksonomia genologiczna „przeniosła się z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form”⁸⁷, formułuję własne przypuszczenie: w przypadku fenomenu poematu prozą rekonstrukcja jakiegoś ewentualnego wzorca gatunkowego jest bezcelowa, działaniem sensownym wydaje się natomiast podjęcie próby ustalenia jego „architekstualności”⁸⁸, a więc tego, co Balbus nazywa „polem genologicznych odniesień tekstu” i co niekoniecznie musi zawierać „wyłącznie teksty, reprezentujące gatunek, który dany tekst (hipertekst) realizuje”⁸⁹. Jak się okazuje, elementy tak rozumianej metody można odnaleźć *in spe* u Jana Józefa Lipskiego, analizującego cykl Kasprowicza.

Koncepcja Jana Józefa Lipskiego (cykl Jana Kasprowicza)

Jan Józef Lipski zmierzył się z problematyką poematu prozą w literaturze polskiej w zupełnie inny sposób niż pozostali badacze. Przeprowadzone przez niego analizy zbioru Jana Kasprowicza nie zawierają zbyt wielu dosłownych formuł teoretycznych. Mimo to z jego wywodu można z łatwością wyłuskać pewne przyjęte *implicite* tezy.

Lipski przyjmuje założenie, że cykl *O bohaterskim koniu i walącym się domu* najbardziej przypomina zbiór poematów prozą Baudelaire’a. Rewiduje tym samym swoje wcześniejsze przypuszczenia, że Kasprowicz jako tłumacz *Nocnego Kaspra* Bertranda wzorował się przede wszystkim na tym dziele. Nie tylko fakt, że tłumaczenie jest o kilka lat późniejsze niż publikacja Kasprowiczowskiego tomu poe-

⁸⁷ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, s. 27.

⁸⁸ Idzie tutaj o to rozumienie architekstu, które Genette w najbardziej wyrazisty sposób ujął w *Introduction à l'architexte* w 1979 roku (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.

⁸⁹ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, s. 27.

matów prozą⁹⁰, skłonił badacza do zmiany opinii. O przyjęciu nowego sądu zadecydowało w głównej mierze występowanie „kompleksowych, wielostronnych związków artystycznych”⁹¹ między cyklami Baudelaire’a i Kasprowicza⁹². Do kwestii tych związków Lipski pod-

⁹⁰ *O bohaterskim koniu i walącym się domu* ukazało się w 1906 roku, natomiast *Z „Nocnych przechadzek Boruty”* (tak Kasprowicz przetłumaczył tytuł *Gaspard de la Nuit*) w 1912 roku w „Museion”; rok później w tym samym czasopiśmie swoje przekłady pod tytułem *Nocnego Kacpra fantazje na modłę Rembrandta i Callota* ogłosił Leon Schildenfeld (Leon Schiller).

⁹¹ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 372.

⁹² Warto przywołać w tym miejscu hipotezę, że niezależnie od ewentualnej i dość prawdopodobnej znajomości *Paryskiego splinu* jedną z inspiracji Kasprowicza – a zarazem swoistym medium ówczesnej architekstualności poematu prozą, w dużej mierze ukształtowanej na modelu baudelaireowskim – mogły być utwory ze zbioru *Poezje prozą* Iwana Turgieniewa (por. K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, s. 64–65 i 218) opublikowane po raz pierwszy w liczbie pięćdziesięciu egzemplarzy w 1882 roku w Rosji, a w 1890 roku po polsku w dodatku do „Tygodnika Ilustrowanego” w tłumaczeniu Klemensa Szaniawskiego (pod pseudonimem Klemensa Junoszy). Zabawa przywołuje jeszcze nazwisko Rabindranatha Tagore’a jako autora, którego utwory budzą skojarzenia z cyklem Kasprowicza. Przytacza jednak znamienne wypowiedź żony poety, która zapisała w 1914 roku: „Kończy [...] przekład z angielskiego dwóch cudownych utworów hinduskiego poety Rabindranatha Tagore. [...] Janek był zdziwiony pokrewieństwem pomiędzy tymi lirycznymi utworami hinduskiego poety a własnymi poematami zawartymi w książce *O bohaterskim koniu i walącym się domu*. – Na szczęście napisałem tę rzecz znacznie wcześniej, aniżeli powstały liryki Rabindranatha, inaczej można by przypuścić, że posługiwałem się nimi jako źródłem”; M. Kasprowiczowa, *Dziennik*, wstęp K. Górski, Warszawa 1968, s. 138. Ta wzmianka dobrze oddaje fenomen architekstualnej przestrzeni hermeneutycznej. Trudno o lepszy komentarz w tej kwestii od słów Czesława Miłosza: „Jedną z najdziwniejszych prawidłowości, jakie musi uznać historyk literatury i sztuki, jest głębokie pokrewieństwo pomiędzy ludźmi żyjącymi w tym samym czasie, i to w krajach od siebie odległych. Posunąłbym się tak daleko, że tajemniczej substancji czasu przypisałbym podobieństwo danego momentu w cywilizacjach nie komunikujących się ze sobą. Wolno uznać to twierdzenie za przesadne, ograniczę się więc tylko do Europy. Tam piętno wspólnego stylu łączy poetów piszących w tym samym czasie w różnych językach, co wyjaśnia trudno uchwytna osmoza, nie tylko bezpośrednie zapożyczenie”; Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Szesć wykładów o dotkliwosci naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 12.

chodzi w specyficzny sposób. Zauważa wprawdzie „szereg podobieństw i zbieżności” łączących poszczególne utwory obu pisarzy (najbardziej uderzających w przypadku poematu *Rasowa klacz z Paryskiego splinu* oraz tytułowego utworu zbioru Kasprowicza), ale wyraźnie stwierdza:

[...] nie przywiązuje 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 półplagiacie⁹³.

Podobieństwo, zdaniem Lipskiego, leży w czym innym: po pierwsze, w wielkiej ROZMAITOŚCI GATUNKOWEJ (lecz niekoniecznie TOŻSAMOŚCI) tworzących oba cykle miniatur prozatorskich oraz, po drugie, w funkcji, jaką owa niejednorodność pełni. Dokonując czegoś w rodzaju rekonstrukcji motywów artystycznych kierujących Baudelaire’em, Lipski proponuje 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 wielkomięskie, są nie do oddania tradycyjnymi środkami wersyfikacyjno-stroficznymi; nowoczesny świat urbanistycznej cywilizacji okazał się zbyt dysnansowy 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 dziwacznego (*bizarre*) piękna, doznań groteskowych (*buffonesque*) i przerażenia⁹⁴.

Interpretacja to nie nowa, na przykład w ujęciu Hugo Friedricha, w którym przywoływany przeze mnie wcześniej Culler upatruje głównego patrona opisywanego przez siebie modelu liryki, brzmiała

⁹³ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, s. 371.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 370.

ona tak: „Jak możliwa jest poezja w skomercjalizowanej i stechnicyzowanej cywilizacji – oto podstawowy problem Baudelaire’a”⁹⁵. Tym, co stanowi oryginalną zdobycz 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”⁹⁶, ani razu w swoim eseju poświęconym Baudelaire’owi nie wspomina *Paryskiego splinu*, wszystkie swoje obserwacje odnosząc do *Kwiatów zła*⁹⁷. Inne stanowisko prezentuje 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; anegdoty, parable i alegorie współżyją tu z przedstawieniami z marzeń sennych i fantastyką⁹⁸.

Opis Lipskiego można potraktować jako próbę rekonstrukcji „architekstualności” poematu prozą, a więc zakładanego w koncepcji genologii hermeneutycznej Balbusa „poła genologicznych odniesień

⁹⁵ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyla wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 59; pierwodruk: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

⁹⁶ Ibidem, s. 57.

⁹⁷ Osłabia to radykalizm tezy Friedricha („Od Baudelaire’a rozpoczyna się depersonalizacja liryki, przynajmniej w tym sensie, że słowo liryczne nie wyrasta już z jedności poezji i osoby empirycznej”; ibidem, s. 59) albo, mówiąc dokładniej – radykalizm jej odczytań; książka Friedricha wywarła, jak wiadomo, ogromny wpływ na interpretację poezji nowoczesnej. Należy zadać pytanie, czy rzeczywiście można mówić o tym samym stopniu i takiej samej zasadzie „depersonalizacji” (trafniejszy wydawałby się termin „depersonalizacja”) w przypadku *Paryskiego splinu*. O „bardziej bezpośrednim niż w *Kwiatach zła*” tonie poematów prozą Baudelaire’a oraz ich „osobistym charakterze” pisze Marcel A. Ruff; zob. M. A. Ruff, *Baudelaire*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1967, s. 236–237.

⁹⁸ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, s. 370.

tekstu”. W tym miejscu Lipski formułuje konkluzję genologiczną o kapitalnym dla prowadzonych tu rozważań znaczeniu:

Przy bliższym przyjrzeniu się zawartości *Drobnych poezji prozą*⁹⁹ 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 ujednociający: umieszczone obok siebie małe poematy prozą wzajemnie się warunkują, oddziałują na siebie, żyją nie tylko i nie głównie odrębnym życiem poszczególne utwory, lecz życiem fragmentu wtopionego w całość¹⁰⁰.

Lipski bodaj jako pierwszy bierze pod uwagę podstawową dla zrozumienia fenomenu poematów prozą sprawę: to, że od początku, zarówno u Bertranda, jak i u Baudelaire’a, 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, wyznaczonej przez granice cyklu¹⁰¹. Z takiego punktu widzenia tracą racje bytu na przykład spory o to, jaka jest ostateczna rodzajowa przynależność poematu prozą – liryczna czy epicka, a także – inne dyskusje genologiczne.

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

⁹⁹ Lipski posługuje się tytułem tłumaczenia Heleny z Sienkiewiczów Żuławskiej z 1901 roku, „bliskiego w czasie *Bohaterskiemu koniowi* i zapewne znanego Kasprowiczowi”.

¹⁰⁰ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, s. 370.

¹⁰¹ W opinii Rolfa Fiegutha „cykliczna kompozycja całości nie jest [...] po prostu sumą poszczególnych wierszy i ich pierwotnych postaci gatunkowych; przeciwnie – ma własną strukturę, która wchodzi w stosunek napięcia do budowy znaczeniowej pojedynczego wiersza i wywiera na nią wpływ”; R. Fieguth, *O teorii cyklu poetyckiego*, w: idem, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002, s. 32. Na temat cyklu poetyckiego zob. również: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004.

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 rozmazaniu przez wieloznaczności, przez niejednorodność stylu, przez wzajemne oddziaływanie na siebie w kontekście¹⁰².

Dokonane następnie przez badacza rozróżnienia na podstawowe gatunki, jakimi posłużył się Kasprówic – liryk (monolog liryczny), opowiadanie, monolog parodystyczno-satyryczny, poemat symboliczny – mają charakter przede wszystkim opisowy, żadnemu nie zostaje przypisane wyjątkowe miejsce, wszystkie pełnią RÓWNO-RZĘDNĄ FUNKCJĘ, tworząc całość / gatunek / pole genologicznych (gatunkowych i rodzajowych) 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*¹⁰³.

Biorąc pod uwagę ustalenia Lipskiego, w omawianych przez niego cyklach można dostrzec szczególny przykład sylwiczności literatury w znaczeniu nadanym temu określeniu przez Ryszarda Nycza¹⁰⁴.

¹⁰² J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza*, s. 372–373.

¹⁰³ Ibidem, s. 380.

¹⁰⁴ Notabene jako Sylwy zatytułował *Szóstą księgę fantazji Nocnego Kaspra Bertrand*.

Jej szczególność polegałaby na tym, że chodziłoby w niej nie o stworzenie wrażenia non-gatunkowości¹⁰⁵, lecz przeciwnie – o świadome korzystanie z form istniejących w nowy sposób, umożliwiającą budowanie przy ich pomocy, jak z klocków, całości, które wcześniej były nie do pomyślenia. Można zatem cykle wielogatunkowych poematów prozą analizować w kategoriach poetyki fragmentu. W ujęciu Ryszarda Nycza jej cechy to:

[...] 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, szkicowy, zawsze otwarty na możliwości przyszłych uzupełnień i kolejne lekturowe aktualizacje znaczenia¹⁰⁶.

Do problematyki poematu prozą szczególnie trafnie przystaje ostatni z wymienionych aspektów dzieła sylwicznie pokawałkowanego – „jedność i częściowość” – uzmysławiający podwójną, wewnętrznie sprzeczną naturę poszczególnych poematów prozą ujętych w serie: będąc osobnymi mikrocałościami, pełnią one jednocześnie funkcję fragmentów. Z tej cechy swojego dzieła zdawał sobie doskonale sprawę autor *Paryskiego splinu*¹⁰⁷. Nie znaczy to, że pozostałe elementy

¹⁰⁵ Zob. przywoływaną przez Nycza (*Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 20) koncepcję Jonathana Cullera z książki *Towards a Theory of Non-Genre Literature*, w: *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, ed. R. Federman, Chicago 1975.

¹⁰⁶ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 30.

¹⁰⁷ W dedykacji do Arsena Houssaye'a napisał: „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. Każdy z nas może przerwać, kiedy zechce, ja – moje marzenia, ty – druk,

charakterystyki poetyki fragmentu nie znajdują zastosowania w opisie cykli poematów prozą. Baudelaire w wielu miejscach sugerował przecież rzekomo brulionowy, improwizowany charakter swoich zapisów, na przykład:

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*, PS, 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 Sądzie Ostatecznym*¹⁰⁸. Wyróżniając te cztery poematy, badacz Kasprowicza skupił uwagę na konstrukcji mówiącego w nich podmiotu – zdecydowanie różnego od autora – i porównał ją do zasady obowiązującej w liryce roli: przytoczenie czyjejs wypowiedzi *in extenso* i bez żadnego komentarza pełni funkcję ostensywną, często negatywną, prezentacji mówiącego. Nie inny był zamiar Kasprowicza, dążącego do kompromitacji drobnomieszczańskiej mentalności filistra z początku XX wieku. Przywołane poematy Kasprowicza stanowią jedno-

czytelnik – lekturę; bo przecież nie oplatam odpornej woli tego ostatniego niekończącą się nicią niepotrzebnej intrygi. Usunąć jeden krąg, a sąsiednie części tej zygzakowanej 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 dyktować ci całego węża”; Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i posłowiem opatrzył R. Engelking, Łódź 1993, s. 213. Wszystkie fragmenty z *Paryskiego splinu* cytuję według tego wydania i oznaczam jako PS wraz z podaniem numeru strony.

¹⁰⁸ J. Kasprowicz, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 4: *Utworthy literackie*, oprac. R. Loth, Kraków 1984; dalej jako BK.

częśnie wyrazisty przykład „wypowiedzi podsłuchanych”¹⁰⁹, 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, i dostrzegając w niej istotny element nowoczesnego pojmowania liryki.

Architektualność poematu prozą

Wnioski Lipskiego dotyczące wielogatunkowości poematów prozą oraz dostrzeżenie, że oba analizowane cykle, zarówno cykl Baudelaire’a, jak i cykl Kasprowicza, stanowią szczególny przypadek „wypowiedzi wielowypowiedziowej”¹¹⁰, zachęcają do poszerzenia pola genologicznych odniesień o gatunki mowy. Odwołuję się tutaj rzecz jasna do koncepcji zapoczątkowanej przez pogląd Michaiła Bachtina, wyrażony przez niego 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 PRAKTYCE stosujemy je zręcznie i pewnie. Nadajemy naszym myślom różnorodne formy gatunkowe, nie podejrzewając nawet ich funkcjonowania [...]. Nawet w najswobodniejszej, niewymuszonej rozmowie wcielamy naszą myśl w określony kształt gatunkowy¹¹¹.

¹⁰⁹ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, s. 243. Zob. również: T. Kunz, *Jonathana Cullera poszukiwania modelu nowoczesnej liryki*, s. 253.

¹¹⁰ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, w: eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998, s. 247.

¹¹¹ M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 373.

W takim ujęciu parodystyczno-satyryczne monologi Kasprowicza można byłoby z łatwością odnieść do niektórych poematów z *Paryskiego splinu*, stylizowanych na podobnie „autentyczne”, rzekomo usłyszane i zapisane, dialogi *Cudzoziemiec* i *Zgubiona aureola* oraz monologi *Dzikuska i kobieciątko* i *Sznur*. O ile mowny charakter dialogów nie wymaga uzasadniania, o tyle taki odbiór monologu nie jest już sprawą oczywistą; z pewnego punktu widzenia wszystkie teksty literackie należy uznawać przecież za monologi wypowiedziane¹¹². Chodziłoby zatem o wypowiedzeniowość innego rodzaju, nie tę dostrzeganą w teoretycznym oglądzie, ale tę w sposób niebudzący wątpliwości zamierzoną przez autora i odczuwaną przez czytającego. Sygnałem takiego zamiaru w przypadku utworów *Dzikuska i kobieciątko* oraz *Sznur* jest cudzysłów, w którym Baudelaire umieścił obie te wypowiedzi, wyraźnie dając do zrozumienia, że zostają one niejako przytoczone. Dodatkowo w drugim z utworów informacja na ten temat zostaje wprost podana w pierwszych słowach poematu: „Złudzeń jest nieprzeliczone mnóstwo – mówił do mnie mój przyjaciel” (PS, 129).

Osobną grupę utworów w *Paryskim splinie* stanowią te, które można zaliczyć do mowy kochanków – to miłosne wyznania (*Kula ziemska 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” (PS, 103), kreuje sytuację bezpośredniej wymiany zdań, sprawiając wrażenie, jakby stanowił jakiś jej odprysk. Znacznie słabszy efekt cytowania z rzeczywiste-

¹¹² Culler nawiązuje do idei utworu poetyckiego jako swoiście zainscenizowanego wstrukturze „monologu dramatycznego” przeżycia / doświadczenia (*experience*), a więc do koncepcji zaproponowanej przez Roberta Langbauma (*The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York 1957) jako klucza do zrozumienia przeobrażeń poezji (i liryki) od czasu późnego Oświecenia. Dyskusję z tą teorią podejmuje Nasiłowska, argumentując, że „mimo niewątpliwych zalet, zbyt rozszerza [ona] analogię między postacią mówiącą dramatu a podmiotem wiersza, w którym sytuacja mówienia może być nie do odczytania, a sam podmiot – na tyle abstrakcyjny i uogólniony, że można uznać go raczej za »Każdego« czy »Kogokolwiek« niż przyrównać do konkretnej postaci scenicznej”; A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, s. 60.

go uniwersum 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 wspólnej mówiącemu i adresatce rzeczywistości. Z tego rodzaju aktualizacją określonej rzeczywistości mamy natomiast do czynienia w poemacie *Oczy biednych*, gdzie wypowiedziane pod adresem kochanki zarzuty odnoszą się do konkretnego zdarzenia: „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 [...]. Odwróciłem wzrok ku tobie, kochanie, żeby w twoim spojrzeniu wczytać MOJĄ myśl; tonąłem w twoich oczach tak pięknych [...], kiedy powiedziałaś: »Ci ludzie są nie do zniesienia«” (PS, 103 i 105). W tym fragmencie powtarza się wcześniej wskazywany efekt brulionowości, doraźności, którego rozpoznawalnym wykładnikiem są zarówno u Baudelaire’a, jak i u Kasprowicza wszelkie odwołania do świeżo zaznanych doświadczeń – zdarzeń, myśli, emocji. Wnikliwsze przyjrzenie się obu cyklom ujawnia, że tego rodzaju odwoływanie się stanowi bardzo często zasadę konstruowania wypowiedzi. Oto początki poematów *Portal katedry*: „Żalim jest godzien 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” (BK, 419), i *Akacja*: „Ścięto cię prędzej, niż lim się spodziewałem, ty moja biedna, ostatnia akacja! / Dziś rano jeszcze, stanąwszy w oknie, patrzyłem na twą nie zwiędłą dotychczas koronę, oblaną słońcem” (BK, 479).

Nie zawsze zresztą przedmiotem namysłu staje się doświadczenie niedawne, wiele z tych przywołań przybiera charakter przypomnienia. Nie niweczy to jednak wrażenia, że mamy do czynienia z czymś w rodzaju powstających pod wpływem impulsu zapisów. Działa tu najwyraźniej ów zauważony przez Lipskiego mechanizm rezonansu pomiędzy poszczególnymi poematami-fragmentami¹¹³. Nastę-

¹¹³ Pokrewną intuicję zapisuje Antoniuk: „[...] »poemat prozą A«, może zaistnieć [...] wobec innych tekstów wprowadzonych w przestrzeń porównania. Pytanie »Co to znaczy, że tekst A jest krótkim poematem prozą?«, przybiera formę »jak teksty A oraz B, C... są wobec siebie krótkimi poematami prozą?«”;

puje swoiste ujednoczenie – brulionowość zasugerowana w jednym z nich promieniuje na inne. Charakterystyczny wydaje się pod tym względem poemat Baudelaire'a *O zmierzchu*. Kompozycja tego utworu przebiega od inicjalnej impresji („Zmrok zapada”; PS, 87) przez przywołane wspomnienie („Pamiętam, miałem kiedyś dwóch przyjaciół, których o zmierzchu chwytała prawdziwa choroba”; PS, 87) do inwokacji („O nocy! Rzeźwiąca ciemności! [...] Zmierzchu, jakże jesteś łagodny i miękki!”; PS, 89). W poemacie tym dobrze widać WSPÓŁPRACĘ między tym, co przejawia się w epickości / fabularności / narracyjności – a więc warstwą zdarzeniową, anegdotyczną – a lirycznością, czyli treścią, która jest całkowicie podporządkowana intymnie snutej refleksji.

I znowu, kierując się rozpoznaną już zasadą ujednoczającego rezonansu, można wskazać kolejne powstające dzięki niej efekty. Otóż okazuje się, że obok wielu poematów skonstruowanych podobnie do omówionego przed chwilą utworu (Baudelaire'a: *Żartowniś, Błazen i Wenus, Zły szklarz, O pierwszej w nocy, Wdowy, Stary kuglarz, Ciastko, Zegar, Zabawka biednego, Fałszywa moneta, Okna, Lustro, Panna Skalpel*; Kasprowicza: *Pijaczka, Śpiewający, Akacja, Błogosławieństwo*), dałoby się wyróżnić dwie pochodne grupy tekstów – w jednej znalazłyby się te przybierające postać czystej refleksji, snutej bez wsparcia przywołanego jako ilustracja zdarzenia (to na przykład Baudelaire'a: *Samotność, Tłumy, Port*; Kasprowicza: *Portal katedry, Starożytny kościół*), w drugiej – przeciwnie, należałoby umieścić „mikroopowiadania” niezawierające nic ponad anegdotę (Baudelaire'a: *Każdy ze swoją Chimera, Kuszenie albo Eros, Plutos i Sława, Bohaterska śmierć, Wielkoduszny gracz, Powołania, Która jest prawdziwa?, Portrety kochanek, Obłoki i zupa, Bijmy biednych!*; Kasprowicza: *Fragonard, Złodziej, Pani Śmierć, List, Marmur, Chałupa, Filozof*). Nietrudno zauważyć dysproporcję – liczba opowiadań znacznie przewyższa zapisy czysto liryczne. Czujemy jednak, że powodem ich powstania nie była po prostu przyjemność / chęć rozwi-

M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 133–134. W zamyśle badacza model, który konstruuje, wykracza poza ramy jednego cyklu i zmierza do wspólnej „przestrzni dialogu” potencjalnie wszystkich tekstów rozważanych jako poematy prozą.

jania narracji, a też, odpowiednio, naszym czytelnicznym zadaniem, niejako podpowiadającym nam, nie jest poddanie się przyjemności jej śledzenia. Nieobecność komentującej refleksji w tych miniaturach narzuca nam – skoro z taką refleksją spotykamy się w innych fragmentach – konieczność jej samodzielnego dopowiedzenia, a więc w istocie zidentyfikowania kryjącej się za nią świadomości... *Le récit* okazuje się wehikułem przenoszącym nas raczej na chwilę w czyjąś jaźń niż w obręb, choćby iluzyjnej i konwencjonalnie założonej „zewnątrznej” rzeczywistości.

Tylko z pozoru odeszliśmy od problematyki gatunków mowy. We wskazywanych poematach nie odzywają się co prawda głosy, jakie moglibyśmy usłyszeć wśród dochodzących do nas wypowiedzi. Ale też nie wszystkie wypowiedzi możemy rzeczywiście usłyszeć. Baudelaire wspominał przecież w przywoływanym wielokrotnie liście-dedykacji do Arsena Houssaye'a o towarzyszącej mu przy tworzeniu *Paryskiego splinu* chęci oddania „lirycznych porywów duszy, falowań marzeń i nagłych drgnień sumienia”¹¹⁴ (PS, 213).

Jak się zdaje, tym, co ewokował, były fragmenty mowy wewnętrznej, językowe odpowiedniki rozmaitych stanów świadomości – zdziwienia, złości, irytacje. Przekonującym sygnałem intymnego charakteru mowy, która była materiałem dla tych zapisów, są wszelkie znaki służące wywołaniu odczucia spontaniczności mówiącego / myślącego / odczuwającego¹¹⁵. Należy do nich zaliczyć przede

¹¹⁴ Joanna Guze przekłada ten fragment następująco: „Kto z nas nie roił w dniach ambicji o cudzie prozy poetyckiej, muzycznej bez rytmu i rymu, dość giętkiej i skontrastowanej, aby mogła oddać liryczne drgnienia duszy, falowanie marzeń, skoki ŚWIADOMOŚCI?”; Ch. Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 5; wyróżnienie – A. K. U Baudelaire'a: „pour s'adapter [...] aux soubresauts de la conscience”.

¹¹⁵ W istocie w tych pragnieniach słycać echo romantycznej potrzeby przemiany „głosu lirycznego” w „głos intymności”; por. Y. Vadé, *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, w: *Figures du sujet lyrique*, éd. D. Rabaté, Paris 1996, s. 12 (polski przekład: *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*, przeł. P. Śniedziwski, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 175). Vadé przywołuje Alphonse'a de Lamartine'a sięgającego po te same sformułowania, co Baudelaire: „Jestem pierwszym, który nakazał poezji zstąpić z Parnasu i który zamiast konwencjonalnej liry o siedmiu strunach dał tej, którą zwało się Muzą, włókna ludzkiego serca, wzruszane przez niezliczone drgnienia duszy i natury” (ibidem; cytuję za

wszystkim niezwykle często pojawiające się wykrzyknienia. Dodatkowo o ich ważności przesądza to, że pełnią one nierzadko funkcję formuł inicjalnych, narzucających wrażenie bezpośredniości treściom po nich następującym, na przykład: „Jakże przejmujące są schyłki jesiennych dni! Och, przejmujące aż do bólu!” (*Confiteor artyście*); „Co za cudowny dzień!” (*Błazen i Wenus*); „Nareszcie sam! Słysząc już tylko turkot zapóźnionych i zdrożonych dorożek. Czeka nas kilka godzin ciszy, a może i wypoczynku. Nareszcie!” (*O pierwszej w nocy*); „Choć nieszczęśliwy to zapewne człowiek, szczęśliwy artysta, którego trawi pragnienie!” (*Pragnę malować*).

U Kasprowicza, u którego wykrzyknienia są raczej cechą patetycznego stylu – „Zbudowałem sobie dom i już się wali. / O mój walący się domu!” (*O walącym się domu*, BK, 447); „Gdziekolwiek się zwrócę, prześladujesz mnie, wrogi, zabójczy cieniu!” (*Cień*, BK, 464); „Gdybym miał duszę tak czystą, że prawo błogosławienia komukolwiek nie byłoby zuchwałym uroszczeniem, ku wam wyciągnąłbym rękę, o ciche, rodzinne me pola!” (*Błogosławieństwo*, BK, 498) – funkcję wykładników owej poufności spełniają tradycyjne środki: wyekspozowanie mówiącego. Podmiotowa wyrazistość fragmentów Kasprowiczkowskich nie polega na jej ostentacyjnym wprowadzaniu, przeciwnie – często o obecności tego, który mówi, świadczą

tłumaczeniem polskim, s. 175). Rzecz jasna pochopnie byłoby owe dążenia – romantyków i Baudelaire’a – po prostu utożsamiać; autor *Paryskiego splinu* podejmował romantyczny trop i podzielał niewątpliwie rozterki poetów swoich czasów, ale, szczególnie uwrażliwiony na niezwykły wymiar konwencjonalności („sztuczności”) wpisanej w ludzkie zachowania, konstruował swój podmiot liryczny w *Paryskim splinie* już na innych, intuicyjnie przeuczynanych, prenowoczesnych podstawach. Spontaniczność stylu jego poematów prozą należy traktować jako rodzaj wypracowanej konwencji, choć jej stawką była ostatecznie osiągnięta dzięki środkom artystycznym autentyczność. Charakterystyczne, że w przeciwieństwie do *Kwiatów zła*, trudno dopatrzeć się w *Paryskim splinie* opisaną przez Vadégo „wymiany jakościowej między »ja« a poetą, [...] [zdradzającej] dwojaki zamiar, prowadzący bądź ku temu, co najbardziej intymne (z konsekwencjami biograficznymi włącznie), bądź ku temu, co uniwersalne (poeta przypisuje sobie wówczas misję wypowiedzenia się w imieniu wszystkich i wszystkiego)”; *ibidem*, s. 177. Można odnieść wrażenie, że w cyklu poematów prozą udało się Baudelaire’owi scalić w niespotykany wcześniej sposób oba te głosy, a jednocześnie zachować obie towarzyszące im dyspozycje.

zaledwie pojedyncze – „Jestem sam” (*Południe*), „Nie jestem smutny” (*Spoczynek*) – niekiedy tylko refrenowo powtórzone wzmianki: „Stoję oparty o kamienną balustradę mostu” (*Pont Neuf*). Ich występowanie ma znaczenie dla całości cyklu, w którym nawet pod pozorem relacjonowania zdarzeń zawsze jest przemycana informacja o stanie ducha tego, który o nich opowiada.

Zdaniem Lipskiego w cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* przeważa jednak „liryzm ostrej repulsji emocjonalnej, ciężący ku samolikwidacji”. Za przejaw ostatecznej redukcji liryzmu badacz twórczości Kasprowicza uznał – tradycyjnie pojmując liryczną podmiotowość – omawiane już monologi parodystyczno-satyryczne, w których dystans autora do mówiącego jest duży i niewątpliwy. Tymczasem wbrew tej opinii, niekoniecznie przywołując po raz kolejny argumenty Cullera, można zasadnie doszukiwać się w przypadku cyklu Kasprowicza – a zatem również w odniesieniu do innych cykli poematów prozą – wyrazistej podmiotowości, odpowiedzialnej także za owe skrajnie w odczuciu Lipskiego „nieliryczne” 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 przedstawionym w tekście narratorem pierwszoosobowym, ani z narratorem ukrytym, prezentującym trzecioosobowego bohatera”¹¹⁶, nietrudno wskazać, że owym czynnikiem spinającym jest instancja nadawcza wyższego rzędu, czyli podmiot utworu¹¹⁷, sytuujący się ponad pod-

¹¹⁶ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, s. 236.

¹¹⁷ Według Fiegutha „istnieją powody, aby założyć, że łatwiej zbliżyć się do historycznej rzeczywistości gatunku cyklu poetyckiego, jeśli rozróżni się pojęcia cyklicznego »ja« (które mimo swojego auktorialnego charakteru nie może być w pełni utożsamiane z rzeczywistym autorem tekstu) i lirycznego »ja« pojedynczego wiersza. [...] W harmonii cyklu wszystkie liryczne podmioty mówiące poszczególnych tekstów i kilka przedstawionych »osób trzecich« mają wkład w projekcję i budowę nadrzędnego auktorialnego podmiotu cyklicznego”; R. Fieguth, *O teorii cyklu poetyckiego*, s. 38–39.

miotami poszczególnych poematów¹¹⁸. Rekonstruując jego osobowy profil, przede wszystkim odczuwa się jego sarkazm i irytację współczesnym światem, odbieranym jako miejsce zatruty wartości, a nawet ich degradującej, prowadzącej do groteskowej karykatury, imitacji. Trafnie ujął to zresztą 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 nietszemanistą – 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*¹¹⁹.

Posłużenie się formą poematu prozą było zatem dla Kasprowicza de-
 czają, w której, podobnie jak dla autora *Paryskiego splinu*, względu

¹¹⁸ Tym tropem podążają także współcześni badacze (po)nowoczesnej podmiotowości, uzupełniając podejście tekstualne perspektywą antropologiczną. Anna Nasiłowska (re)konstruuje (za autorami niemieckimi) pojęcie osoby: „Pojawienie się romantycznego liryzmu zmienia sposób czytania poezji. Istotne stają się relacje różnych tekstów wobec siebie. Rekonstrukcja kategorii »ja« lirycznego w różnych utworach tego samego autora i konstruowanie z nich immanentnego portretu psychologicznego, odczytywanie wpisanej w nie konsekwentnej koncepcji podmiotowości staje się jednym z uprawnianych i stosowanych bardzo często sposobów lektury”; A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, s. 24. Z kolei Marcin Telicki pisze: „podmiot liryczny przestaje być właściwy tylko jednemu utworowi, a stanie się bliższy temu, co nazywamy poetycką dykcją lub poetyckim idiomem. Oczywiście, poszczególne utwory należy traktować rozłącznie, osobne tomy omawiać indywidualnie, ale tylko ich suma (jak suma ujawnionych zachowań czy wypowiedzi człowieka) może nam dać »obraz podmiotu«”; M. Telicki, *Podmiot liryczny – między uśmierceniem a wskrzeszeniem*, w: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*, red. Ż. Nalewajk, Warszawa 2011, s. 213. Zauważa jednocześnie, że „antropologiczna lektura nie musi – czego oczekuje od niej wielu krytyków – być w każdym punkcie różna od strukturalistycznej czy dekonstrukcyjnej” (ibidem, s. 214), a postulowana przez antropologię literatury „redefinicja podmiotu [wiedzie] w kierunku bytu quasi-osobowego, na przemian doświadczeniowego i tekstowego”; ibidem, s. 219.

¹¹⁹ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, s. 388.

etyczne determinowały wybory estetyczne¹²⁰. Lipski łączy powstanie *O bohaterkim koniu i walącym się domu* – zaledwie kilka lat po podniosłych hymnach z tomu *Ginącemu światu* – z dostrzeganym po 1905 roku w literaturze polskiej kryzysem modernizmu, wiążącego się między innymi z „racjonalizacją krytycznego widzenia oraz wzbogacenia go takimi środkami, jak ironia, sarkazm, szyderstwo, satyra (czemu towarzyszy co najmniej obniżenie koturnów)”¹²¹. Zarazem jednak zauważa, z pewnego punktu widzenia, że „mimo różnic głębokich, a nie tylko widocznych na powierzchni stylu – *O bohaterkim koniu i walącym się domu* i *Hymny* to awers i rewers tego samego medalu”¹²². Perspektywą, w jakiej umieszcza oba Kasprowiczowskie cykle, jest „przekonanie o kryzysie cywilizacji, przede wszystkim o kryzysie wartości etycznych i stylu etycznego”¹²³.

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 posępnej duszy, w którą autor musiał się wczuć, aby napisać *Kwiaty zła*, w każdym razie duszy blisko z nią spokrewnionej”¹²⁴. W obu przypadkach pojawia się zatem podobna reguła: odczucie niewystarczalności formy użytej uprzednio wiedzie do sięgnięcia po wynalazek zupełnie nowy. Po niezwykle kunsztownych poetycko¹²⁵ *Kwiatach zła* – wystarczy przypomnieć,

¹²⁰ Jak wiadomo, Baudelaire, kształtując swoje poglądy estetyczne, wielokrotnie krytycznie wypowiadał się 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”; cyt. za: Ch. Baudelaire, *Piotr Dupont*, w: idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, s. 58.

¹²¹ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, s. 395.

¹²² Ibidem, s. 396.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Notka poprzedzająca poematy XXX, XXII, XXIX, XXXIII ogłoszone w „Le Figaro” 7 lutego 1864 roku, podpisana nazwiskiem jednego z redaktorów; przyjmuje się, że jej autorem był Baudelaire; zob. Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, s. 214.

¹²⁵ Zdaniem H. T. Kirby-Smitha „poemat prozą wymaga dla pełnego sukcesu nie tylko talentu pisarza [w opinii badacza brak go wielu współczesnym, jakże licznym w Stanach Zjednoczonych, twórcom poematu prozą – A. K.], ale również jego wcześniejszych dokonań oraz reputacji autora biegłego w tworzeniu poezji

że wśród stu wierszy składających się na ten tom (w pierwszej edycji) aż siedemdziesiąt utworów to sonety – poeta zapragnął „cudu prozy poetyckiej, muzycznej, choć pozbawionej rytmu i rymu”¹²⁶, zdolnej do uchwycenia 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”¹²⁷.

Baudelaire musiał zapamiętać chwile, kiedy podczas pisania wierszy rezygnował z niektórych elementów – aż sześć spośród poematów prozą ma swoje wierszowane „pierwowzory” w tomie *Kwiaty zła*. Poeta, uwalniając swoje utwory od rygoru wersu, nie poprzestał na wypełnieniu ich „szczegółami i [...] małosłkami prozaicznego życia”¹²⁸. Jako wierny uczeń Edgara Allana Poeo wystrzegął się „herezji dłużyzny”¹²⁹. Dbał o jedność efektu i wrażenia, uznając w niej warunek właściwego oddziaływania na czytelnika. W komentarzu do poglądów autora *Philosophy of Composition* 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 zgłębienie 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

metrycznej; najbardziej interesująco jawi się poemat prozą jako ironiczne porzucenie przez wielkiego poetę tego, co wcześniej robił”; H. T. Kirby-Smith, *The Origin of Free Verse*, s. 258. Tę ciekawą opinię – wpisującą się, choć nie wprost, w problematykę literackiej performatywności (zob. również: ibidem, s. 263–264) – można potraktować jako jedną z interpretacji stosowanego niekiedy co do poematów prozą określenia „proza poetów”; por. S. Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln 2000, s. 90.

¹²⁶ Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, s. 213.

¹²⁷ Ibidem, s. 214.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe*, w: idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, s. 119.

krótka (co jest na pewno wadą) i tak warta jest więcej od noweli zbyt długiej¹³⁰.

Jak się zdaje, przekonania te nie pozostawały bez wpływu na Baudelaire'owską filozofię kompozycji poematów prozą, w których dyscyplinę rytmiczną, zewnętrzną, zastąpiono porządkiem wewnętrznym, naśladowującym „liryczne porywy duszy, falowania marzeń i nagłe drgnienia sumienia” (PS, 213) w taki sposób, żeby owe poruszenia, zaskakujące zmiany i zderzenia tonów¹³¹ zostały odebrane, nie bez oszołomienia, przez czytającego. 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”¹³². Podobnie efekt wywierania przez poematy prozą Baudelaire'a opisał w powieści *À rebours* 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 szczupłej objętości, w swoim stanie *of meat*, potencjał powieści, z której wyrugowano by dłuższy analityczne i rozwlekłość opisów. Des Esseintes medytował nader często nad tym niepokojącym problemem: napisać powieść skoncentrowaną w kilku zdaniach, zawierającą wydestylowany sok setek stronic, 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, otwierałby perspektywy niezmierzone, dzięki którym czytelnik dumałby całymi tygodniami nad jego treścią, jedno- i wieloznaczną zarazem, konstatuując teraźniejszość, odtwarzając przeszłość, odgadując przyszłość dusz bohaterów, którzy pojawiali się w blaskach jednego jedynego epitetu.

¹³⁰ Ibidem, s. 116.

¹³¹ Zob. G. Chesters, *Baudelaire and the Poetics of Craft*, Cambridge–New York 1988, s. 162–170.

¹³² M. A. Ruff, *Baudelaire*, s. 236.

[...] Słowem, poemat prozą był w oczach des Esseintes'a sokiem rzeczywistym, ekstraktem literatury, esencjalnym olejkim sztuki¹³³.

Huysmans w swojej literackiej definicji posłużył się metaforą destylatu, ekstraktu, esencji. W jego opinii poemat prozą stanowi coś w rodzaju koncentratu i sięgnięcie po niego wywołuje w czytającym potrzebę uzupełniania, dopowiadania, odgadywania tego, co wprost niepowiedziane. Dodajmy, przypominając wcześniejsze wnioski, że tego rodzaju lekturę w przypadku cyklów poematów prozą narzuca także – poza wskazywanym tu celowo oszczędnym stylem i kondensacją narracji¹³⁴ – specyficzny typ konstrukcji; autonomia poszczególnych fragmentów nie niweluje łączącej je sekretnej więzi, której gwarantem jest silnie odczuwana, panująca nad całością zapisu podmiotowa, „osobowa” tożsamość, prawodawca lirycznej mikrofabuły. I ten efekt nie umknął uwadze Huysmansa, dostrzegającego, że w takiej koncepcji lektury kryje się coś więcej:

[...] komunია myśli między pisarzem-magiem a czytelnikiem idealnym, świadoma współpraca duchowa między dziesięcioma wyjątkowymi osobami rozproszonymi w świecie, delectacja ofiarowana umysłom subtelny, im jedynie dostępna¹³⁵.

¹³³ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przełożył i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 253.

¹³⁴ Oczywiście „kondensacja narracji” w poemacie prozą to kwestia względna. Kiedy, jak Huysmans, będziemy zestawiać poemat prozą z powieścią, jego narracja wyda nam się ograniczona. Jeżeli odniesiemy go do nieepickich utworów poetyckich (czyli do „wierszy”), a zwłaszcza do wierszy wolnych – będzie nawet przeciwnie.

¹³⁵ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, s. 253.

ROZDZIAŁ 2

Teorie poematu prozą za granicą

„Poemat prozą nie podlega definicji, on istnieje” – oświadczył w 1919 roku Guy Lavaud¹. Wśród licznych prac, które od tego czasu napisano na temat poematu prozą – także na temat jego niedefiniowalności – żadna nie unieważniła przywołanego przed chwilą stwierdzenia. Większość tych opracowań powstała za granicą. Polskie omówienia poetologicznej problematyki poematu prozą albo pomijały kontekst obcojęzycznej literatury przedmiotu, albo poświęcały jej niewiele miejsca².

Od wielości krytycznych ujęć tej formy literackiej³ liczniejsza wydaje się jedynie mnogość teorii eseju, a retoryka niedefiniowalności przybiera w wypowiedziach dotyczących poezji prozą postać endemiczną. Po przeczytaniu tego, co napisano na świecie na temat poematu prozą, można wbrew opinii Lavaud dojść do wniosku, że

¹ Odpowiedź udzielona w ankiecie na temat poematu prozą, przeprowadzonej przez Louisa de Gonzague-Fricka, opublikowanej w 1919 roku w czasopiśmie „Don Quichotte”; cyt. za: S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 11.

² Jedynym omówieniem zagranicznej literatury przedmiotu był przez lata artykuł Grażyny Szymczyk z 2000 roku (G. Szymczyk, *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000). Autorka, przerwawszy w tym miejscu pracę nad monografią poematu prozą, nie miała już później okazji ogłosić konfrontacji swoich lektur z analizą tekstów literackich. Zagraniczna perspektywa teoretyczna tylko w niewielkim zakresie jest przywoływana w książce Krystyny Zabawy „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

³ W 1999 roku liczba krytycznych opracowań na temat poematu prozą – biorąc pod uwagę monografie, teksty w książkach zbiorowych oraz artykuły w czasopiśmie – wynosiła około stu pięćdziesięciu pozycji; por. zestawienie dokonane przez Anne Craver *Critical Studies of the Prose Poem*, „L'Esprit Créateur” 1999, No. 1, s. 84–92.

ta forma to czysty wymysł i coś takiego w ogóle nie istnieje⁴. Z pewnego punktu widzenia nie jest trudno uzasadnić tę opinię. Poemat prozą pojawił się w XIX wieku jako romantyczny wynalazek, a zarazem wyzwanie rzucone tradycyjnej wizji literatury. Tym, co poemat prozą zwłaszcza kontestował, był klasyczny model literackich podziałów. Rewolta, jaką zapowiadał nowy sposób pisania, nie liczący się z ustalonymi konwencjami, szła jeszcze dalej, podważając podstawy całego systemu literackiej genologii. Kiedy rezygnujemy z idei systemu gatunkowego, tracimy powód, aby odróżnić jedną formę od drugiej. W tej romantycznej wizji istnieją więc tylko pojedyncze, niepodobne do siebie literackie akty. Przypisywanie określonych nazw tekstowym rezultatom tych działań może oznaczać jedynie zniewagę. Konkluzja: poemat prozą nie istnieje – tak samo, jak nie istnieje żadna inna forma, żaden rodzaj, żaden gatunek. Współczesne, awangardowe i postawangardowe ruchy artystyczne tę antygeneryczną postawę uczyniły czymś oczywistym. Nie przestaliśmy jednak używać nazw gatunkowych, a termin „poemat prozą” bywa nieprzerwanie przedmiotem rozważań na całym świecie.

Przegląd wybranych koncepcji teoretycznych podporządkowałam regule chronologii, a za punkt wyjścia przyjąłam czasy powojenne XX wieku. Wśród pierwszych prac poświęconych poematowi prozą znajdują się dwa, do dzisiaj imponujące obszernością, doktorkaty: Suzanne Bernard *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (osiemset czternaście stron) i Johna Simona *The Prose Poem as*

⁴ Taki wniosek został już wypowiedziany w formie retorycznej (zob. M. Beaujour, *Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983, s. 40 i 50) i satyrycznej: „Zupełnie jak potwór z Loch Ness poemat prozą to twór, na którego istnienie mamy jedynie bardzo niepewne dowody. Objawia się czasami w postaci serii pulsujących skrętów wprost z dytyrambów Walta Whitmana; kilku francuskich krytyków utrzymuje, że zrobili zdjęcia tej nadzwyczajnej bestii, a całkiem sporo Amerykanów ma nagrania rapsodii, które wyśpiewuje ta istota z samej głębi uwolnionej wyobraźni”; G. Barker, *The Jubjub Bird or Some Remarks on the Prose Poem and a Little Honouring of Lionel Johnson*, Warwick 1985, s. 1. Do konceptu „(nie)istnienia poematu prozą” odwołał się również w pierwszym zdaniu swojej książki Yves Vadé; zob. Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, s. 7.

a *Genre in Nineteenth-Century European Literature* (siedemset dwadzieścia jeden stron). Oba powstały w latach 50. XX wieku. Szybkiej publikacji doczekał się tylko pierwszy z nich, drugi ukazał się dopiero w 1987 roku.

Oboje autorzy chętnie nawiązują do motywu nieuchwytności poznawczej poematu prozą. W książkach pojawia się podobny obraz, mający ukazać niedostępność podejmowanej tematyki. Simon pisze o pełnym dymu i zasieków *no man's land* pomiędzy walczącymi ze sobą prozą i poezją, podkradającymi sobie broń i wdzierającymi się na terytorium przeciwnika: „Jeśli ktoś wstąpi na ten teren od strony prozy, napotka to, co nazywamy prozą poetycką; jeśli naedjdzie od strony poezji, natknie się na poemat prozą”⁵. Bernard posługuje się mniej wojowniczą metaforą, pisząc, że „można poczuć się zagubionym na tym nieznanym, porośłym bujną gęstwiną obszarze, na którym brak wyraźnie zaznaczonych granic. I zanim uczyni się pierwszy krok – dodaje – odczuwa się niekiedy nostalgiczną chęć powrotu do pięknych, starannie wyznaczonych alejek poezji klasycznej”⁶.

Na tym jednak podobieństwa się kończą. Simon konsekwentnie nie podejmuje jakichkolwiek prób dociekania, czym jest poemat prozą, a nawet czyni z tej decyzji rodzaj retorycznej ramy, w którą wpisuje swoje analizy. Jak zauważa w podsumowaniu, „dużo łatwiej jest opisywać historię poematu prozą, niż rozważać jego istotę (*its quiddity*)”⁷. Jedyne uogólnienie, na jakie się decyduje, brzmi: poematy prozą wyrażają „dwa najbardziej szlachetne imperatywy przenikające poezję – i człowieka – pragnienie wolności i pragnienie łączenia (*fusion*)”⁸. Brak w rozprawie Simona rozbudowanych teoretycznych rozważań o poemacie prozą, wiele na temat przesvědzeń autora da się jednak powiedzieć na podstawie rozrzuconych tu i ówdzie uwag. Jednym z ciekawszych spostrzeżeń jest za-

⁵ J. Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, New York–London 1987, s. 3.

⁶ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 10.

⁷ J. Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, s. 698.

⁸ *Ibidem*, s. 700.

łożenie, że „poemat prozą, aby był za taki uznany w pełnym sensie, musi być świadomie zamierzony przez autora”. Czy nie można zatem popełnić poematu prozą nieświadomie, bez wiedzy, że właśnie się go pisze? – pyta w charakterystycznym dla siebie stylu Simon. „Nie – odpowiada – ponieważ poemat prozą to nie odkrycie (*a discovery*), lecz wynalazek (*an invention*), artefakt”⁹. Ta z pozoru marginesowa sprawa, którą można rozpoznać jako dylemat genologicznej samoświadomości autorów poematu prozą, jawi się jako jedna z najistotniejszych, a zarazem skrajnie różnie rozstrzyganych przez badaczy. Również Simon, wbrew przywołanej przed chwilą opinii, nie wzmacnia wcale postawionej przez siebie tezy; jego historycznoliterackie analizy niekoniecznie przekonują, że poemat prozą w każdym przypadku był przejmowanym od poprzednika „wynalazkiem”. W książce *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature* mowa jest przede wszystkim o twórcach francuskich. Bohaterami kolejnych rozdziałów są Evariste Parny, Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud i Stéphane Mallarmé (dziejom poematu prozą w Niemczech i Wielkiej Brytanii poświęcono zaledwie dwa końcowe rozdziały). I chociaż w oczywisty sposób towarzyszy tym analizom niewypowiedziane nigdzie, domyślne założenie, że owi poeci tworzyli „świadomie”, czyli wiedząc, po pierwsze, że piszą poemat prozą, a, po drugie, że po „wynalazek” ten sięgają również inni twórcy, to przynajmniej w przypadku trzech pierwszych nazwisk można mówić o wynalazczości równoległej. Co więcej, Simon wiele wysiłku wkłada w wykazanie, że poemat prozą powstaje jako naturalna konsekwencja ponadhistorycznych dążeń poetów różnych epok. W rozdziale zatytułowanym *Prehistory* autor gromadzi przykłady tekstów dwudziestu autorów francuskich XVII i XVIII wieku, których nazywa „prekursorami poematu prozą nie wprost (*indirect*)”¹⁰. Dzieli

⁹ Ibidem, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 31. Nie podejmuję w tym miejscu dyskusji z „teorią prekursorów”; musiałaby ona wiązać się z rozległą i niewątpliwie wartą podjęcia problematyką relacji między poematem prozą a różnymi poprzedzającymi go praktykami naruszającymi podział proza–poezja. Te zagadnienia nie są jednak tematem moich rozważań.

ich na dwie kategorie: pisarzy, doskonalących swoją prozę przez nasywanie jej elementami poetyckimi, oraz tłumaczy, przyswajających prozą obcojęzyczne utwory wierszowane. O tych ostatnich mówi, że zdecydowali się zrezygnować z oddania metrycznej formy oryginału „po części dlatego, że tak było bez wątpienia łatwiej, ale po części również PRAWDOPODOBNIE dlatego, że wierzyli w poetyckość swojej prozy”¹¹.

To ostatnie sformułowanie – obok wielu innych – zdradza podejmowaną przez Simona swoistą idealizację poezji, idealizację o, jak można się domyślać, symbolistycznej proveniencji¹². Intencja dowartościowania poezji w ostateczności przeważa i modeluje najogólniejszy sens omawianej rozprawy. Jego parafraza mogłaby brzmieć tak: poemat prozą jest znakiem niezwykłej siły poezji, która tylko z pozoru ustąpiła miejsca młodziej od siebie prozie, w rzeczywistości odnosząc triumf we własnej domenie tej ostatniej. Nie zmienia tej wymowy chwilowa próba przywołania w *Konkluzji* innego schematu myślowego, zgodnie z którym proza i poezja są traktowane na równi. Zastanawiając się nad „pierwszymi przypadkami poematu prozą, nad pierwszymi próbami połączenia prozy i poezji”, Simon przywołuje Gorgiasza (co ponownie potwierdza ahistoryczno-idealistyczną perspektywę autora) i u niego właśnie dostrzega udaną realizację takiej idealnej fuzji. Przenikanie figur retorycznych do poezji przez prozę traktuje jako dowód na wzajemną zależność prozy i poezji, choć nie bez delikatnie sugerowanej supremacji tej ostatniej („Jeśli utwór poetycki stał się bliższy prozie, to dlatego, że proza stała się bardziej poetycka”)¹³. Już za chwilę jednak wraca do symbolistycznej koncepcji poezji jako wyrazu *un état*

¹¹ Ibidem, s. 35; wyróżnienie – A. K.

¹² Por.: „Przekonanie, że poezja jest najprawdopodobniej najwyższą formą sztuki, a z pewnością najwyższą formą literatury, wydaje się silnie zakorzenione w ludzkiej naturze” (ibidem, s. 41); „[...] sofiści [...] zdawali sobie sprawę z siły mowy, nawet jeśli nie jest ona poezją – lub też, jeszcze dokładniej mówiąc, z siły poezji, nawet jeśli miałyby się ona przejawiać tylko w prozie. [...] Ta myśl sytuuje się blisko twierdzenia Mallarmégo, że nie ma czegoś takiego jak proza: są słowa, a potem jest tylko poezja”; ibidem, s. 688.

¹³ Ibidem, s. 689.

dâme, stanu duszy, czyli „komunikowania i sugerowania emocji”¹⁴, niekoniecznie w formie wierszowanej. Na koniec przywołuje – za Marie-Jeanne Durry¹⁵ – formułę *le je ne sais quoi* i przedstawia argument ostateczny: skoro żaden z autorów poematu prozą nie określił nigdy reguł tego gatunku, widocznie nie jest to możliwe.

Suzanne Bernard rozpoczyna w miejscu, w którym zakończył swoje dociekania amerykański badacz. Podobnie jak on wskazuje, że nie byłoby poematu prozą, gdyby nie przemożna potrzeba zrzućenia gorsetu klasycznych konwencji, potrzeba, której efektem była romantyczna rewolta. Przede wszystkim jednak autorka zwraca uwagę, że „anarchiczna wola”, towarzysząca narodzinom poematu prozą, zdecydowała o wrodzonym polimorfizmie tego „proteusowego gatunku”¹⁶. W konsekwencji Bernard przywołuje słowa Maurice’a Chapelana, autora antologii poematów prozą: „żaden teoretyk nie odważył się jak dotąd ogłosić na jego temat wiążącego prawa”¹⁷. Francuska badaczka dostrzega jednak w tej sytuacji ryzyko nadużywania etykiety „poemat prozą”¹⁸ i decyduje się wskazać na kilka, jej zdaniem, rudymenarnych cech, warunkujących sięganie po tę nazwę. Przede wszystkim, podobnie jak Simon, podkreśla rolę świadomej woli, zmierzającej do stworzenia poematu jako „organicznej, autonomicznej całości” (*l’unité organique*)¹⁹, wywołującej efekt „zamkniętego świata” oraz takiej „estetycznej organizacji”, która pozwala odróżnić ową całość od innych tekstów prozatorskich – noweli, powieści, eseju. Jako kolejną po „organicznej jedności” cechę

¹⁴ Ibidem, s. 688.

¹⁵ M.-J. Durry, Review of *The Poem in French Literature of the Eighteen Century* by Vista Clayton, „Revue d’histoire littéraire de la France” 1937, s. 139–140.

¹⁶ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, s. 9.

¹⁷ M. Chapelan, *Introduction*, w: *Anthologie du poème en prose*, éd. M. Chapelan, Paris 1946, s. XVI.

¹⁸ To ryzyko dostrzegano już wcześniej: znane jest stwierdzenie Maxa Jacoba, że „nie każda strona prozy jest poematem prozą, nawet jeżeli zawiera dwa lub trzy oryginalne odkrycia”; M. Jacob, *Préface*, w: idem, *Le cornet à dés*, Paris 1916, s. 16.

¹⁹ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, s. 14.

Bernard wymienia „nieumotywowanie” (*la gratuité*)²⁰. Wyjaśnia ją następująco: „poemat nie rozwija się w żadnym określonym kierunku, nie polega na następstwie zdarzeń czy idei, lecz przedstawia się czytającemu jako »przedmiot«, jako umieszczony poza czasem blok” (*un bloc intemporal*)²¹. Jako ostatnią właściwość, naturalnie powiązaną z poprzednimi cechami, wskazuje „krótkość” (*la brévité*), „ponieważ poetycka siła [poematu prozą] nie w odmierzonej inkantacyjności leży, lecz w iluminacyjnej syntezie”²².

Tak wyodrębnione właściwości gatunku służą badaczce do poparcia tezy, że wbrew anarchicznym impulsom poemat prozą, odrzuciwszy klasyczne zobowiązania metryczno-prozodyczne, uniknął groźby bezformia, ponieważ przeciwstawił zużyтым środkom wyrazu nowe sposoby mówienia. W przekornej innowacyjności poematu prozą Bernard dostrzega podstawowe napięcie przenikające ten gatunek i czyniące z niego reprezentanta wysiłków całej poezji francuskiej od XIX wieku: chcąc wydostać się poza granice znanego języka poetyckiego, odkrywa on dostęp do nowych sposobów mówienia, łamiąc formę, wytwarza nowe formy, dążąc do wymknięcia się literaturze, staje się kolejnym gatunkiem w literackim katalogu.

Bernard rozwija ideę wewnętrznej kontrydakcyjności poematu prozą w rozdziale zatytułowanym *L'esthétique du poème en prose*. Zastrzega w nim, że, próbując określić prawa charakterystyczne dla tego gatunku, nie zamierza ich szukać jedynie na poziomie „formalnym”, lecz głębiej, biorąc pod uwagę jego warstwy „organiczne”.

²⁰ Można odnieść wrażenie, że ta cecha bywała w późniejszych omówieniach teoretycznych poematu prozą interpretowana dość dowolnie i niezależnie od wykładni Bernard. Zazwyczaj przypisywano ją Rimbaudowi: Tzvetan Todorov mówi w odniesieniu do *Iluminacji* o „nieumotywowanych skojarzeniach” (T. Todorov, *La poésie sans le vers*, w: idem, *Les genres du discours*, Paris 1978; przedruk w: *La notion de littérature et autres essais*, Paris 1987, s. 81), Steven Monte – o „poetyce nieokreśloności” (*poetics of indeterminacy*), którą odnosi do „niespójności” i łączy z zagadnieniem otwarcia / zamknięcia tekstu, a zrazem z „nieokreślonością języka” (*indeterminacy of the language*); S. Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln 2000, s. 91.

²¹ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 15.

²² Ibidem.

Wyraźną potrzebę dystansu wobec tego, co „formalne”, Bernard potwierdza, zauważając, że „podstawą poematu prozą nie tylko w jego formie, ale i w tym, co stanowi jego istotę, jest unia przeciwieństw: prozy i poezji, wolności i rygoru, destrukcyjnej anarchii i zorganizowanej sztuki”²³. W swoich spostrzeżeniach nie stroni jednak bynajmniej od obserwacji dotyczących jak najbardziej zewnętrznych cech poematu prozą i jego językowej organizacji. Dostrzega między innymi, że dzięki temu gatunkowi za sprawą prozy do poezji przedostało się nowoczesne, realistyczne słownictwo, a wraz z nim w roli „elementów poetyckich [zaczęło się pojawiać] to, czego wcześniej poezja unikała ze wstrętem, jak banalność czy wulgarność”²⁴. Badaczka stwierdza ponadto, że w poemacie prozą liryzm zyskał kilka nowych, niemożliwych do wydobycia z wersowego zapisu „tonów” poetyckich, takich jak ironia, dziwaczność (*la bizarrerie*), pewien ton konfidencji oraz szczególnie rodzaj humoru²⁵. Znacznie więcej miejsca Bernard poświęca jednak na przeanalizowanie, w jaki sposób w sytuacji tak radykalnego zawieszenia konwencjonalnych ograniczeń formalnych mogą dojść do głosu cechy, które sygnalizuje pojęcie poematu, kojarzącego się nieodmiennie z czymś skonstruowanym i wykalkulowanym. Bernard uściśla wymienianą przez siebie wcześniej kategorię jedności, wskazując – za Edgarem Allanem Poem – że w przypadku poematu nie o jedność założeń idzie, a o jedność efektu. Raz jeszcze podkreśla ścisłą zależność tak pojętej jedności od cech krótkości / zwartości i „gęstości”, a następnie odnosi wszystkie te właściwości do kategorii czasu. Wyodrębnia swoją perspektywę, zestawiając poemat z powieścią, a więc formą także odwołującą się do pojęcia czasu. W konsekwencji charakteryzuje poemat jako próbę uzyskania w sztuce efektu „wiecznej terażniejszości” (*un présent éternel*)²⁶ – efektu, który w poemacie prozą przybiera

²³ Ibidem, s. 434.

²⁴ Ibidem, s. 436.

²⁵ Na tę nowość poematu prozą zwraca również uwagę Michel Sandras, łącząc wymienione przez Benard tony z nowym rodzajem liryzmu, dopuszczającego różne formy dystansu (między innymi sarkazm, ironię, humor, trywialność); zob. M. Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris 1995.

²⁶ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 442.

postać bezczasowości (*une intemporalité*)²⁷. Wyróżnia dwa sposoby poetyckiego zmagania się z „ciężarem czasu”²⁸: rytm izochronicznych wersów poezji metrycznej jako alternatywny „porządek wieczny” albo celowe zrywanie z wszelkimi formami zakładającymi trwałość, relacjami temporalnymi, przestrzennymi, logicznymi. Realizacji pierwszego typu upatruje w wierszu, który nazywa „formalnym”, drugiego – w „poemacie-iluminacji”²⁹.

Rozważania Bernard konsekwentnie podtrzymują tezę o dualizmie albo, jak precyzuje badaczka, polaryzacji poematu prozą. Nie zawsze jednak wiadomo, jaki poziom ontyczny autorka ma na myśli. Raz wspomina o „formie organizacji poetyckiej” (zauważając, że w przypadku poematu prozą nie można dążyć do redukcji owej formy do jednej postaci), innym razem mówi o dwóch przeciwstawnych podejściach, o punkcie widzenia „nie jedynie estetycznym, ale również metafizycznym”³⁰. Tym samym przechodzi od spostrzeżeń dotyczących języka poetyckiego do problematyki filozoficznej.

Rywalizacja między duchem porządku i duchem rewolty w poemacie prozą przybiera, zdaniem Bernard, formę stałej oscylacji między dwoma polami – organizacji artystycznej i destrukcyjnej anarchii. Czytając wywód francuskiej badaczki, odnosi się niekiedy wrażenie, że nie może ona zdecydować, czy tę dwoistość przypisywać poematowi prozą w ogóle, czy też raczej wyróżniać na tej podstawie jego dwa zasadnicze typy. W rezultacie nie rezygnuje z żadnej z możliwości. Z jednej strony przeciwstawia Bertranda Rimbaudowi, w pierwszym widząc sukcesora porządku poezji metrycznej (który

²⁷ Por. rozważania Tomasza Swobody na temat „własnej, alternatywnej czasowości, w wielu aspektach zbliżającej się do bezczasowości” – idei realizowanej przez bohatera *Na wspaniałego Huysmansa*; zob. T. Swoboda, *To jeszcze nie koniec? Doświadczenie czasu w powieści o dekadentach*, Gdańsk 2009, s. 109. Swoboda przywołuje również w tym kontekście poematy prozą, ulubioną lekturę diuka Jana, a zarazem najdoskonalsze spełnienie dekadentckiego marzenia o „formie, która »skupiłaby« w sobie cały ten bezmiar czasu, »natężyła« go i wyraziła w sposób możliwie najdoskonalszy, odnajdując »zagubiony kształt stuleci«”; ibidem, s. 114.

²⁸ Ibidem, s. 112.

²⁹ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 443.

³⁰ Ibidem, s. 444.

izochroniczność metrum zastąpił rytmicznością powstającą dzięki podziałowi na paragrafy oraz różnym powtórzeniom, refrenom i efektom symetrii)³¹, autora *Iluminacji* uznając natomiast za inicjatora linii kontynuowanej przez Comte de Lautréamonta i surrealistów³² (prowadzącej do wyswobodzenia się z tyranii sensu, czasu i przestrzeni). Z drugiej strony zauważa, że „każdy poemat prozą poprzedza pragnienie znalezienia nowej, indywidualnej formy, która byłaby JEDNOCZEŚNIE anarchiczna, biorąc pod uwagę formy uznane, i artystyczna w sposobie potraktowania prozy jako poematu (*dans son organization de la prose en poème*)”³³.

Opus magnum Bernard stało się kamieniem węgielnym powojennych badań nad poematem prozą na świecie. Niełatwo znaleźć pracę, która nie odwoływałaby się do tego opracowania, w takim lub innym szczegółowym aspekcie. Trudno jednak zarazem wskazać wypowiedź, podejmującą z nim rzeczywisty, kompleksowy dialog³⁴. Wyjątkiem na tym tle jest głos Tzvetana Todorova, który w artykule *La poésie sans le vers* przeprowadza drobiazgową analizę sposo-

³¹ Por. opinię Clive’a Scotta: „Poematy Bertranda z *Nocnego Kaspra* [...] przypominają często filmy o ostrym montażu, wybór skrótowo potraktowanych kadrów, które grożą utratą sekwencyjności. W poemacie prozą *Student z Leyden*, na przykład, postaci pojawiające się w serii sugestywnych układów stają się bohaterami w akcji, [tylko wtedy] kiedy pojawia się brakująca informacja albo kiedy umysł [czytelnika], ignorując pustkę pomiędzy poszczególnymi kadrami wymusza na nich ciągłość”; C. Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, w: *Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1976, s. 351. Na temat interpretacji typografii u Bertranda zob. N. Ruwet, *Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poesie*, „Revue d’Esthétique” 1979, No. 1–2; N. I. Balashov, *Bertran i stihotvorenija w prozie*, w: A. Bertrand, *Gaspar iz t’my. Fantazii v manere Rembrandta i Kallo*, red. N. I. Balashov, E. A. Gunst, Yu. N. Stefanov, Moskwa 1981; M. Richards, *Without Rhyme or Reason. “Gaspard de la Nuit” and the Dialectic of the Prose Poem*, Cranbury–London–Mississauga 1998.

³² Bernard dodaje jeszcze do tej listy nazwiska Alfreda Jarry’ego i Maxa Jacoba, po drugiej stronie umieszcza natomiast Pierre’a Louysa, Victora Segalena, Saint-John Perse’a; zob. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, s. 463. Zastanawia jednak brak w tej klasyfikacji tak znaczących nazwisk, jak Baudelaire i – jak autorka zauważa – Mallarmé; ibidem, s. 462.

³³ Ibidem; por. także s. 763.

³⁴ Polemikę wywoływała wśród późniejszych amerykańskich badaczy najczęściej jedynie „krótkość” jako cecha charakteryzująca poemat prozą.

bu rozumowania Bernard. Nawiązując do wyróżnionych przez nią dwóch metod osiągnięcia efektu bezczasowości w poemacie prozą, drugą z nich, a więc wprowadzanie celowej nieciągłości czasowo-logicznej, komentuje następująco: „niespójność jest tutaj przedstawiana jako [...] właściwość spójności, jedności, całości”³⁵. Todorov nie ma jednak zamiaru tropić niczych niekonsekwencji. Jego działania zmierzają w innym kierunku. Przede wszystkim chce znaleźć odpowiedź na pytanie, czy istnieje „poetyckość transkulturowa i transhistoryczna”, oraz podjąć próbę jej zdefiniowania. Stąd jego zainteresowanie poematem prozą, zapewniającym idealne warunki do zgłębiania tych kwestii. Poemat prozą – traktowany jako eksperymentalny obiekt – jawi się mu, przynajmniej potencjalnie, jako preparat zawierający znaczną dawkę „poetyckości czystej”, uwolnionej od takich niejednoznacznie poetyckich cech jak wierszowość.

Tytułową poezję poza wersami Todorov bada na przykładzie Baudelaire’a i Rimbauda. W obu przypadkach raz po raz znajduje potwierdzenie hipoteza Bernard. U autora *Paryskiego splinu* dostrzega poszukiwanie „formy odpowiedniej [...] dla oddania tematyki podwójności, kontrastu, opozycyjności”³⁶. Wyróżnia trzy figury służące temu celowi: nieprawdopodobieństwo, ambiwalencję i antytetyczność. Skrupulatnie przyporządkowuje owym figuram poszczególne tytuły poematów prozą³⁷ i objaśnia szczegółowo podstawy tego przyporządkowania. Przejawy „nieustającej podwójności”³⁸ (*une constante dualité*) – by nie rzec, dodajmy, swoistej rytmiczności³⁹ – odnajduje na każdym poziomie, tematycznym, kompozycyj-

³⁵ T. Todorov, *La poésie sans le vers*, s. 69.

³⁶ Ibidem, s. 71.

³⁷ Nieprawdopodobieństwo: *Panna Skalpel*, *Wielkoduszny gracz*, *Dary wróżek*, *Bijmy ubogich!*; ambiwalencja: *Falszywy pieniądz*, *Sznur*, *Dzikuska i kobieciątko*, *Rasowy koń*, *Która jest prawdziwa?*, *Szarmancki strzelec*, *Zły szklarz*, *Podwójny pokój*, *Zmierzch wieczorny*, *Port*; antytetyczność: *Żartowniś*, *Ciastko*, *Wdowy*, *Oczy biednych*, *Stary kuglarz*, *Tłumy*, *Samotność*, *Cmentarz i strzelnica*, *Zegar*, *Obcy*, *Już!*, *Pragnę malować*, *Oczy biednych*, *Kuszenie*, *Confiteor artysty*.

³⁸ T. Todorov, *La poésie sans le vers*, s. 72.

³⁹ Tylko w tych, tak wnikliwie opisanych przez Todorova, kategoriach – pewnie osobliwej regularności semantycznej – można mówić w przypadku *Paryskiego splinu* Baudelaire’a o jakimś rodzaju rytmiczności. Notabene *Paryski splin*

nym, retorycznym, a nawet w sposobie formułowania tytułów poszczególnych poematów. Autor proponuje także własne rozumienie tak niespotykanego nagromadzenia wszelkich układów podwójnych⁴⁰. Według Todorova są one znakiem tragiczności, nałożonym przez Baudelaire'a na system korespondencji. Ujawniają istniejące w świecie analogie *à rebours*, a zarazem – zgodnie, jak podkreśla Todorov, ze słowami Bernard – tworzą wewnątrz poematów, wspólnie z licznymi odpowiedniościami, paradoksalnie spójny „zbiór relacji, świat silnie zorganizowany”⁴¹. Mówiąc o „konfrontacji kontrastów”⁴²

odbiegał w tym względzie od *Nocnego Kaspra*. Regularności i „podwójności” Baudelaire'a wydają się dyskretniejsze od jawnych starań Bertranda o przejrzystość powtórzeń.

⁴⁰ O predylekcji Mirona Białoszewskiego do wylapywania z rzeczywistości „sytuacji rzeczywistych, lecz symetrycznych, równoległych lub paradoksalnych, które zdają się promieniować ukrytym w nich sensem – niespodziewanym, czasem tajemniczym”, pisała Hanna Konicka; zob. H. Konicka, *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2, s. 76. Choć „małe narracje” autora *Donosów rzeczywistości* mają na pozór wiele wspólnego z poematami prozą, przed decyzją o choćby wstępnych działaniach weryfikujących to skojarzenie powstrzymują mnie co najmniej dwa względy. Pierwszy powód – Białoszewski, jak zauważa Konicka, „odrzucił reguły literackiej fikcji” (*ibidem*, s. 68) i manifestacyjnie eksponował autentyzm „ja”; czyniło to liryzm jego utworów jednoznacznie osobistym, tymczasem poemat prozą, choć odwołuje się niekiedy do konwencji i form niefikcyjnych, takich jak notatka czy zapis w dzienniku, nie rezygnuje jednak ostatecznie z fikcjonalności i dystansu, przeciwnie – niejednoznaczny efekt poematu prozą polega na grze między lirycznym („osobistym”) wyznaniem a literacką depersonifikacją. Drugi – dzieło Białoszewskiego powinno być postrzegane jako całość, a powtarzające się regularności dostrzegane w formach niektórych utworów nie powinny być identyfikowane w odniesieniu do zewnętrznego względem tego dzieła systemu genologicznego, lecz rozumiane w relacji do cech pozostałych, powoływanych przez poetę do istnienia form.

⁴¹ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 441.

⁴² T. Todorov, *La poésie sans le vers*, s. 73. Element kontrastu, dysharmonii zapowiada fragment listu-dedykacji do wydawcy, w którym Baudelaire mówi o „cudzie prozy poetyckiej [...] dość giętkiej, ale i wystarczająco KANCIASTEJ” (PS, 213). Nieco inaczej brzmi ten fragment w przekładzie Janny Guze: „cud prozy poetyckiej, muzycznej bez rytmu i rymu, dość giętkiej i SKONTRASTOWANEJ”; Ch. Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 5; wyróżnienie – A. K. Przekładany na dwa różne sposoby przymiotnik *heurtée* Bernard wydobywa w swojej analizie stylu Baudelaire'a i uznaje, że rzeczywiste

jako podstawie jedności *Paryskiego splinu*, francuski badacz wraca, śladem swojej poprzedniczki i jej koncepcji „unii przeciwieństw”⁴³, do dysonansu dla poematu prozą elementarnego – antynomii prozaiczności (*resp.* „prozatorskości”) i poetyczności, ujmowanych niekonięcznie jako „kategorie literackie, ale jako aspekty życia i świata”⁴⁴, pozostające w wieczystym niezrównoważeniu. Za najdoskonalszą ilustrację tak pojętej dwoistości Todorov uznaje utwór *Tyrs*, widząc w nim jednocześnie najtrafniejszy symbol poematu prozą.

Inne prawa Todorov rozpoznaje w świecie *Iluminacji*. Konsekwentna niespójność obrazów poetyckich fundowanych na nieumotywowanych skojarzeniach nie ma, jego zdaniem, nic wspólnego z regularnością dysonansów z *Paryskiego splinu*; Baudelaire usiłuje pokazać paradoksalny porządek odpowiedniości, Rimbaud nie widzi możliwości jakiegokolwiek porządku i „niszczy iluzję reprezentacji”⁴⁵. Te spostrzeżenia skłaniają francuskiego badacza do podważenia uniwersalności tez Bernard, skoro, idąc śladem jej myślenia, „teksty dwóch poetów [...] mogą zostać zakwalifikowane (zarówno przez nich samych, jak i przez czytelników im współczesnych) jako »poetyckie« na podstawie tak różnych i tak nieprzystających wskazań”⁴⁶. Jak można zauważyć, wątpliwości Todorova nie kwestionują rozpoznań autorki *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, dotyczą jedynie przesłanek jej pojmowania „poetyckości”, która interesuje go najbardziej. Ostatecznie badacz formułuje przypuszczenie, że „nie istnieje nic takiego jak poezja, istnieją jednak i ist-

„rozłamanie” frazy wprowadził dopiero Rimbaud; por. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 129–131). Jak się zdaje, (samo)określenie autora *Paryskiego splinu* można potraktować szerzej i mniej dosłownie, jako celowe PRZEŁAMYWANIE LINEARNOŚCI prozy (*resp.* epiki), a więc jako tendencję do zaskakujących czytającego nagłych skrętów LIRYCZNEJ NARRACJI, przewrotnych odwróceń, na które wskazuje Todorov, czy paradoksalnych point – tego wszystkiego w poematach prozą Baudelaire’a nie brakuje i to decyduje o ich intelektualnej, emocjonalnej i semantycznej zwartości.

⁴³ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 434.

⁴⁴ T. Todorov, *La poésie sans le vers*, s. 74.

⁴⁵ Ibidem, s. 81.

⁴⁶ Ibidem, s. 84.

nieć będą rozmaite koncepcje poezji, charakterystyczne nie tylko dla epoki, kraju, ale także dla danego tekstu w odróżnieniu od innego⁴⁷.

Na podobnych zasadach, nie w roli bohatera głównego, ale jako element pomocniczy, służący jako ilustracja w badaniu bardziej ogólnej sprawy, poemat prozą trafił do książek Barbary Johnson⁴⁸ i Michaela Riffaterre'a⁴⁹. Obie prace dotyczą, tak jak w przypadku książki poprzednio omawianej, kwestii dla poezji podstawowych. O ile jednak Todorowowi chodziło o namysł nad podstawą formułowania wszelkich generaliiów literackich, między innymi dotyczących poezji, o tyle Johnson i Riffaterre'a interesuje przede wszystkim język poetycki. Johnson, przedstawicielka szkoły z Yale i autorka *Różnicy krytycznej*, umieszcza swoje analizy w kontekście dekonstrukcji; Riffaterre osadza swoje rozpoznania na gruncie teorii semiotycznej.

Podstawową tezę książki *Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne* jest wyrażone już na początku przekonanie, że w odczuciu dzisiejszego czytelnika linia demarkacyjna między prozą a poezją została zastąpiona przez rozdział między językiem zwyczajnym a językiem poetyckim. W konsekwencji poemat prozą, nietraktowany już jako twór organicznie oksymoroniczny, staje się nie tyle polem eksploracji natury różnicy między poezją a prozą, lecz okazją do ustalenia źródeł „potrzeby różnicy” wewnątrz języka, potrzeby, która „utrzymuje się we wszystkich pojedynczych manifestacjach”⁵⁰.

Książka Johnson jest poświęcona poematom prozą Baudelaire'a i Mallarmégo, jednak zgodnie z podtytułem większa jej część dotyczy pierwszego z tych poetów. Określenie „druga rewolucja Baudelaire'owska” Johnson tworzy przez analogię do „podwójnego dzieła” Ferdynanda de Sausurre'a⁵¹. Stawia pytanie, czy poza niebudzącym

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris 1979.

⁴⁹ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris 1978.

⁵⁰ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique*, s. 10.

⁵¹ Autor *Kursu lingwistyki generalnej* równoległe do swoich oficjalnych zainteresowań zajmował się koncepcją tak zwanej anagramatyki. Dla krytyków spod znaku dekonstrukcji najistotniejsze jest to, że w tej drugiej dziedzinie swoich

wątpliwości zrewolucjonizowaniem języka poetyckiego w *Kwiatach zła*, można dopatrywać się podobnej intencji w *Les petits poèmes en prose*. Jednym słowem, czy Baudelaire pisał wierszem i prozą „to samo”, czy też mamy do czynienia z całkiem osobnymi projektami. Zdaniem amerykańskiej badaczki różnica między tymi projektami polega na zamierzonej wywrotowości (subwersywności) pierwszego (Baudelaire chciał być przede wszystkim oryginalny)⁵² i na niezaplanowanej wywrotowości drugiego (Baudelaire pragnął – a przynajmniej tak deklarował – naśladować *Nocnego Kaspra* Aloysiusa Bertranda, ale zamiar ten, jak przyznaje w dedykacji do *Paryskiego splinu*, mu się nie powiódł). Na tej podstawie Johnson stwierdza w dekonstrukcjonistycznym stylu: „Jeśli zatem *Les petits poèmes en prose* wywołały »drugą rewolucję« dzięki ich przypadkowemu charakterowi, to owa druga rewolucja nie polegała na drugiej i jeszcze lepszej NOWOŚCI, na uzupełniających ORYGINALNOŚĆ odkryciach, lecz na sposobie, w jaki »przypadek« podważa podstawy opozycji Imitacja – Oryginalność”⁵³. Wiele Baudelaire’owskich wierszy ma swój prozatorski odpowiednik – to dodatkowa pokusa, aby postawić problem w ten sposób. Johnson analizuje dwa utwory tworzące podobną parę: *La Chevelure* i *Un hémisphere dans une chevelure*, aby pokazać na ich przykładzie „paradoksalne połączenie tego, co nowe, i tego, co powtórzone”⁵⁴. Powtarzanie to prowadzi, jej zdaniem, do „strategicznego przemieszczenia języka poetyckiego”⁵⁵ w poemacie prozą. Polega ono na zastępowaniu odpowiedniości zróżnicowaniem, substytucji jukstapozycjami, fuzji separacjami. Dla przykładu

działań de Saussure *de facto* unieważniał założenia, które przyjął, formułując koncepcję znaku. Sednem owej subwersywnej – przywołując dekonstrukcjonistyczny żargon – działalności było odstępianie od idei jedności znaku na rzecz anagramatycznej hipotezy „słów pod słowami”, zakładającej grę *signifiants* niezależnych od *signifiés*.

⁵² W przedmowie do *Kwiatów zła* napisał: „Sławni poeci od dawna już podzielili pomiędzy siebie bardziej kwitnące krainy królestwa poezji. [...] [moje] zadanie było trudniejsze [...]”; Ch. Baudelaire, *Préface des „Fleurs”*; cyt. za: http://victor-bouillet.com/pdf/1_pdf_found/ baudelaire-fleurs.pdf (dostęp: 17.04.2014).

⁵³ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique*, s. 19–20.

⁵⁴ Ibidem, s. 31.

⁵⁵ Ibidem, s. 54.

Johnson porównuje frazę „un port [...] où les vaisseaux [...] ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire d'un ciel pur” z wiersza i „un port fourmillant [...] de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense”⁵⁶ z poematu prozą. W dokonanej transformacji dostrzega odejście od metaforycznej totalności ku metonimicznej addytywności. Nierzadko przemiana ta nabiera, zdaniem amerykańskiej badaczki, funkcji swoistego udosłownienia, jak w przekładzie finalnego „N'es-tu pas [...] la gourde ou je hume [...] le vin du souvenir?” z wiersza w „Quand je mordille tes cheveux [...], me samble que je mange des souvenirs”⁵⁷ w poemacie prozą.

W opinii autorki teksty tworzące *Paryski splin* stają się dzięki tym defiguracyjnym operacjom „powtórzeniem poezji, dzięki której może ona odróżnić się retrospektywnie od samej siebie”⁵⁸. Natomiast poemat prozą nie sytuuje się „ani na zewnątrz, ani wewnątrz poezji”, nie jest ani jej odbiciem, ani czymś całkiem innym. Jest raczej jej „reinskrypcją” pytającą o „identyczność tekstu, który przepisuje”.

Wszystkie te rozważania Johnson traktuje jako argumenty na rzecz tezy o nieaktywnym charakterze różnicy między prozą a poezją: „symetryczna opozycja [...] [między nimi] jest ufundowana na iluzji przepołowienia niedającego się zredukować ani do jednej całości, ani do realnej dwoistości”⁵⁹. Różnica, którą rzeczywiście ujawnia poemat prozą, nie mieści się natomiast, czytamy w książ-

⁵⁶ W przekładzie na język polski: „przystań [...], gdzie statki [...] otwierają ramiona, by objąć przestworze nieb czystych” (*Warkocz*, przeł. A. M-ski, w: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 65); „port pełen [...] statków wszelkich kształtów, rysujących swe delikatne i skomplikowane sylwetki na tle ogromnego nieba” (*Kula ziemiska we włosach*, przeł. R. Engelking, PS, 61).

⁵⁷ W przekładzie na język polski: „Czyż nie jest [...] fiaszą, z której chciwie ciągnę balsamy, wspomnień upajam się winem?” (*Warkocz*, przeł. A. M-ski, w: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, s. 67); „Kiedy wgrzyzam się w twoje włosy [...], wydaje mi się, że zjadam wspomnienia” (*Kula ziemiska we włosach*, przeł. R. Engelking, PS, 61).

⁵⁸ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique*, s. 55.

⁵⁹ Ibidem, s. 54–55.

ce *Défiguration du langage poétique*, „POMIĘDZY dwoma oddzielnymi i dającymi się zlokalizować jednościami – prozą i poezją – lecz WEWNĄTRZ możliwości jakiegokolwiek jedności”⁶⁰.

W innych celach posłużył się poematem prozą Michael Riffaterre. Podstawą jego koncepcji jest przekonanie, że najbardziej obiecujących metod postępowania wobec poezji dostarcza semiotyka. Tylko ona pozwala opisać „strukturę znaczenia tekstu poetyckiego”⁶¹, którego specyfika – przyjmuje Riffaterre – polega na tym, że „mówi jedno, a znaczy drugie”. Tradycyjne podejście do poezji, wyodrębniające figury i tropy, nie wystarcza, aby zrozumieć utwór poetycki jako zamkniętą tekstową całość i odróżnić jego znaczenie w sensie mimetycznym (*meaning*) od jego znaczenia semiotycznego (*significance*). Podczas lektury poezji przełączaniu się pomiędzy tymi dwoma typami znaczenia służą rozmaite znaki. Jedne, które Riffaterre nazywa za Charlesem Sandersem Peirce’em interpretantami albo znakami podwójnymi, pozwalają czytającemu dostrzec w utworze poetyckim dwa teksty: „syntagmatyczny tekst mimetyczny”, w którym przyrostowi słów towarzyszy przyrost informacji, oraz „paradygmatyczny tekst semiotyczny”, gdzie kolejne słowa „powtarzają” tę samą informację. Jeszcze inne zjawiska semiotyczne decydują o tym, że dany tekst jest czytany jako reprezentant pewnej klasy, na przykład gatunku. I właśnie dla opisanego tego mechanizmu Riffaterre wybiera poemat prozą. Jego wybór pada na ten gatunek, ponieważ cechuje go, jak stwierdza, brak „konwencjonalnie ustalonej formy, która mogłaby z góry podpowiedzieć czytelnikowi sposób lektury”⁶². W zamian, aby dokonać „paradoksalnego rozpoznania prozatorskiej sekwencji jako utworu poetyckiego, [ma on do dyspozycji] jedynie grę znaczeń”⁶³.

Przyjmując, że poemat prozą to „krótka, odznaczająca się specjalnym, naddanym umotywowaniem (*overdetermined*) i mająca

⁶⁰ Ibidem, s. 55.

⁶¹ Cytuję według wydania: M. Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Bloomington–London 1982, s. 1.

⁶² Ibidem, s. 116.

⁶³ Ibidem, s. 117.

jasne granice jednostka znaczenia (*significance*)”⁶⁴, Riffaterre postanawia odkryć, czym została zastąpiona w tej formie pisania wierszowość, co jest, innymi słowy, jej ekwiwalentem. Negatywnie ocenia podejmowane przez niektórych badaczy próby sprowadzające się do wyodrębnienia w poemacie prozą elementów rytmu i quasi-wersotwórczych zjawisk fonetycznych, zauważając, że w wielu z tekstów uważanych za poematy prozą niczego podobnego po prostu nie ma. Poszukiwania Riffaterre’a idą w innym kierunku. Dąży on do odnalezienia „szczególnej formalnej stałej”, dającej się zdefiniować nie tylko w sensie semiotycznym, ale także morfologicznym, pełniącej podobną funkcję jak wers, który jest zawsze oznaką „różnicy, atrefaktu, a czasem podstępu”⁶⁵.

Według amerykańskiego badacza w poemacie prozą obok obecnej we wszystkich tekstach poetyckich sekwencji sygnifikacji powstaje dodatkowo drugi jej rodzaj. I właśnie wzajemne oddziaływanie tych dwóch szeregów znaczeniowych pozwala czytającemu rozpoznać, że ma do czynienia z utworem poetyckim. Riffaterre przedstawia trzy typy takiej „podwójnej derywacji” i analizuje je kolejno na przykładzie poematów prozą Paula Éluarda, Paula Claudela, Arthura Rimbauda oraz Francisa Ponge’a. Odróżnia je między sobą na podstawie sposobu i stopnia ujawniania się owej dodatkowej derywacji semantycznej oraz rodzaju relacji między nią a podstawowym szeregiem sygnifikacyjnym (utrwalanej sprzeczności u Éluarda, Claudela i Rimbauda oraz sprzeczności neutralizowanej u Ponge’a).

Tezy Todorova, Johnson i Riffaterre’a zostały powtórzone w esejach zgromadzonych w wydanej w 1983 roku w Stanach Zjednoczonych antologii *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Publikacja tej książki wyznacza cezurę w badaniach nad poematem prozą – jej ukazanie się zamyka etap, w którym dominowały francuskocentryczna perspektywa oraz imperatyw poszukiwania definicji. Odzwierciedleniem tych nastawień i dążeń są dwa pozostałe artykuły, uzupełniające dział *Definition and Theory* w antologii. W tekście *Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French*

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

Prose Poem Michel Beaujour spośród „różnorodnych kwestii związanych z problemem »poezji prozą«”⁶⁶ wybiera krótkość, ponieważ, jak zauważa, badacze poematu prozą tę cechę uznają za nieodzowną. Przypomina argument Simona, „[kiedy tekst przekroczy pewną długość], napięcie i efekt zostają zaprzepaszczone, a [poemat prozą] przeobraża się [...] w prozę poetycką”⁶⁷. Beaujour umieszcza ten sposób myślenia w kontekście liryzmu, który łączy z rozpowszechnioną w XIX wieku metaforą ekspresji lirycznej jako wybuchu twórczej energii i tłumaczy zgodnie z klasycznym rozpoznaniem Meyera Howarda Adamsa z książki *The Mirror and the Lamp*⁶⁸. W interpretacji autora *Short Epiphanies* tak pojmowany liryzm przejawia się w rozmaitych aktach wyobraźni, przede wszystkim w postaci obrazów. Koncepcja, która pośrodku poezji umieszcza imaginację, przestaje łączyć poetyckość „z rytmicznymi i metrycznymi rozwiązaniami, z gatunkami, wymową i tematem”⁶⁹. W przekonaniu Beaujoura tym, do czego musi odwoływać się w tej sytuacji poemat prozą, jest krótkość jako znak poetyckości, gdyż „tylko KRÓTKOŚĆ jest tą cechą liryczno-orgazmicznej metafory, która cieszy się uznaniem w kanonie [poematu prozą]: przekonanie o »lirycznej energii«, potrafiącej fragment prozy pchnąć w stronę poetyckości, w całości przypisane jest do tej właśnie cechy”⁷⁰.

Domysł, aby umieścić poemat prozą w relacji do liryzmu, pozostaje w wywodach Beaujoura jedynie interesującą zapowiedzią. Ostatecznie jego uwagę zamiast liryczności przykuwa poetyckość i obrazowość. Pierwszą za Michelelem Butorem rozważa jako dyspozycję, którą daje się „osiągnąć i modulować [także] w dużej konstrukcji literackiej, takiej jak powieść”⁷¹. Zastanawia się również, czy można, zgodnie z sugestią Butora, czytać poematy prozą z *Paryskiego splinu*

⁶⁶ M. Beaujour, *Short Epiphanies*, s. 39.

⁶⁷ J. Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, s. 664.

⁶⁸ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953.

⁶⁹ M. Beaujour, *Short Epiphanies*, s. 41.

⁷⁰ Ibidem, s. 42.

⁷¹ Ibidem, s. 43.

jako fragmenty „nieznanej powieści”⁷². Te teoretyczne rozważania, noszące charakter intelektualnych spekulacji, zdradzają, że zarówno Butor, jak i Beaujour intuicyjnie odczuwali potrzebę traktowania Baudelaire’owskiego cyklu jako CAŁOŚCI, jako „makrokontekstu”⁷³. Myśl, że *Paryski splin* można traktować jako rodzaj (anty)powieści, w charakterystyczny dla siebie, przewrotny sposób, podsunął Baudelaire, kiedy w dedykacji dla Arsena Houssaye’a pisał o „dziełku, [w którym] [...] wszystko [...] jest, po kolei i na zmianę, początkiem i końcem [...] [i którego lekturę czytelnik] [...] może przerwać kiedy zechce [...]]; bo przecież nie opłatom odpornej woli tego ostatniego niekończącą się nicią niepotrzebnej intrygi” (PS, 213). Jak trafnie zauważa Beaujour, jedyną aluzyjnie obowiązującą zasadą spajającą (*coherence*) zbiór *Les petits poèmes en prose* jest swoista modalność, SPLIN, oraz informacja topograficzna, PARYŻ. W odczytaniu autora *Short Epiphanies* dzięki temu udaje się Baudelaire’owi stworzyć prototyp „modelu przestrzennego z niezliczoną ilością skrzyżowań i połączeń”. Beaujour ma na myśli swobodę – wypowiedzianą przez autora *Paryskiego splinu* – w czytaniu poszczególnych utworów cyklu poza porządkiem linearnym. Tymczasem możliwe jest również odmienne – niewykluczające poprzedniego, lecz komplementarne – rozumienie „przestrzenności” w odniesieniu nie tyle do całego cyklu poematów prozą, ile do pojedynczego utworu, korespondujące z ideą „bezczasowego bloku” Bernard. W koncepcji innego badacza poematu prozą, Davida Scotta, przestrzenność łączy się wówczas z wizualnością, a „uprzestrzennienie tekstu”⁷⁴ (*une spatialization du texte*) ma naśladować specyfikę właściwą plastycznemu dziełu sztuki.

Obrazowość – niekojarzona jednak z tak rozumianą „spacjalizacją” – to kolejny wątek Beaujoura, dostrzegającego powtarzającą się skłonność autorów poematów prozą, Bertranda, Baudelaire’a, Rimbauda, Ponge’a, Butora⁷⁵, do opatrywania swoich zbiorów tytułami

⁷² M. Butor, *Le Roman et la poésie*, w: idem, *Répertoire II. Etudes et conférences 1959–1963*, Paris 1964, s. 24.

⁷³ M. Beaujour, *Short Epiphanies*, s. 43.

⁷⁴ D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose. D’Aloysius Bertrand a Rimbaud*, „Poétique” 1984, No. 59, s. 296.

⁷⁵ Jako autora *Illustrations* (I, 1964; II, 1969; III, 1973; IV, 1976).

odsyłającymi do idei *ut pictura poesis*. To spostrzeżenie podpowiada badaczowi pojęcia ze słownika Adamsa, dlatego w konkluzji – i nieco wbrew swoim tezom wyjściowym na temat lirycznej ekspresji, odróżnianej za autorem *The Mirror and the Lamp* od kategorii naśladowania i perswazji etycznej – przypisuje poematowi prozą „mimetyczną orientację”⁷⁶ oraz zauważa, że niektóre poematy prozą zbliżają się do „swego rodzaju maksym lub morałów”⁷⁷. Od tej obserwacji przechodzi do skojarzenia z... chreją, krótkim anegdotycznym przypomnieniem pewnego tematu lub zdarzenia, o pozorach autentyczności, dotyczącym najczęściej znanej postaci, stosowanym jako jedno z ćwiczeń zebranych w *Progymnasmata*, wprowadzających do retoryki. Inspirujący, lecz oparty w dużej mierze na asocjacjach, i chaotyczny wywód pierwszej części artykułu badacz kończy stwierdzeniem, że „francuski poemat prozą, analizowany z punktu widzenia retoryki [...], jest zazwyczaj ograniczony do jednego MIEJSCA i/lub jednego TEMATU, dialektycznie [*sic!*] nieskomplikowany oraz krótki”⁷⁸. Jednocześnie zauważa, że „poetyckość” staje się w tej sytuacji „sprawą wiary: musi być stwierdzona metadyskursywnie w tekście lub zasugerowana w inny sposób przez ramę lub kontekst”⁷⁹.

Tym, co czyni rozważania autora *Short Epiphanies* niespójnymi, jest nie dość jasne rozróżnienie między lirycznością a poetyckością, skłonność autora do wymiennego przywoływania tych kategorii oraz redukcyjne utożsamienie poetyckości i obrazowości. Druga część rozprawy ujawnia przyczyny tej inklinacji. Beaujour odchodzi od prób „formalnego” opisu poematu prozą do ujęcia go w kategoriach ontologicznych, czyli „jako rewelacji Bytu”⁸⁰. Według badacza właśnie ta forma pisania najlepiej funkcjonuje w pomallarmeańskiej epoce nowego pojmowania poetyckości. Beaujour przedstawia poezję w kategoriach modernistycznego mitu, widząc w nim kod, który jest zdolny zastąpić „teologiczne dyskursy, hermeneutykę oraz reli-

⁷⁶ M. Beaujour, *Short Epiphanies*, s. 48.

⁷⁷ Ibidem, s. 49.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem, s. 40.

gijną ekstazę”⁸¹. Kod, który posługuje się obrazami i którego „jedno, znane światu oblicze jest językowe, a drugie, ukryte – magiczne, ponadlogiczne, przedlogiczne, metasemiotyczne, REALNE”⁸². Jak stwierdza Beaujour, jeśli przyjąć, że „obrazy są rzeczywiście jedyną liczącą się cechą odróżniającą »ostateczne wypowiedzenia«, istnienie poematu prozą przestaje być problematyczne, podczas gdy wszystkie pozostałe tradycyjne sposoby odróżniania poezji stają się zbędne, w najlepszym razie ornamentacyjne, w najgorszym – drażniąco hałaśliwe [...]. Tylko poemat prozą może, w zasadzie, osiągnąć ten stopień obrazowego napięcia, które czyni go bramą prowadzącą do rzeczywistości”⁸³. Autor *Short Epiphanies* właśnie tą właściwością poematu prozą tłumaczy jego popularność wśród twórców romantyzmu, surrealizmu i postsurrealizmu.

Trudno nie ulec emfazie Beaujoura, trudno zarazem oprzeć się refleksji, że to, o czym mówi, wprowadza perspektywę, która czyni poetologiczne czy genologiczne rozważania nad poematem prozą czymś irrelevantnym, zawiesza niejako bez rozstrzygnięcia kwestię jego formy. Nie sposób przy tym nie zauważyć, że kategorie poetyki wcale nie przestają być używane przez wizjonerów głoszących nową epokę poezji; pod piórem Mallarmégo pojęcie wersu wciąż odgrywa ważną rolę⁸⁴. Nie można również nie zwrócić uwagi, że autor *Crise de vers* nie jest najlepszym patronem dla poezji obrazowej. Tam, gdzie pojawia się koncept kodu poetyckiego jako nadzwyczajnego „języka w języku”, obrazowość przestaje – dosłownie – mieć znaczenie, a rolę decydującą zaczynają odgrywać zjawiska wewnątrzjęzykowe: jakkolwiek referencyjność (nawet ta amimetyczna) ustępuje miejsca autoreferencyjnej, wolnej grze znaczeń, niesprzyjającej powstawaniu obrazów, choć uchylającej – rzekomo lub w dobrej wierze – wrota do tajemnicy.

Nie oznacza to, że rozważań na temat roli obrazowania w poematach prozą nie warto kontynuować. Choć Beaujour mówi tylko

⁸¹ Ibidem, s. 50.

⁸² Ibidem, s. 51.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Nie bez znaczenia jest również to, że po napisaniu kilku poematów prozą Mallarmé wrócił do tworzenia wierszy.

o obrazach, sugeruje niekiedy – choćby w skojarzeniu z chreją – także inną własność, ściśle z obrazowaniem związaną: element anegdotyczny. W skrótowych, niekiedy jedynie epizodycznych, fabularyzacjach, ukrywa się rudymet „opowieści”, czyli to, co przemycia podszyty liryzmem poemat prozą z „prozy” rozumianej jako epika, a co dostarcza elementów do aluzji narracyjnej⁸⁵. Poematy prozą nie są powieścią, ale jednak opowiadają. Opowiadają w krótkich, momentalnie uchwyconych seriach obrazów (mikrofabułach) to, na co składa się ludzka świadomość i nieświadomość.

Antologia *The Prose Poem in France* przynosi jeszcze inną próbę uchwycenia *differentia specifica*, „minimalnej definicji”⁸⁶ poematu prozą. Hermine Riffaterre przyjmuje za punkt wyjścia pojęcie zamknięcia (*closure*) tekstu, które wyprowadza z tez Bernard na temat jedności poematu prozą, a przede wszystkim – z konceptu „zamkniętego świata”⁸⁷. W tekście *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem* badaczka przyjmuje, że tym, co każe czytelnikowi poematu prozą uznać go za formę zorganizowaną zupełnie inaczej niż zwykła proza (*mere prose*), są dostrzegane podczas lektury pewne stałe, choć w każdym utworze inne, elementy. To one, zdaniem autorki, decydują w odbiorze czytającego o ogólnym efekcie „organizacji, która spaja cały tekst od początku do końca w jeden łańcuch”⁸⁸. Na przykładzie utworów Bertranda, Rimbauda⁸⁹ i Claudela Riffaterre analizuje, na czym może ów efekt polegać – na intertekstualnej grze,

⁸⁵ Dominique Combe uważa, że „poemat prozą za sprawą »prozy« ulega narratywizacji”; D. Combe, *Synthèse des genre et le poème en prose*, w: idem, *Poésie et récit*, Paris 1989, s. 97. Na przykładzie między innymi *Zmierzchu wieczornego* Baudelaire’a pokazuje, jak dzięki „długim prozaicznym akapitom włożonym pomiędzy sekwencje zdecydowanie »liryczne« [...] narracja, ściętniona w wersach, może się nareszcie rozwinąć”; ibidem.

⁸⁶ H. Riffaterre, *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France*, s. 101.

⁸⁷ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 439.

⁸⁸ H. Riffaterre, *Reading Constants*, s. 101.

⁸⁹ Odczytanie utworu Rimbauda jako utworu spójnego wprowadza interesującą polemikę z tezą Todorova, uznającego autora *Iluminacji* za patrona poetyckości spod znaku nieciągłości i nieokreśloności; zob. T. Todorov, *La poésie sans le vers*, s. 82.

na krzyżowaniu dwóch „synonimicznych serii”⁹⁰, łączących się w finale, na celowej wieloznaczności słów i wzajemnej grze ich znaczeń.

Zasługą Riffaterre jest to, że zwraca uwagę na fundamentalną cechę poematu prozą – jego „organiczność”, mówiąc precyzyjniej – spójność, tak bowiem należy rozumieć owo rozważane „zamknięcie”, a nie jako refleksję nad formą kończenia, „domykania” tekstu. Autorka przekazuje swoją intuicję bez odwołań do jakiegokolwiek metodologii. Stosuje prostą zasadę indukcji; analizuje kilka przykładów i formułuje na tej podstawie uogólniony wniosek. Tymczasem zagadnienie, które porusza – choć nie nazywa go wprost – a więc kwestię spójności tekstu literackiego, można umieścić w kilku kontekstach: szerszej językoznawczej problematyki spójności tekstu, problematyki komunikacji literackiej, problematyki odbioru tekstów literackich⁹¹. Intuicja podpowiada Riffaterre tę ostatnią płaszczyznę – badaczka wyraźnie zaznacza, że swoje analizy przeprowadzi z perspektywy „percepcji stałych elementów” (*the perception of constants*). W przypadku poematu prozą zadanie, przed jakim stawał czytelnik Baudelaire’a, polegało na czym innym niż to, przed jakim stawali czytelnicy początku XX wieku. A jeszcze czego innego wymaga ta forma od czytelnika współczesnego. Najkrócej: w miarę upływu czasu poemat prozą stawał się coraz bardziej rozpoznawalną konwencją, zbliżając się pod tym względem do innych zastanych konwencji literackich. Jednak tym, co określiło poemat prozą i przeniknęło do jego modelu architekstualnego, była owo staranność kompozycji, spójność, pieczołowitość w stapianiu heterogenicznych pierwiastków, która na początku dawała posmak prowokacji. Z czasem – na tle innych rewolucji literackich – miejsce prowokacji zajęło wrażenie elegancji, dostrzegane zwłaszcza w porównaniu z nieciągłością wiersza wolnego⁹² oraz celowo, przynajmniej w pierwszym wrażeniu, niespójnymi, chaotycznymi, fragmentarycznymi praktykami poetyckimi rozmaitych awangard.

⁹⁰ H. Riffaterre, *Reading Constants*, s. 107.

⁹¹ Zob. W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.

⁹² Zob. C. Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, s. 360–361.

Za tym, żeby właśnie spójność uznać za najważniejszą cechę poematu prozą, opowiada się również Yves Vadé, jeden z niewielu autorów francuskich, którzy od czasu monumentalnej pracy Bernard poświęcili poematowi prozą osobne studium⁹³. W książce *Le poème en prose et ses territoires*, łączącej funkcje teoretycznego omówienia i antologii, aby uzasadnić swoją tezę, Vadé przywołuje wnioski Riffaterre z analizy *Ornières* Rimbauda. Choć sięga raz po słowo „spójność”, woli mówić o „NAPIĘCIU poetyckim” (*la tension poétique*). Zdaniem francuskiego literaturoznawcy „twórcy poematów prozą nie są zadowoleni, kiedy zakłada się, że ich teksty dążą do ekwiwalencji analogicznej i złożonej z tych samych elementów co ta, która określa poezję wierszowaną”⁹⁴. Tymczasem – jak stwierdza – zasada rządząca poematem prozą nie jest „natury formalnej, lecz semantycznej, i można ją nazwać REGUŁĄ NAPIĘCIA”⁹⁵. By uzasadnić te słowa, Vadé analizuje poemat *Obłoki i zupa* Baudelaire’a. Jednak to nie zarysowana na początku analogia („[...] obserwowałem cudowne gmachy ułudy, ruchomą architekturę, którą Bóg tworzy z opa-

⁹³ We francuskojęzycznych opracowaniach na temat poematu prozą, opublikowanych po *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, perspektywa bywa zawężona często do twórczości jednego autora. Z kolei w ujęciach teoretycznych poemat prozą występuje nie tyle jako właściwy przedmiot rozważań, ile raczej jako zjawisko ilustrujące pewną ogólniejszą problematykę (Johnson, Todorov, Combe). To zastanawiające, że omówień zmierzających do teoretycznej syntezy jest zdecydowanie mniej. Tę różnicę widać w głównej mierze w zestawieniu z anglojęzyczną literaturą przedmiotu. Specjalnością Francuzów jest natomiast eksploracja prehistorii poematu prozą. Ich badania sięgają nawet XVII wieku, czyli François Fénelona *Les aventures de Télémaque* (1699), jednak przede wszystkim koncentrują się na eklektycznej fazie konstituowania się nowej formy pisania, a zwłaszcza stopniowego kształtowania się jego genologicznego pojęcia w twórczości takich autorów, jak Ludovic de Cailleux, Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Jules Lefèvre-Deumier, Alphonse Rabbe, Evariste Parny. Por. N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris 1996; *Aux origines du poème en prose français (1750–1850)*, éd. N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths, R. Pickering, Paris 2005. Do ustaleń tych nawiązuje Fabienne Moore w książce *Prose poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre*, Farnham 2009.

⁹⁴ Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 207.

⁹⁵ Ibidem.

rów. I w zapatrzeniu mówiłem do siebie: »Te wszystkie fantasmagorie są niemal tak piękne, jak oczy mojej pięknej ukochanej, mojej potwornej zielonookiej wariatki«; PS, 181) decyduje w opinii badacza o konstrukcji tekstu, lecz wprowadzony dalej przez Baudelaire’a dysonans („Wtem brutalnie dostałem pięścią w plecy i usłyszałem uroczy zachryplę głos, histeryczny, jakby zgrubiał od wódki, głos mojej najdroższej małej wariatki, który pytał: » – Kiedy wreszcie siądziesz do tej zupy, ty cholerny handlarzu obłoków?«”; PS, 181), to on ostatecznie buduje owo „poetyckie napięcie”, osiąganе dzięki „polaryzacji [odczuć] przyciągania / odrazy”⁹⁶. Vadé nie ma wątpliwości, że nie we wszystkich poematach prozą te „systemy wektorów” (*les systèmes „tenseurs”*) są równie oczywiste, co u Baudelaire’a⁹⁷. Interesujące, że tę „mniej widoczną, lecz nie mniej efektywną” strukturę napięć łączy z „wtargnięciem »ja« [...] w rzeczywistość zewnętrzną lub odwrotnie – z interwencją obcej rzeczywistości [...], która zakłóca bieg świadomości podmiotu”⁹⁸.

Przy wszystkich różnicach omówione dotąd prace łączy jedno: ich autorów zaprzęta głównie poetyka immanentna, a przynajmniej, umownie mówiąc, morfologia poematu prozą. Tymczasem, kiedy przegląda się teoretyczne syntezы poświęcone tej formie, opublikowane w ostatnich trzydziestu latach, bez trudu można wyodrębnić opracowania, których autorzy przechodzą od zagadnień poetologicznych do problematyki socjologii i polityki literatury. W najbardziej widoczny sposób realizują tę tendencję badacze, którzy sprowadzają poemat prozą do „kontrdyskursywnego” (*counter-discursive*)⁹⁹ napięcia między prozą a poezją i w konsekwencji przypisują tej formie pisania inherentną wywrotowość (subwersywność). Dychotomia proza–poezja zaczyna wówczas funkcjonować nie tyl-

⁹⁶ Ibidem, s. 208.

⁹⁷ Vadé przypomina, że zostały one już dobrze rozpoznane przez Todorova; przypomnijmy, że Todorov opisywał te zjawiska jako „kontrasty”.

⁹⁸ Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 208.

⁹⁹ Pierwszy umieścił poemat prozą w takim kontekście Richard Terdiman (*Discourse/counter-discourse: the theory and practice of symbolic resistance in nineteenth-century*, Ithaca 1985), który czerpał inspirację z koncepcji „hegemonii” i „kontrhegemonii” Antonia Gramsciego.

ko jako zderzenie różnic, decydujących o proteuszowej nieuchwytności formy, ale również jako emblematyczny symptom wzajemnie przenikających się sprzeczności wykorzystywany jako ilustracja dowolnych kwestii.

Okazuje się to jednak szczególnie ryzykowne, kiedy rzekomo przyrodzony „subwersywny” antagonizm przenikający poemat prozą przeobraża się w rękach badaczy w uniwersalny klucz otwierający wszystkie drzwi. Tego typu podejście zdradzają niektóre opracowania amerykańskie. W książce *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre* Jonathan Monroe¹⁰⁰ przyjmuje w punkcie wyjścia, że poemat prozą to „samoświadomie całościowa, w wysokim stopniu nasyciona, intensywnie skondensowana, choć zarazem hybrydyczna forma mieszająca i konfrontująca rozmaite literackie i nieliterackie rodzaje mowy”¹⁰¹. Autor tych słów nie ogranicza się jednak do charakteryzowania poematu prozą w kategoriach „skontrowanej dialogicznej walki”¹⁰², którą Michaił Bachtin łączył z powieścią. Monroe odwołuje się również do „ideologii form” Frederica Jamesona. Podejmując neomarksistowską¹⁰³ perspektywę, kwestionuje rozdział między tym, co estetyczne, a tym, co polityczne. To założenie pozwala mu stwierdzić, że poemat prozą od początku „czyni bohaterami dramatu rzeczywiste konflikty występujące w obrębie płci kulturowych (*gender*) i klas społecznych, ukazując je jak żaden inny gatunek *qua genre* jako konflikty dokonujące się pomiędzy różnymi typami literackich dyskursów”¹⁰⁴. Tym samym funkcjonalna opozycja między prozą a poezją zostaje niezauważalnie przekształcona w opozycję ideologiczną. Metaforze konfliktu jest podporządkowany cały wywód książki *A Poverty of Objects*. Zdaniem jej autora cecha opozycyjności przenika pojęcie poematu

¹⁰⁰ J. Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca–London 1987. Szerzej omawiam tę książkę w artykule *Teorie poematu prozą za granicą*, „Ruch Literacki” 2009, nr 1.

¹⁰¹ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, s. 11.

¹⁰² Ibidem, s. 17.

¹⁰³ Także tytuł książki Monroe zawiera aluzję do Karola Marksa i jego *Nędzy filozofii*.

¹⁰⁴ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, s. 17.

prozą: byt tej formy pisania zasadza się nie tyle na RÓŻNICY między dwoma pojęciami – poezja / proza – do których odwołuje się jej nazwa, ile na ich absolutnej PRZECIWSZTAŃNOŚCI. Nie jest jasne, na jakiej podstawie Monroe kojarzy tak pojmowaną kontradycyjność i konfrontacyjność poematu prozą z konfliktami o charakterze społecznym. Z jednej strony zdecydowanie stwierdza nieprzydatność analogii jako narzędzia opisu wzajemnych relacji walk literackich gatunków / rodzajów (którą poemat prozą ma ilustrować) oraz walk klas lub płci. Raczej każe za Jamesonem (powołując się jednocześnie na Bachtina i Michela Foucaulta) widzieć w owych gatunkowo-rodzajowych antagonizmach szczególnie przypadek TEJ SAMEJ walki klas, ujawniającej się w obrębie literatury. Z drugiej strony jednak cytuje wypowiedź autora koncepcji „ideologii formy”, mówiącego o teorii gatunków jako uniwersalnym „modelu współpracy lub napięć pomiędzy kilkoma gatunkowymi typami”¹⁰⁵. Te operacje obrazują bardziej ogólną prawidłowość metody, którą chętnie stosuje autor omawianej książki. Podstawowa zasada tego sposobu postępowania polega na swobodnym kształtowaniu argumentacji, w której często retoryka, a nie logika decyduje o kolejnych stwierdzeniach. Dość powiedzieć, że w sąsiedztwie cytowanych przed chwilą sądów pojawia się również taka myśl: „poemat prozą okazuje się, dzięki swojej rygorystycznie skondensowanej formie, świetnym modelem dla zrozumienia fundamentalnie społecznych, oraz węższych – »estetycznych« konfliktów”¹⁰⁶. Trudno doprawdy ustalić, co i dla czego jest tutaj modelem oraz co w czym się przejawia.

Monroe ciekawie opisuje natomiast socjologiczne tło poematu prozą w połowie XIX wieku. Zauważa – i uwaga ta interesująco koresponduje z charakterystykami innych badaczy – że „drukowany zawsze w tym samym przypominającym zwarty blok formacie i w rozmiarze odpowiadającym wielkości przeciętnego artykułu prasowego [...] poemat prozą już swoim wyglądem oferował formę bardziej dostępną niż np. wiersz liryczny oparty na aleksandrynie”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca 1981, s. 141.

¹⁰⁶ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, s. 19.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 24.

Owa dostępność świadczyła zdaniem badacza o demokratycznym charakterze poematu prozą. Z tego rodzaju wnioskiem można się zgodzić. Trudno jednak przyjąć bez zastrzeżeń jego rozwinięcie, jakoby za sprawą nowego gatunku proza, odbierana przez burżuazję jako „jednowymiarowe, linearne, nieskomplikowane użycie języka”, została „dopuszczona w obręb języka literackiego”¹⁰⁸. To oczywiście nadużycie zarówno w rekonstrukcji domniemanego poglądu mieszczaństwa na temat prozy, jak i w presupozycji mówiącej o rzekomym wcześniejszym wykluczaniu prozy z obszaru (wysoko)literackiego. Posłuszny neomarksistowskiemu systemowi pojęć Monroe nie waha się przypisać poematowi prozą „ideologicznej funkcji” i twierdzić, że „zwrot Baudelaire’a ku poematowi prozą potwierdzał siłę gustów nowej klasy panującej” oraz że poeta „uczestniczył w triumfie burżuazji, przyczyniając się do powiększenia zakresu jej dominacji o wcześniej niedosiężny, uświęcony teren liryki”¹⁰⁹. Stwierdzenia te nie tylko rażą przesadnie jednostronnym, socjologizującym ujęciem, ale też uderzają jako szczególnie nietrafne w odniesieniu do Baudelaire’a i jego powszechnie znanej, skrajnie elitarniej postawy¹¹⁰.

Bardziej obiecujący jest drugi wątek refleksji socjologicznej Monroea. Zauważa on, że promieszczański impuls zawarty w Baudelaire’owskim poemacie prozą bywa celowo udaremniany, kiedy wskutek „polemicznych tendencji tego gatunku powstaje ryzyko postawienia burżuazyjnych czytelników w niewygodnej sytuacji, a na-

¹⁰⁸ Ibidem, s. 25.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 24.

¹¹⁰ Potwierdzają to liczne wypowiedzi poety, formułowane zarówno oficjalnie: „Czyż na pełną popularność nie trzeba zasłużyć, to znaczy, czyż nie trzeba jakoś cichcem, boczkiem, uczynić jakiejś brudnawej drobnostki, czyż nie trzeba stać się troszkę gminnym? W literaturze, tak jak w moralności, jest tyleż niebezpiecznie, co chwalebnie być delikatnym. Arystokracyzm nas izoluje” (Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, w: idem, *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska et al., wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, Warszawa 2003, s. 114), jak i w prywatnej korespondencji: „Nie jesteśmy, ani Pan, ani ja, wystarczająco GŁUPI, by zasługiwać na powszechne uznanie. Jest dwóch innych poetów, nadzwyczaj utalentowanych, którzy są w takiej samej sytuacji: pan Teofil Gautier i pan Leconte de Lisle” (idem, *Correspondance*, éd. C. Pichois, J. Ziegler, „Bibliothèque de la Pléiade”, Vol. 2, Paris 1973, s. 680; cyt. za: idem, *Sztuka romantyczna*, s. 461).

wet wywołania ich wrogości”¹¹¹. Okazuje się – według Monroe’a – że proza to nie tylko jedyny modus literackiego wysławiania akceptowany przez mieszczańskiego czytelnika, ale także sposób, dzięki któremu do literatury mogła przedostać się mowa „ludzi pozostawionych z tyłu przez dążenie burżuazji do dominacji”¹¹². Istotnie, można dostrzec w *Paryskim splinie* wiele odwołań do tych sfer rzeczywistości i zaludniających je postaci, których wcześniej w literaturze nie spotykano w ogóle albo dużo rzadziej i raczej nie jako elementy pierwszoplanowe. Idzie nie tylko o ubogich, których przede wszystkim wymienia neomarksistowsko nastawiony Monroe, ale także o wszelkiej maści odszczepieńców, dziwaków, najogólniej – o ludzi szeroko rozumianego marginesu. Czy nie jest jednak przesadą stwierdzenie, że „proza Baudelaire’a usiłuje wchłonąć, wcześniej z poezji wykluczoną, mowę ludzi zmarginalizowanych i poddanych opresji”? Z pewnością w *Paryskim splinie* słychać wiele głosów i rejestrów, ale jednostronnie ideologiczna interpretacja ich znaczenia wydaje się ślepa na inny wymiar poematów prozą Baudelaire’a, ten, który wyłania się zza jego słów:

Co za dziwa człowiek znajduje w wielkim mieście, jeśli umie przechadzać się i patrzeć! Życie roi się od niewinnych potworów. Boże, Panie mój! Ty, który jesteś Stwórcą i Rządcą, Ty, któryś dał Prawo i Wolność; Władco pobłażliwy, Sędzio przebaczący; Ty, w którym są wszystkie racje i przyczyny, i który może po to zbudziłeś we mnie pociąg do okropności, aby uzdrowił moją duszę, tak jak ostrzu noża każeś uzdrawiać ciało. Panie, miej litość, miej litość nad obłąkanymi! O Stwórcu! Czyż można być potworem w oczach Jednego Jedynego, który wie, po co istnieją potwory, jak POWSTAŁY, i jak mogły NIE POWSTAĆ? (PS, 193)

Ponownie najciekawszy jest Monroe nie wtedy, kiedy ulega mentorowi, którego idee podejmuje, ale wtedy, kiedy zatrzymuje się niejako w połowie drogi, nie dążąc za wszelką cenę do – zbyt często tej sa-

¹¹¹ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, s. 24.

¹¹² *Ibidem*, s. 25.

mej – pointy, kiedy dopuszcza do głosu swoje spostrzeżenia. Jedno z nich dotyczy sposobu, w jaki Baudelaire przedstawia „nierozwiązany konflikt pomiędzy rodzajami i dyskursami” będący „pragnieniem syntezy prozy i poezji”, a ukazywany jako „niezrealizowane marzenie o rozwiązaniu konfliktów między płciami i klasami”¹¹³. Dla zilustrowania tej sytuacji Monroe przywołuje poemat *Les yeux des pauvres* (*Oczy ubogich*), który podsumowuje następująco: „Baudelaire uczestniczy w zmaganiach biedaków z uciskającymi ich grupami społecznymi. Nie przez komentarz lub opis, ale przez walkę z zadowolonym siebie »lirycznym« (narcystycznym) językiem kochanków, aspirujących do »unii dusz«, a także z głoszącym własną chwałę, autoafirmacyjnym poetyckim językiem klasy dominującej, który symbolizuje w poemacie historyczno-mitologiczna scena uwieczniona na ścianie kawiarni, zamkniętej dla biednych”¹¹⁴. Do tego momentu Monroe odrabia lekcję zadaną przez Jamesona. Czytelniczka wrażliwość każe mu jednak zauważyć, że „podejście Baudelaire’a do tych walk świadczy o jego ambiwalencji, a on sam zdaje się często bardziej zainteresowany w utrzymaniu przeciwieństw w grze niż w pogodzeniu ich”. Jeszcze bliżej „grymasu Baudelaire’a”¹¹⁵ jest autor *A Poverty of Objects*, kiedy stwierdza: „Chociaż teksty [z *Paryskiego splinu*] często sugerują pragnienie utopijnego pogodzenia i jedności, to jednocześnie stale tematyzują brak takiego pojednania, a nawet drwią z gestów podejmowanych w tym kierunku”¹¹⁶. W przytoczonym fragmencie można odgadnąć intuicyjny domysł, że zarówno światopogląd, jak i postawa francuskiego poety wymy-

¹¹³ Ibidem, s. 29.

¹¹⁴ Ibidem, s. 30.

¹¹⁵ Taki tytuł nadał swojemu esejowi Andrzej Kijowski. Wyjaśnił go następująco: „Baudelaire [...] nie miał, jak twierdził, ani ambicji, ani przekonań. Tylko rozumiał wszystko. Był bowiem szalenie inteligentny. Jest to dar okropny, gdyż zmusza człowieka do jednoczesnego przenikania siebie i drugich, a to go pobawia wszelkiej ofensywności. Grymas znużenia, zniechęcenia, goryczy, który stale malował się na jego twarzy i który przekazali nam jego portreciści oraz on sam w licznych autoportretach i autokarykaturach, był właśnie oznaką tego absolutnego zrozumienia siebie i drugich. Był to grymas duchowy”; A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, s. 29–30.

¹¹⁶ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, s. 30.

kają się łatwym rozpoznaniem i że każdej próbie zbliżenia się do tej umysłowości powinna towarzyszyć świadomość jej przekory, (auto)-ironii i szczególnej, celowo pielęgnowanej rezerwy do spraw, które stały się przedmiotem jej refleksji.

Polifoniczność *Paryskiego splinu* Monroe opisuje przy pomocy pojęć Bachtina. Nie sięga jednak po teorię gatunków mowy, lecz przedstawia poemat prozą jako wynalazek literacki wyrastający z tych samych potrzeb co powieść. Jedyna różnica między tymi hybrydycznymi „antygatunkowymi gatunkami” leży, jego zdaniem, w skrajnie odmiennie określonych ograniczeniach przestrzennych: powieść nie może być zanedo krótka, a poemat prozą – zbyt długi. W konsekwencji, zauważa krytyk, powieść odznacza się ekspansywnością i ciągłością, a poemat prozą – kondensacją i skłonnością do nagłych urwanych zakończeń. Ponadto, dodaje, w obu idzie o danie świadectwa „pozaliterackiej heteroglossii” i odróżnienie się od tworców poezji. Zwłaszcza tej ostatniej roli Monroe przypisuje ważne znaczenie: „poemat prozą burzy sen literatury (przede wszystkim poezji) o sobie samej jako czystym INNYM, przebywającym we wzniosłej izolacji niczym idealistyczny / liryczny podmiot, z dala od prozaicznych zmagani codziennego życia”¹¹⁷. Idąc śladem Bachtina w antypoetyckiej krucjacie i na jej potrzeby formułując swój wywód, Monroe nie stara się w żaden sposób skomplikować tworzonego obrazu. Dlatego nie dowiemy się od niego, że Baudelaire był antypoetycko antymonologiczny znacznie wcześniej, w pełnych celowych dysonansów *Kwiatach zła*, ponieważ już wówczas za nic miał estetyzm poezji spod znaku „sztuki dla sztuki” i że na tym wyzwaniu, ostentacyjnie rzuconym powszechnym stereotypom odbiorczym, polegał między innymi efekt – oraz skandal – jaki wywołał. Wbrew tematyce i pozytywnej waloryzacji polifoniczności metoda Monroe’a pozostaje dość często monotonna i zdradza wszelkie cechy literaturoznawczego instrumentalizmu, o którym pisał Derek Attridge¹¹⁸.

¹¹⁷ Ibidem, s. 20.

¹¹⁸ Zdaniem Attridge’a literaturoznawczy instrumentalizm polega na „traktowaniu tekstu (albo innego kulturowego artefaktu) jako środka do istniejącego wcześniej celu: podchodzenie do obiektu z nadzieją albo założeniem, że może on

Podobnie instrumentalne podejście cechuje inne studium poematu prozą, książkę *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Autorka, Margueritte S. Murphy, kontynuuje temat kontradycyjności, kontrdyskursywności oraz wywrotowości poematu prozą, tym razem z perspektywy badań genderowych. Ujmuje ten – według swojego określenia – „pierwszy agatunkowy gatunek”¹¹⁹ jako „jedną z ofiar [...] kryzysu genderowego w literaturze”¹²⁰. W jej wywodzie problematyka estetyczna wiąże się ściśle z pytaniem, jak płęć kulturowa wpływa na ludzkie życie, pozycję społeczną, literackie / artystyczne przedstawienia itd. Murphy rozszerza obszar tej problematyki i omawia literackie rodzaje (*genres*) z punktu widzenia ich domniemanej tożsamości genderowej. Postępuje w tym względzie tak samo jak krytykowany przez nią Irving Babbitt, profesor Harvardu z początków XX wieku. Babbitt surowo oceniał angielskich dekadentów, widząc w nich spadkobierców romantycznej tendencji, która osłabiła – w jego opinii – męski charakter wcześniejszej kultury i zniszczyła styl rozumowania opierające się na mocnych, wyrazistych dystynkcjach¹²¹. Murphy przywołuje te poglądy jako emblematyczny przejaw atmosfery otaczającej dekadentów. Użycie określenia „poemat prozą” podczas procesu Oscara Wilde’a¹²² przyczyniło się, zdaniem autorki, do wykluczenia tego sposobu pisania z literatury angielskiej jako naznaczonego stygmatem gatunku homoseksualnego / androgenicznego, ukształtowanego – w myśl tej koncepcji – w rezultacie dopuszczenia elementów kobiecych i świadczącego o zniewieścieniu¹²³.

służyć za narzędzie do rozwoju istniejącego projektu, oraz odpowiadanie nań w taki sposób, aby testować, a nawet wytwarzać, tę użyteczność”; D. Attridge, *Singularity of Literature*, London 2004; wyd. polskie: idem, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2004, s. 21.

¹¹⁹ M. S. Murphy, *Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst 1992, s. 201.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ I. Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston 1910.

¹²² Podczas rozprawy jako „sonety prozą” i „poematy prozą” przedstawiał listy Wilde’a do Lorda Douglasa obrońca poety, Sir Edward Clark.

¹²³ Murphy zauważa uczciwie, że w 1899 roku, cztery lata po procesie, ukazały się w Anglii *Decorations in Prose* Ernesta Dowsona. Analizuje ten cykl jednak

Autorka *Tradition of Subversion* rozważa, w jakim stopniu poemat prozą niejako zachęcał do tego, aby interpretować go w taki sposób. Przywołuje w tym celu *Tyrs z Paryskiego splinu*, utwór dedykowany Ferencowi Lisztowi. W apostrofie do kompozytora Baudelaire mówi o tyrsie, lasce Dionizosa, uznawanej za symbol płodności: „Tyrs jest obrazem twojej zdumiewającej dwoistości, potężny i uwielbiany mistrzu, drogi Bachancie, tajemniczego i namiętnego Piękna” (PS, 145 i 147). I dopowiada:

Kij to twoja wola, prosta, mocna i niezłomna; kwiaty to włóczęga twego kaprysu wokół woli; to kobiecość wykonująca wokół samca swoje urzekające piruety. Linia prosta i linia arabeski, zamysł i wyraz, nieugiętość woli, giętkość słowa, jedyność celu, różnorodność środków, wszechpotężny i niepodzielny amalgamat geniuszu; jakież analityk znajdzie niegodną odwagę, żeby cię kroić i dzielić? (PS, 147)

Wbrew przestrodze poety Johnson przeprowadziła analizę *Tyrsu*¹²⁴, krojąc i dzieląc tajemnicę, aby dowieść, że kryje się w niej autotematyczna demonstracja, czym jest poemat prozą¹²⁵. Poststrukturalistka odnalazła potwierdzenie w analizie etymologicznej: męski kij to proza (od *prosa oratio* – „proza w prostej linii”), kobiece arabeski to poezja (*les vers* od *vertere* – „odwracać”). Murphy zamiast o „tańcu między męskim a kobiecym”¹²⁶ woli mówić o tyrsie jako figurze „reprezentującej ekspansywne możliwości gatunku [poematu prozą], aby potencjalnie scalić to, co klasyczne i barokowe, prozatorskie i poetyckie, męskie i kobiece (lub jakąkolwiek inną binarną opozycję

PRZED omówieniem stanowiska Babbitta oraz PRZED rekapitulacją procesu Wilde’a, aby wzmocnić efekt swojej tezy.

¹²⁴ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique*, s. 176.

¹²⁵ Podobnie, była o tym mowa wcześniej, jako symbol poematu prozą Todorov odczytywał *Tyrs* w *La poésie sans le vers*. Por. również: C. Coquio, *La figure du thyrs dans l'esthétique décadente*, „Romantisme” 1986, No. 52. Z kolei Santilli przypuszcza, że motyw tyrsu przejął Baudelaire od de Quinceya. W jej interpretacji dzięki tyrsowi Baudelaire stara się uchwycić „opozycyjne pojęcia skracania i dygresyjności” oraz potwierdzić „relację między krótkością a sposobem traktowania kontekstu”; N. Santilli, *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature*, Madison 2002, s. 100.

¹²⁶ M. S. Murphy, *Tradition of Subversion*, s. 210.

wybraną przez nas do rozbiórki [*choose to collapse*])¹²⁷. Na poparcie tezy o androginii poematu prozą amerykańska autorka cytuje Stuarta Merrilla: „w moim odczuciu poemat prozą, dysponujący większą wolnością niż liryczny wiersz, mniej podporządkowany niż dyskurs logiczny, może niepokoić ze względu na pewien hermafrodytyczny urok polegający na nieprzerwanym wahaniu się między porządkiem a swobodą”¹²⁸.

Koncept androginii poematu prozą jest dla Murphy na tyle cenny, że choć dystansuje się od atrybucji Babbitta, w konkluzji odnawia zarówno jego metodę, jak i diagnozę: „Wczesny związek poematu prozą z androginią jest symptomatyczny zważywszy na jego funkcję kwestionowania męskości lirycznego ego oraz »muskularnej siły« dziewiętnastowiecznej prozy”¹²⁹. To, co pod piórem poety rodzi się jako metafora, wprowadzająca zbawienną niejednoznaczność do tekstu literackiego, w grach pojęciowych uprawianych przez krytyków ulega fatalnej skłonności do absolutyzacji. Gdyby chciał serio traktować te roszady hipostazowanych abstrakcji, należałoby zauważyć niekonsekwencje. Jak pogodzić „męskości lirycznego ego” i „kobiecość poezji”? Jeśli autorka przyjmuje, że poemat prozą narodził się jako „kryzys męskości w poezji i w literaturze”¹³⁰, czy należy z tego wyprowadzić wniosek, że uznaje argumenty Babbitta, jakoby proza i racjonalność były domeną męskości a poezja, emocjonalność i sensualność – kobiecości? Chyba nie, skoro kpi z tez autora *New Laokoon* wielokrotnie i krytykuje go za „głoszenie idei czystych gatunków oraz [dążenie] do wyrazistych dystynkcji”¹³¹. Listę pytań i wątpliwości można byłoby kontynuować.

Murphy – jak większość badaczy poematu prozą – podejmuje problem genologicznej charakterystyki tej formy, „definicji”, czy choćby prowizorycznej mapy „ukrytych norm, wrodzonych i nieodłącznych cech”¹³². Opatruje znakiem zapytania kwestię długości,

¹²⁷ Ibidem, s. 51.

¹²⁸ Cyt. za: S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 507.

¹²⁹ M. S. Murphy, *Tradition of Subversion*, s. 201.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, s. 50.

¹³² Ibidem, s. 61.

resp. krótkości poematu prozą, argumentując, że ta własność, wraz z cechą jedności efektu „została zapożyczona z dziewiętnastowiecznych definicji liryki”¹³³, a następnie kanonizowana przez Bernard, której encyklopedyczna monografia francuskiego poematu prozą wyznaczyła sposób myślenia na ten temat. Trudno nie zgodzić się z tym przekonaniem, jednak tylko wówczas, kiedy rozszerzymy perspektywę i podobnie jak autorka *Tradition of Subversion* będziemy brali pod uwagę także te poematy prozą, które powstały poza literaturą francuską oraz – co ważniejsze – poza kręgiem jej oddziaływania lub nawet w opozycji do jej wzorców¹³⁴. Sprawa ta dotyczy przede wszystkim amerykańskich poematów prozą.

Pierwszym krytykiem, który zdecydowanie odrzucił dominującą wcześniej w literaturze przedmiotu tematykę francuskich źródeł poematu prozą, był Stephen Fredman. Kiedy pisał w latach 80. o wzrastającym zainteresowaniu tą formą pisania w Stanach Zjednoczonych¹³⁵, zaproponował zamiast określenia „poematy prozą” bar-

¹³³ Ibidem, s. 62.

¹³⁴ Murphy przywołuje przykład *Three Poems* Ashbery’ego (ibidem, s. 213), powstających jako świadomy sprzeciw wobec tradycji francuskiej. Por. „*Craft Interview with John Ashbery*” with Janet Bloom and Robert Losada, w: *The Poet’s Craft: Interviews from „The New York Quarterly”*, ed. W. Packard, New York 1987.

¹³⁵ Po formę poematu prozą autorzy amerykańscy (między innymi Robert Bly, James Wright, William S. Merwin, Russell Edson, James Tate, Charles Simic) sięgali coraz częściej od lat 60. Szczyt popularności poematu prozą przypadł na lata przełomu XX i XXI wieku. Pod tym względem w Stanach Zjednoczonych wyprzedza go jedynie haiku. O skali zjawiska świadczy liczba amerykańskich antologii poematu prozą (dla porównania we Francji ogłoszono po wojnie trzy wybory, w tym jeden odnosił się do literatury arabskiej, w Anglii – ukazał się tylko jeden tom): *A Little Anthology of the Poem in Prose*, ed. Ch. H. Ford, „New Directions” 1953, No. 14; *The Prose Poem. An International Anthology*, ed. M. Benedikt, New York 1976; *Epiphanies. The Prose Poem Now*, ed. G. Myers Jr., Westerville 1987; *Models of the Universe*, eds. S. Friebert, D. Young, Oberlin 1995; *The Party Train: A Collection of North American Prose Poetry*, eds. R. Alexander, M. Vinz, C. W. Truesdale, Minneapolis 1996; *A Curious Architecture: A Selection of Contemporary Prose Poems*, eds. R. Loydell, D. Miller, Devon 1996; *The Best of The Prose Poem: An International Journal*, ed. P. Johnson, Buffalo 2000; *Freedom to Breathe: Modern Prose Poems from Baudelaire to Pinter*, ed. G. Godbert, Exeter 2002; *No Boundaries, Prose Poems by 24 American Poets*, ed. R. Gonzalez, Dorset 2003; *Great American Prose Poems from Poe to the present*, ed. D. Lehman,

dziej ogólne określenie *poet's prose*. Kierowała nim intencja uwolnienia twórców amerykańskich od nieaktualnego jego zdaniem dziewiętnastowiecznego rodowodu francuskiego. Poetom, takim jak Baudelaire, Rimbaud czy Mallarmé, Fredman przypisał wprawdzie rolę inicjatorów „nowej relacji między poezją i prozą”, podkreślił jednak ich uwikłanie w dotychczasowe porządki literatury. Ich działanie rozpoznał jako „ostateczny gest liryki”, szukającej uwolnienia się z „uporządkowanego, zamkniętego świata poetyckich gatunków” przez „poddanie się wrogowi”¹³⁶ (znamienna wydaje się wojenna metaforyka, przywoływana nie po raz pierwszy w opisie poematu prozą). Dopiero dzięki temu przewartościowaniu, rozwijająca się od czasów symbolizmu nowa proza poetycka mogła „wyjść poza lirykę [*sic!*] i uzyskać dostęp do jakości tradycyjnie przypisanych prozie”¹³⁷. Zrozumiały do tego momentu wywód Fredmana zdradza pewną niekonsekwencję, kiedy jako przejaw uwolnienia poezji przez jej akces do prozy (wcześniej charakteryzowanej jako „naturalna» praktyka sygnifikacyjna”) autor wskazuje „poszukiwania językowe”. Rzecz nie w kwestionowaniu zasadności tej obserwacji; to nie przypadek, że współczesny nurt anglojęzycznej poezji tworzonej w prozie został nazwany „Language poetry”. Trudno jednak zgodzić się z twierdzeniem, że mamy tu do czynienia z oddziaływaniem „jakości tradycyjnie przypisywanych prozie” na poezję. Jest raczej przeciwnie.

Fredman, powołując się na Monroe'a, przypisuje poematowi prozą rolę „czołowego czynnika w doprowadzeniu w XIX wieku do obalenia i wymieszania gatunków” i w procesie tym widzi zapowiedź „potężnych hybryd dwudziestowiecznych, takich jak *Cantos*, *Paterson* czy *Finnegans Wake*”¹³⁸. Z tego punktu widzenia poemat prozą byłby „ostatnim gatunkiem, a zarazem propozycją połącze-

New York 2003; *The PP/FF Anthology*, ed. P. Connors, Buffalo 2006; *Bear Flag Republic. Prose Poems and Poetics form California*, eds. Ch. Buckley, G. Young, Santa Cruz 2008; *The House of Your Dream. An International Collection of Prose Poetry*, eds. R. Alexander, D. Maloney, Buffalo 2008; *An Introduction To The Prose Poem*, eds. B. Clements, J. Dunham, Danbury 2009.

¹³⁶ Cyt. za: S. Fredman, *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*, Cambridge 1990, s. 4.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Mowa o dziełach Pounda, Williama Carlosa Williamsa i Jamesa Joyce'a; zob. ibidem, s. 5.

nia w jedno dwóch podstawowych kategorii literackich, pozostających od czasów starożytnej Grecji najbardziej wyrazistymi sparring partnerami”¹³⁹ (tym razem metaforę wojenną wyparło nazewnictwo sportowe). W tej sytuacji poemat prozą „miota się obecnie nad brzegiem przepaści, złapany w paradoksalną sytuację: przetrwał ponad wiek jako skodyfikowane świadectwo momentu, w którym doszło do rozmycia się gatunków, a zarazem – zwłaszcza we Francji – stał się jeszcze jednym gatunkiem, odmianą poematu lirycznego”¹⁴⁰.

Chociaż Fredman dostrzega wśród europejskich poetów takich, którzy „przenieśli swoją prozę poza ograniczenia gatunku, nazywanego poematem prozą”¹⁴¹, prawdziwe dzieło odrodzenia przypisuje twórcom amerykańskim. Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią, że „impuls w stronę prozy jest głęboko powiązany z charakterem amerykańskiej poezji i kryzysem nowoczesności”¹⁴², Fredman dowodzi, że stan kryzysu jest naturalny dla twórców poezji w Stanach Zjednoczonych, zmuszonych nieustannie do pytania o tożsamość własnych dokonań na tle literatury europejskiej i w konsekwencji stale dążących do odróżnienia się. Dlatego – twierdzi Fredman, będący poetą – twórczość Amerykanów jest „swarliwa, przesadna, zawsze w konflikcie z *decorum* [at war with *decorum*]”¹⁴³. Tak drastyczna poezja musiała zrodzić tak ekstremalne formy jak „długi poemat” (*long poem*), rozwijający się w kierunku *verse epic* i poezja prozą (*poetry of prose*).

Książka *Poet's Prose* zawiera apoteozę wolności, cnoty ultraamerykańskiej, która za sprawą poezji prozą pozwoliła „do poetyckiej całości włączyć to wszystko, co wcześniej kazano poezji eliminować”¹⁴⁴, a dzięki „wybraniu zdania w miejsce wersu” ośmieliła poetów „do zadawania pytań o prawdę, zamiast dotychczasowego estetyzowania”. Fredman nie ma wątpliwości: „amerykańska proza poetów zo-

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Wymienia między innymi Francisca Ponge’a, Edmonda Jabesa, Helmuta Heisenbüttela, Samuela Becketta, Geoffreya Hilla i Charlesa Tomlinsona. Eliminuje, jak widać, surrealistów.

¹⁴² S. Fredman, *Poet's Prose*, s. 2.

¹⁴³ Ibidem, s. 7.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 9.

stawiła w tyle francuski poemat prozą, gatunek [...] wysoko estetyczny, subiektywny, będący idiolektycznym artefaktem, peanem na cześć wyizolowanego geniuszu¹⁴⁵. W ostatnim określeniu Fredman reaktywuje jeszcze jeden stereotypowy komponent tożsamości (i mentalności) amerykańskiej – pochwałę demokracji pojmowanej jako wspólne dobro, antidotum na pułapki kontynentalnej skłonności do indywidualizmu i sentymentalizmu¹⁴⁶.

Masowy zwrot poetów w Stanach Zjednoczonych ku prozie niewątpliwie wymaga uwagi. Ideologiczne zaangażowanie autora *Poet's Prose* nie sprzyja zadowolającemu sprobematyzowaniu tego zagadnienia, przynajmniej w tej części, która powinna dotyczyć spraw teoretyczno-genologicznych, analizowanych jednak w relacji do historycznych okoliczności towarzyszących rozwojowi poematu prozą. Bo też książka Fredmana nie jest *de facto* na ten temat. Jej zasadniczą część stanowi omówienie trzech przykładów literackich: *Kora in Hell: Improvisations* Williama Carlosa Williamsa, *Three Poems* Johna Ashbery'ego i *Presences: A Text for Marisol* Roberta Creeley'a. Żaden z tych utworów z pewnością nie mieści się w architekstualnym modelu poematu prozą wykształconym w Europie.

Zupełnie inaczej próbę zdania sprawy z amerykańskich losów poematu prozą aż do czasów najnowszych zrealizował Michel Delville¹⁴⁷. Rozpoczyna on swoją książkę od obserwacji, że ta forma pisania, coraz chętniej podejmowana przez pisarzy ostatnich dwudziestu, trzydziestu lat, nie doczekała się takiego krytycznego uznania, na jakie zasługuje. Ze względu na jej niezwykłą popularność Delville decyduje się na przedstawienie serii tak zwanych *close readings* konkretnych poematów kilku wybranych – i nie zawsze, jak podkreśla autor, dobrze traktowanych przez krytykę – pisarzy (Sherwood Anderson, Kenneth Patchen, Russel Edson, Michael Benedikt, Robert Bly, Charles Simic, Margaret Atwood, Ron Silliman) i wykorzystanie wyników tych odczytań w bardziej ogólnej teoretycznej dyskusji. W swojej rozprawie amerykański badacz wskrzesza raz jeszcze

¹⁴⁵ Ibidem, s. 10.

¹⁴⁶ Por. ibidem, s. xiii.

¹⁴⁷ M. Delville, *American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*, Florida 1998.

motyw charakterystyczny dla omówień poematu prozą, wydobywający jego oksymoroniczną tożsamość: „Dla wielu czytelników i krytyków poemat prozą to taki utwór prozatorski, który chce być poematem i który przynajmniej część swojego znaczenia kształtuje dzięki unieważnianiu naszych genologicznych oczekiwań”¹⁴⁸. Wskazuje na wynikający stąd „wywrotowy potencjał” (*subversive potential*) poematu prozą, demaskujący arbitralny charakter gatunkowych granic. Pomija jednak historyczny rodowód tej erozji, zamiast o romantyzmie mówi o postmodernizmie. Postmodernistyczna wykładnia poematu prozą zbliża się w pewnym stopniu do referowanej przed chwilą tezy Fredmana, dowodzącego, że niespodziewany renesans tego gatunku w piśmiennictwie amerykańskim ostatnich lat często należy wiązać niekoniecznie z restytucją dawnego wzorca, lecz z jego adaptacją do całkiem nowych warunków estetycznych. Podejście Delville’a różni się jednak zasadniczo od stanowiska autora *Poet’ Prose*. W przeciwieństwie do tego ostatniego podkreśla on, że „żadne zrozumienie poematu prozą nie będzie zupełne bez odwoływania się do rozmaitych norm i tradycji, zgodnie z którymi i przeciw którym autorzy piszą tego typu utwory”¹⁴⁹. Zgodnie ze swoim założeniem Delville konsekwentnie odtwarza historyczny kontekst angielskojęzycznego poematu prozą. Przypomina, że pierwsza antologia przekładów z języka francuskiego ukazała się już w 1890 roku¹⁵⁰ i zwraca uwagę, że z pewnością, częściowo przynajmniej, dzięki jej publikacji poemat prozą zyskał popularność wśród pokolenia British Decadents. Jako powód zakłócenia recepcji wskazuje esej Eliota *The Borderline of Prose* z 1917 roku, w którym autor oskarżył jednego z „dekadentów”, Richarda Aldingtona, „o stylistyczną pretensjonalność i techniczny »szarlatanizm«”¹⁵¹ oraz „wahanie pomiędzy dwoma mediami”¹⁵². W kolejnym tekście, ogłoszonym w 1921 roku pod tytułem *Prose and Verse*¹⁵³, Eliot złagodził co prawda swoją ocenę

¹⁴⁸ Ibidem, s. ix.

¹⁴⁹ Ibidem, s. x.

¹⁵⁰ S. Merrill, *Pastels in Prose*, New York 1890.

¹⁵¹ M. Delville, *American Prose Poem*, s. 5.

¹⁵² T. S. Eliot, *The Borderline of Prose*, „The New Statesman” 1917, No. 9, s. 159.

¹⁵³ Idem, *Prose and Verse*, „Chapbook: A Monthly Miscellany” 1921, No. 22.

prób stworzenia nowego gatunku, oponował jednak nadal przeciw nazywaniu go „poematem prozą” lub „prozatorską poezją” (*prose poetry*) i wskazywał jako lepsze określenie „krótka proza” (*short prose*). Chociaż pierwsze wystąpienie autora *Ziemi jałowej* zniechęciło innych twórców do podejmowania nowej formy poetyckiej, jego następna wypowiedź pozwoliła poematowi prozą „pozbyć się stygmatów szkoły dekadencjonalnej” – Delville nawiązuje tu nie wprost do tezy Murphy – choć, dodaje, „proces [tej] emancypacji [...] był długi i mozolny”¹⁵⁴. Jako kolejny istotny etap odnajdywania się poematu prozą w literaturze anglojęzycznej badacz wskazuje modernistyczne eksperymenty z „krótką prozą liryczną”¹⁵⁵ Jamesa Joyce’a i Gertrudy Stein, którym poświęca pierwszą, historyczną, część swojej rozprawy.

Wybór tych autorów jest znaczący. Jak wiadomo, ani Joyce, ani Stein nie posługiwali się nazwą „poemat prozą”¹⁵⁶. Dla Delville’a sprawa „gatunkowej intencjonalności” nie jest jednak najistotniejsza. Uznaje on pojęcie gatunku za „kategorię raczej historyczną niż teoretyczną”¹⁵⁷, o której można coś powiedzieć przede wszystkim na podstawie indukcji, a więc analizy tekstów literackich, „określanych, ogłaszanych lub po prostu odbieranych jako poematy prozą”¹⁵⁸. Zdecydowanie opowiada się również przeciw omawianiu poematu prozą z perspektywy „pojedynczego, syntetycznego systemu interpretacyjnego”¹⁵⁹, czyli przeciwko propozycjom Riffaterre’a i Monroe’a.

¹⁵⁴ M. Delville, *American Prose Poem*, s. 6.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 7.

¹⁵⁶ Monte zwraca uwagę, że *Tender Buttons* Stein to „seria powiązanych eksperymentów, [a ich] poszczególne »opisy« zależą w równej mierze od tego, co już zostało [w ramach tej serii] napisane, jak od jakiegokolwiek wewnętrznej lub zewnętrznej rzeczywistości, którą rzekomo reprezentują. Krytycy mają skłonność do traktowania *Tender Buttons* jako zbioru poematów prozą, koncentrując się na opatrzonych tytułami krótkich utworach z pierwszych dwóch części [*Objects, Food*] i lekceważąc część trzecią *Rooms*. [...] [Tymczasem] lepiej patrzeć na dzieło Stein jako na całość i spoza historycznoliterackiej narracji skupionej na poemacie prozą”; S. Monte, *Invisible Fences*, s. 13.

¹⁵⁷ M. Delville, *American Prose Poem*, s. 8.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

W zamian proponuje przyjrzenie się, w jaki sposób „indywidualne teksty podważają kody i narracje, dzięki którym istnieją, ukazując je jako wytwory określonego momentu historycznego”¹⁶⁰. W sytuacji „postgatunkowego chaosu”¹⁶¹ i względem „braku ponadhistorycznej definicji” poematu prozą autor *American Prose Poem* świadomie wybiera opisową metodą postępowania, aby uniknąć „przedustawnej taksonomii oficjalnej teorii gatunków [...], która zadziwiająco uparcie podtrzymuje przy życiu uświęconą triadę poezja / wiersz / / liryka”¹⁶². Badacz nie widzi zarazem potrzeby rozstrzygnięcia, czy ma uzasadnienie teza Fredmana o rzekomo „postgatunkowym statusie” poematu prozą. Swoje zadanie ogranicza do wyszukania „podobieństw i różnic między indywidualnymi utworami”. Zauważyła jednak, że opis „intertekstualnych i interdyskursywnych strategii” poematu prozą nie będzie skończony bez uwzględnienia „konkretnych okoliczności jego skomponowania i recepcji”¹⁶³. W odniesieniu do tej ostatniej kwestii Delville formułuje przekonanie, że „mając do czynienia z tak hybrydycznymi, ujawniającymi własne granice utworami [*boundary works*] jak poematy prozą, nie można mówić o gatunku jako o danej, gotowej »rzeczy«, lecz raczej jako o wyrazie relacji między czytającym a tekstem”¹⁶⁴. Opinia ta da się, moim zdaniem, odczytać jako intuicyjny odpowiednik genologii hermeneutycznej zaproponowanej przez Stanisława Balbusa¹⁶⁵.

Do problematyki relacji między francuskim a amerykańskim poematem prozą nawiązuje również Steven Monte w książce *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*¹⁶⁶, wydanej dwa lata po monografii Delville’a. Komparatystyczna perspektywa zostaje wsparta w tym omówieniu sumienną rekonstrukcją założeń metodologicznych, zakorzenionych w sze-

¹⁶⁰ Ibidem, s. 9.

¹⁶¹ Ibidem, s. 10.

¹⁶² Ibidem, s. 11.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 12.

¹⁶⁵ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.

¹⁶⁶ S. Monte, *Invisible Fences*.

roko zakrojonych badaniach historycznych. Autor sięga do prehistorii poematu prozą, odtwarzając następujące od XVIII wieku kolejne stadia kształtowania się pojęcia fuzji poezji i prozy zarówno w literaturze francuskiej, jak i angielskiej. Z tych analiz oraz z badania stopnia świadomości genologicznej towarzyszącej utworom, powstającym jako literacka odpowiedź na owo pojęcie, Monte wyprawdza wniosek, że odczucie gatunkowości poematu prozą bywało historycznie zmienne. Jak zauważa, bez wątplenia miał je Joris-Karl Huysmans, a raczej – des Esseintes, oraz Max Jacob w przedmowie poprzedzającej *Kubek do kości*; postępujące od końca XIX wieku zróżnicowanie form poematu prozą sprawia, w opinii autora *Invisible Fences*, że obok klasyfikacji gatunkowej należy mówić coraz częściej – i mniej zobowiązująco – o formie¹⁶⁷. W konsekwencji, wspierając się zarazem koncepcją Alastaira Fowlera¹⁶⁸, Monte nie traktuje pojęcia gatunku jako kategorii teoretycznej, lecz raczej jako narzędzie interpretacyjne. Zdaniem badacza użyteczność tego instrumentu weryfikujemy wtedy, kiedy stawiamy pytanie: „Jak przyjęcie określonych założeń genologicznych kształtuje naszą lekturę?”¹⁶⁹ albo w tej konkretnej sytuacji: „Co to znaczy, że przeczytamy dany utwór jako poemat prozą? Co to znaczy, że przeczytamy dany utwór jako amerykański poemat prozą?”¹⁷⁰ lub przeciwnie: „Co to znaczy nie przeczytać danego utworu jako poematu prozą?”¹⁷¹. Propozycję tę bez trudu daje się uzgodnić z ideą genologii hermeneutycznej; kiedy Fowler – a za nim Monte – stwierdza, że „gatunki mają więcej wspólnego z rozpoznawaniem i porozumiewaniem niż z definiowaniem i klasyfikowaniem”¹⁷², odwołuje się do podobnych sensów co autor *Zagłady gatunków*. Amerykański badacz deklaruje zarazem

¹⁶⁷ Ibidem, s. 115.

¹⁶⁸ A. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes*, Cambridge 1982.

¹⁶⁹ S. Monte, *Invisible Fences*, s. 9 i 13.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 147.

¹⁷¹ Ibidem, s. 152; aby odpowiedzieć na to ostatnie pytanie, Monte sięga po przykłady *Tender Buttons* Gertrudy Stein, *Kora in Hell: Improvisations* Williama Carlosa Williama oraz *Three Poems* Johna Ashbery'ego.

¹⁷² A. Fowler, *Kinds of Literature*, s. 38.

wyraźny dystans wobec tych koncepcji poematu prozą, które kładą nacisk na jego „wywrotowość” („subwersywność”): „z tego, że poemat jest napisany prozą nie musi wcale w sposób konieczny wynikać, że jest wywrotowy”¹⁷³. Co więcej, zdaniem Montego, nadmierne eksponowanie rewolucyjnego potencjału poematu prozą, niwelującego jakoby opozycję proza–poezja, niesie ryzyko iluzji, że „ograniczenia [wpisane w] gatunek” (*constraints of the genre*) zostały pokonane. Tymczasem tym, co funduje ten sposób pisania i jednocześnie odgrywa rolę w jego genologicznym rozpoznaniu, są – zgodnie z tytułem książki – niewidoczne bariery, które poemat prozą określają.

Monte wypowiada wiele frapujących stwierdzeń, zarówno tych związanych z tytułową problematyką, jak również innych, poczynionych niejako na marginesie. Interesująco rozważa okoliczności i ewentualne przyczyny tak odmiennych losów poematu prozą w literaturze francuskiej i anglojęzycznej. Nie zadowolają go argumenty odwołujące się jedynie do okoliczności formalnych. Nie chce po prostu uznać, że francuska poezja MUSIAŁA zareagować rewolucyjnie na niewolę aleksandrynu, podczas gdy angielskiej literaturze los przypisał bardziej ewolucyjny rytm rozwoju. Przywołuje temat odrzucenia poematu prozą w Anglii, ale nie zgadza się z koncepcją dekadenco-homoseksualnego stygmatu upowszechnioną przez Simona¹⁷⁴ i Murphy¹⁷⁵. Najbardziej interesuje go, dlaczego poemat prozą tak późno zyskał uznanie u poetów amerykańskich, a zatem także u tych, którzy tworzyli dużo później niż moderniści pierwszych dekad XX wieku. Zamiast formalnego i okolicznościowego uzasadnienia przyjmuje wytłumaczenie funkcjonalne: „rozwinęta w obszarze literatury anglojęzycznej tradycja wiersza wolnego może pomóc wyjaśnić, dlaczego poeci amerykańscy nie mieli potrzeby pisania poematów prozą [*poems in prose*], choć nie [działo się tak] po prostu ze względu na odczuwany brak formalnych ograniczeń, nieistniejący gorset. [Raczej dlatego, że] wolny wiersz i inne [nowe] formy wiersza miały okazję ukształtować się

¹⁷³ S. Monte, *Invisible Fences*, s. 8.

¹⁷⁴ J. Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, s. 666.

¹⁷⁵ M. S. Murphy, *A Tradition of Subversion*, s. 47–48.

już w taki sposób, że wyposażyły modernistycznych poetów w *gros* możliwości wyrazu kojarzonych z poematem prozą¹⁷⁶. Jak się zdaje, tym, co zostało pominięte w tej literackiej transpozycji funkcji w obrębie poetyckich form (a na co Monte wprost nie wskazuje, choć jego dalsze analizy ten sens podpowiadają), był konglomerat cech związanych z krótkością / intensywnością / organicznością (*resp.* spójnością) francuskiego poematu prozą. Mogło to zaważyć na charakterystycznej labilności rozmiaru powstających później amerykańskich poematów prozą. Sprzyjała jej również Eliotowska pochwała długich poematów – w refleksji pisarza idea ta wpisała się w jego rozważania na temat poezji prozą.

Monte szczegółowo analizuje wypowiedzi Eliota (notabene autora dwóch utworów, które można interpretować jako poematy prozą¹⁷⁷, pisanych z wyraźnej inspiracji tradycją francuską) i wyprowadza wnioski, że wątpliwości pisarza budził przede wszystkim termin „poezja prozą”. Jako zwolennik wprowadzania elementów zwyczajnej mowy do języka poetyckiego nie był on natomiast przeciwny prozie w poezji, raczej – żywił obawy przed zjawiskiem odwrotnym, czyli przed nadmierną poetyzacją¹⁷⁸. W nawiązaniu do Edgara Allana Poeego i jego opinii na temat długiego poematu, Eliot podjął¹⁷⁹ problem jednolitości nastroju w takim utworze. Uznał, wbrew założeniom Poeego, postrzegającego poemat w kategoriach „jednego prostego efektu”, że utwór odpowiednio długi może gromadzić „rozmaitość nastrojów”, o ile zdoła przywołać dostatecznie dużo różnych

¹⁷⁶ S. Monte, *Invisible Fences*, s. 141. Zob. również: L. C. Breunig, *Why France?*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*.

¹⁷⁷ Chodzi o niepublikowany do 1996 roku *The Engine* (wydany w zbiorze *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*, ed. Ch. Ricks, New York 1996), napisany najprawdopodobniej między 1910 a 1920 rokiem, oraz pochodzący z 1915 roku utwór *Hysteria*, ogłoszony najpierw w *Catholic Anthology 1914–1915*, a następnie w pierwszej książce poetyckiej pisarza *Prufrock and Other Observations* w 1917 roku.

¹⁷⁸ W przedmowie do *Anabasis Saint-Johna Perse'a* (1938) napisał: „W gruncie rzeczy większość złej prozy to proza poetycka; i tylko mała część złej poezji wierszowanej jest niedobra dlatego, że jest prozatorska”; cyt. za: S. Monte, *Invisible Fences*, s. 144.

¹⁷⁹ T. S. Eliot, *To Criticize the Critic*, New York 1965, s. 33–34.

tematów i wątków. Eliot był jednak zgodny z Poem co do tego, że długi poemat nie ma szans na utrzymanie napięcia w całości utworu¹⁸⁰. Remedium upatrywał właśnie w kompozycji harmonizującej przeplatanie się fragmentów poetyckich i „mniej poetyckich”¹⁸¹ (bardziej prozatorskich?).

Jak się zdaje, ten sposób myślenia, mimo że wynika z pokrewnych przesłanek, wiedzie ostatecznie do rozwiązań oddalających od konceptu fundującego – w tradycji francuskiej – poemat prozą z główną dla tej koncepcji ideą pojedynczości utrwalanego aktu świadomości oraz towarzyszącego mu nastroju. Monte zauważyła inorodność amerykańskich poematów prozą i wskazuje, że z różnicy tej zdają sobie sprawę także autorzy¹⁸². Nie jest jednak skłonny sprowadzać ją do właściwości formalnych. Z pewnością ma wiele racji, kiedy zauważa, że w obu tradycjach – francuskiej i anglojęzycznej – daje się odnaleźć różne rodzaje pisania: „długie i krótkie poematy prozą; ekfrastyczną, anegdotyczną i surrealistyczną poezję prozą”¹⁸³. Można jednak odnieść wrażenie, że nie docenia roli tego, co nazywa „pojedynczym typem francuskiego poematu [prozą]”¹⁸⁴, implikującym ów splot krótkości / intensywności / organiczności i co, przypominając na przykład słowa Fredmana, można ująć jako „wysoko estetyczny, subiektywny, będący idiolektycznym artefaktem, pean na cześć wyizolowanego geniuszu”¹⁸⁵. Monte zarzuca nawet amerykańskim poetom, że w swojej kontestacji tradycji francuskiej zbyt redukcyjnie odwoływali się właśnie do tego wyobrażenia. Tymczasem, wydaje się, jest to okoliczność znacząca i w wymowny sposób odsłaniająca architekstualne zarysy europejskiego poematu prozą, modelu, który zaważył także na polskich dziejach tej formy.

Trudno gowagać natomiast manifestowaną wielokrotnie przez twórców amerykańskich potrzebę odróżnienia się od tradycji europejskiej (*resp.* francuskiej). Monte zauważa ślad tej potrzeby w na-

¹⁸⁰ Idem, *Prose and Verse*, „The Chapbook” 1921, No. 22, s. 5.

¹⁸¹ Idem, *To Criticize the Critic*, s. 34.

¹⁸² Zob. S. Monte, *Invisible Fences*, s. 134.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 135.

¹⁸⁵ S. Fredman, *Poet's Prose*, s. 10.

zewnictwie – od lat 50. sukcesywnie coraz częściej zamiast *poem in prose*, czyli kalki z francuskiego, w dyskursie krytycznym i akademickim pojawia się określenie *prose poem*¹⁸⁶.

Wielu krytyków amerykańskich odnosi się w swoich rozważaniach do angielskich poematów prozą. Na ich temat powstało jednak dotąd zaledwie jedno opracowanie¹⁸⁷ – książka *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature* Nikki Santilli. Autorka dąży przede wszystkim do odnalezienia tych momentów w tradycji literatury angielskiej, które niejako „zapowiadały” poemat prozą. Jednego z takich epizodów dopatruje się w nieukończonym projekcie Samuela Taylora Coleridge’a, znanym jako *The Wanderings of Cain*. Zachowane fragmenty, częściowo jedynie opublikowane za życia poety, Santilli odczytuje jako angielską odpowiedź na tę samą, zrodzoną z romantycznego ducha, potrzebę, którą odczuwali niemieccy twórcy z kręgu „Athenaeum”. Interesuje ją zwłaszcza rola, jaką przypisywali oni fragmentowi w obrębie całości. Santilli przywołuje dwa słynne fragmenty Friedricha Schlegla: fragment 116 mówiący o przyszłej syntetycznej i uniwersalnej poezji, jednoczącej „wszystkie odrębne gatunki poezji”¹⁸⁸, a zarazem nieskończonej, oraz 206 ukazujący fragment jako samowystarczalne dzieło sztuki, odizolowane od otoczenia niczym jeź. Dla autorki *Such Rare Citings* najważniejszy sens wynika z dostrzeżenia KOMPLEMENTARNOŚCI obu wypowiedzi Schlegla¹⁸⁹, ujawniającej dialektyczną relację między totalnością nieskończonego a fragmentami, usiłującymi przedstawić (*darstellung*) choćby jej część. Podobną zasadę badaczka dostrzega w idei zbioru (*collection*) poematów prozą – jako jedna z niewielu

¹⁸⁶ Por. S. Monte, *Invisible Fences*, s. 124.

¹⁸⁷ O znikomym zainteresowaniu poematem prozą w Wielkiej Brytanii świadczy to, że dopiero niedawno wydano pierwszą antologię tej formy pisania; zob. *This Line Is Not For Turning. An Anthology of Contemporary British Prose Poetry*, ed. J. Monson, preface N. Santilli, Gwynedd 2011.

¹⁸⁸ *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 206.

¹⁸⁹ Polemizuje w tym względzie z autorami książki *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), Philippem Lacoue-Labarthem i Jean-Lucem Nancy, oraz z ich nośnym, lecz jednostronnym terminem „logika jeża” ukutym na tej podstawie.

autorów piszących na temat tej formy wskazuje na „podwójną rolę, jaką odgrywa pojedynczy utwór jako jednocześnie autonomiczny i współzależny”¹⁹⁰.

Santilli organizuje swój wywód wokół trzech tematów – (romantycznej) estetyki, struktury i stylu. Pisząc o każdym z nich, akcentuje specyficzny charakter poematu prozą, formy eliptycznej, odwołującej się przez swoją fragmentaryczność do „domyślnych kontekstów”¹⁹¹ (*implied contexts*), odsyłających do większej, nieobecnej całości. Niezdolność Thomasa de Quinceya do dokonania tak rozumianej redukcji prozy każe uznać Santilli, że pisarz ten zdołał dotrzeć jedynie do progu poezji prozą. Zarazem – i to sensacyjne odkrycie jest wielką zasługą autorki¹⁹² – jego zmagania z formą, a zwłaszcza ich efekt w postaci chaotycznego zbioru wizji połączonych naddaną, dygresyjną narracją, z dużą dozą prawdopodobieństwa mógł być inspiracją dla Baudelaire’a, tłumaczącego *Wyznania angielskiego opiumisty* oraz *Suspiria de profundis* w czasie, kiedy pisał i opracowywał z myślą o druku pierwsze poematy prozą (1855–1857). Zdaniem badaczki również krótkość poematu prozą wydaje się przede wszystkim konsekwencją stałego ewokowania przez tę formę wrażenia większej nieobecnej całości, a jednocześnie – sposobem na uniknięcie efektu dopowiedzenia i kompletności, charakterystycznego dla prozy dbającej o zapewnienie kontekstów, gwarantujących odczucie ciągłości podczas lektury. W opinii Santilli „krótkość poematu prozą jest w istocie oszustwem, [...] „złudzeniem oka» wywołanym przez proces eliminacji kontekstu, aby wyizolować przedmiot »poetycko«”¹⁹³, stworzyć „iluzję autonomii”¹⁹⁴

¹⁹⁰ N. Santilli, *Such Rare Citings*, s. 31.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁹² Dotychczas wskazywano jedynie na inspirację Baudelaire’a *Wyznaniami angielskiego opiumisty* podczas pisania tekstów *Pożeracz opium* oraz *Wino i haszysz*. W Polsce po raz pierwszy zwrócił na to uwagę Leon Choromański: „Baudelaire czuje się w wizjach de Quincey’a jakby we własnym świecie, lecz na głębokościach, do jakich sam nie dociera”; L. Choromański, *Słowo wstępne*, w: Ch. Baudelaire, „*Pożeracz opium*” i inne szkice ze zbioru „*Les Paradis artificiels*”, Warszawa 1921, s. XIII.

¹⁹³ N. Santilli, *Such Rare Citings*, s. 99.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 109.

i zmusić czytelnika do samodzielnego uzupełnienia kontekstów, sygnalizowanych graficznie przez puste miejsca, a więc luki pomiędzy poszczególnymi poematami prozą.

Autorka *Such Rare Citings* pisze o dylematach, jakie towarzyszą badaczowi, który podejmuje się przedstawienia nieopisanej tradycji poematu prozą w danej literaturze narodowej. Wiele z jej uwag oddaje sytuację badacza polskiego, podejmującego się podobnego zadania. Jeden z podstawowych problemów polega w jej opinii na tym, że użycie nazwy „poemat prozą” nie we wszystkich przypadkach wydaje się w jednakowym stopniu usprawiedliwione. I przeciwnie – niektóre teksty, choć nie aspirują do takiej kwalifikacji, a niekiedy nawet dystansują się od niej, bardziej na nią zasługują, niż te, które roszczą sobie do niej pretensję. Santilli chce poszerzyć listę nazwisk zwyczajowo kojarzonych z angielskim poematem prozą, takich jak Wilde czy Dowson. Jej wybór pada na *Mercian Hymns* Geoffreya Hilla oraz na tak zwane późne prozy Becketta (*Fizzles, Still, Sounds, Still 3*), mimo że żaden z nich nie nazywał swoich utworów poematami prozą, a pierwszy nawet podkreślał, co odróżnia od nich jego teksty¹⁹⁵. Ostatecznie jednak w melancholijnym zakończeniu brytyjska badaczka powołuje się na Fredmana, uznającego zarówno Hilla, jak i Becketta za tych europejskich twórców, którzy świadomie wyszli poza tradycję gatunku, choć być może odwoływali się niekiedy do niego „w formie pogłosów, aluzji czy parodii”¹⁹⁶. Santilli dopuszcza nawet myśl, że literaturze angielskiej nigdy nie będzie już dane przyłączyć się do debaty nad poematem prozą „prowadzonej po obu stronach Atlantyku”¹⁹⁷. Skłaniają ją do tego rozważania Monroe’a, który przyjmuje, że niegdyś rewolucyjny poemat prozą współcześnie staje w obliczu „kryzysu poważania”¹⁹⁸ ze względu na ryzyko przeobrażenia się w formę „coraz bardziej tradycyjną i kanonizowaną”¹⁹⁹.

Odsuwając na bok te implikacje myśli autora *The Poverty of Objects*, które odwołują się do ideologii walki klas i chcą widzieć w poe-

¹⁹⁵ W wywiadzie z Johnem Haffendem, „Quarto” 1981, No. 15, s. 21.

¹⁹⁶ S. Fredman, *Poet's Prose*, s. 5.

¹⁹⁷ N. Santilli, *Such Rare Citings*, s. 24; por. również s. 209.

¹⁹⁸ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, s. 332.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 334.

macie prozą literacki odpowiednik rewolucjonisty, trzeba przyznać, że z perspektywy amerykańskiej poemat prozą może wydawać się formą ustaloną i „wyczerpaną”. Zupełnie inaczej wygląda jego pozycja w literaturze polskiej. Choć w porównaniu z literaturą angielską więcej naszych twórców sięgało po ten sposób pisania, jego gatunkowa rozpoznawalność nigdy nie osiągnęła tego poziomu, co w Stanach Zjednoczonych, skąd pochodzi *gros* formułowanej na temat poematu prozą teoretycznej refleksji. Inaczej mówiąc, jeśli chcemy dokonać rekonstrukcji architekstualnego modelu poematu prozą na użytek badań nad dziejami polskiego poematu prozą, musimy przyjąć założenia, które niekoniecznie pokrywają się z założeniami teoretyków amerykańskich. W uproszczeniu podstawowa różnica polega na tym, że dla poetów polskich oraz dla większości europejskich pisarzy, pozostających w kręgu oddziaływania kultury francuskiej, poemat prozą był przede wszystkim gatunkiem właśnie „francuskim”, a jego wyobrażenie ukształtowała w dużej mierze lektura *Paryskiego splinu*. Z tego względu przegląd zagranicznych koncepcji poematu prozą chcę zakończyć przywołaniem pracy stanowiącej przeciwieństwo opracowań, traktujących o „życiu-po-życiu” poematu prozą w jego wersji amerykańskiej. Francuska autorka, Nathalie Vincent-Munnia w książce *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* wraca do prehistorii tej formy pisania, dając pierwsze tego typu, niezwykle skrupulatne opracowanie. Omawia twórczość pisarzy, często mało znanych, których literackie poszukiwania przypadły na początek XIX wieku we Francji, kiedy do głosu doszła potrzeba odróżnienia poematu prozą od form prozy poetyckiej i narodziła się idea tego gatunku. Poza dobrze znanym Aloysiusem Bertrandem Vincent-Munnia przypomina takich autorów jak Ludovic de Caillex, Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Jules Lefèvre-Deumier, Alphonse Rabbe, Évariste Parny. Godząc perspektywę historycznoliteracką z teoretycznoliteracką – gromadząc literackie fakty i analizując dziewiętnastowieczną świadomość literacką – dokonuje interesujących obserwacji. Dowodzą one, wbrew niektórym opiniom, że pozbawienie poematu prozą gatunkowego statusu jest historycznie nieuzasadnione. Francuska literaturoznawczyni przekonująco opisuje, jak

przebiegała „pełna wahań, eklektyczna faza konstytuowania się”²⁰⁰ tej nowej formy pisania, a także jak obok określenia „poemat prozą”, znanego i stosowanego dość dowolnie już w XVIII wieku, zaczęło stopniowo kształtować się jego genologiczne pojęcie. Pojęcie, którego istnienie ostatecznie potwierdził zbiór *Les petits poèmes en prose* Baudelaire’a²⁰¹.

Jak pouczają dalsze losy poematu prozą, wyodrębnienie genologicznego konceptu nie było jednak równoznaczne ani z otwarciem drogi do powszechnie akceptowanej definicji, ani z wyeliminowaniem sytuacji dowolnego używania terminu. Okoliczności te, oraz ich skutki, bardziej niż w przypadku innych gatunków, decydują o wyjątkowym zagmatwaniu problematyki poematu prozą.

Odrębną i zasadniczą dla polskiego badacza sprawą jest to, że coraz słabiej z biegiem czasu bijące dziewiętnastowieczne prąźródło poematu prozą nie zyskało w naszej literaturze nowych, życiodajnych dopływów; poemat prozą, zawsze nieco elitarny, stał się po latach gatunkiem marginalnym, efemerycznym, coraz słabiej rozpoznawalnym²⁰² i – śmiem twierdzić – dla większości współczesnych autorów oraz krytyków właściwie nieznanym.

²⁰⁰ N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Champion, coll. „Romantisme et modernités”, Paris 1996, s. 11.

²⁰¹ Por. ibidem, s. 87.

²⁰² Por. G. Szymczyk, *Zagadnienie związków poezji i prozy w świetle wypowiedzi krytycznoliterackich*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak i A. Wilkoń, Katowice 1981. Na to, że z jednej strony kłopot to powszechniejszy, niż mogłoby się wydawać, a z drugiej, że pojęcie poematu prozą wciąż funkcjonuje jako żywy literacki kontekst, wskazują liczne przykłady ze współczesnego życia literackiego. Oto dwa z nich: Krzysztof Siwczyk w rozmowie z Marcinem Świetlickim sformułował przypuszczenie (nie bez wahań), że „*Jedenaście* chyba najpełniej realizuje konwencję poematu prozą”. Tę ryzykowną hipotezę rozwinął: „Tak przynajmniej ja odczytałem ten zapis kryminalnej fantasmagorii, w której autor co krok przekracza granice gatunku *stricte* kryminalnego i udaje się w rejon *stricte* poetyckie”; „*Nie cierpię podumowanek*”. Z *Marcinem Świetlickim rozmawia Krzysztof Siwczyk*, „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia” 2009, nr 4, s. 3. Mniej wątpliwości mają wydawcy debiutu Pawła Dunajko, anonsujący jego książkę (Kraków 2010) jako „pozbawiony stałego tytułu poemat prozą”. Zważywszy na to, że publikacja ta składa się z „34 kart umieszczonych w koperce z wyciętymi okienkami”, a każda z nich zawiera osobny utwór, zastanawia

Mimo zdecydowanie mniejszej liczby polskich omówień teoretycznych wobec nadurodzaju zagranicznych koncepcji poematu prozą przyjmuję jednak postawę ostrożnego dystansu – korzystam z tych ustaleń z namysłem, świadoma względności, a nawet pochopności niektórych z nich. Zwłaszcza tych, których autorzy, nazbyt literalnie²⁰³ traktując termin „poemat prozą” i zamykając swoją refleksję w ramach konstytutywnych dla niego kategorii „poezji” i „prozy”, ulegli pokusie gier pojęciowych oraz łatwości formułowania rozmaitych „teorii” gatunku zaszczerpionych na wcześniej funkcjonujących dyskursach teoretycznych, ideologicznych itp. Stąd obok wielu rzetelnych prób opisanego poematu prozą mamy również do czynienia z posłużeniem się nim jako jeszcze jednym instrumentalnie traktowanym elementem „dyskursotwórczym”, którego użycie staje się nadużyciem.

decyzja o zastosowaniu terminu „poemat prozą” na określenie całości; por. <http://www.ha.art.pl/prezentacje/27-proza/1046-pawel-dunajko-fragmenty.html> (dostęp: 17.04.2014).

²⁰³ Na ryzyko związane z nazbyt dosłownym odczytywaniem nazwy „poemat prozą” zwracała uwagę Santilli; zob. N. Santilli, *Such Rare Citings*, s. 20.

Refleksja metodologiczna

Poemat prozą to hybrydyczna forma literacka, powstała w efekcie romantycznej kontestacji klasycystycznej genologii z jej podziałem na rodzaje i gatunki. Utworzony na gruzach normatywnie pojmowanego systemu gatunków literackich, nigdy nie zyskał statusu gatunku w tym znaczeniu, w jakim przypisujemy generyczną tożsamość na przykład noweli, hymnowi czy komedii. Mimo to wydaje się formą bardziej stabilną od tej, którą konotuje nazwa „proza poetycka”, oznaczająca ogólny styl wypowiedzi¹. Poemat prozą zajmuje więc raczej pozycję „gatunku słabego”, nie dość rozpoznawalnego. Okoliczności te wielokrotnie sprzyjały i nadal sprzyjają atrybucyjnym omyłkom.

W tej sytuacji najbardziej pomocna wydaje się koncepcja genologii hermeneutycznej Stanisława Balbusa², ujmująca postromantyczną sytuację gatunków w kategoriach przynależności do wspólnej przestrzeni luźnych powiązań, a nie – ścisłych odniesień paradygmatycznych. Z punktu widzenia genologii hermeneutycznej określenie „poemat prozą” aktualizuje przynależność utworu do określonej tradycji literackiej, wyznaczonej przez nazwiska Aloysiusa Bertranda, Charles’a Baudelaire’a i Arthura Rimbauda, a nie realizację jakiegoś dokładnego wzorca gatunkowego.

¹ Choć badacze poematu prozą różnią się nieraz znacznie w swoich opiniach, ta traktowana jest jako niepodlegający dyskusji aksjomat: poemat prozą jest czymś innym niż tak zwana proza poetycka, w której należy widzieć styl pisania, a nie gatunek literacki; por. na przykład: Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, s. 11; N. Santilli, *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature*, Madison 2002, s. 21.

² S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.

W polskiej literaturze za bezsporne nawiązanie tego rodzaju uznaje się cykl Jana Kasprowicza. O zasadności wpisania cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* w obszar oddziaływania genologicznych odniesień poematu prozą decydują trzy elementy: 1) ukształtowanie poszczególnych utworów w taki sposób, że sprawiają one WRAŻENIE fragmentów mowy wewnętrznej, literackich „dokumentów” pewnej myślącej świadomości w kontakcie ze światem; 2) wielogatunkowość utworów tworzących ten cykl, odwołujących się – podobnie jak utwory francuskie – do rozmaitych form wypowiedzi literackich (o zmiennej przewodze różnych jakości rodzajowych – lirycznych, narracyjnych, dramatycznych) oraz do tak zwanych gatunków mowy; 3) autorska świadomość tradycji francuskiego poematu prozą, po części potwierdzona (Kasprowicz tłumaczył niektóre utwory z cyklu Bertranda; publikacja ukazała się w 1912 roku) oraz hipotetycznie zakładana (jako efekt samodzielnego studiowania przez polskiego pisarza literatury francuskiej i/lub rezultat lektury ogłoszonej drukiem w 1901 roku polskiej wersji *Paryskiego splinu* Baudelaire’a w przekładzie Heleny z Sienkiewiczów Żuławskiej). O uznaniu cyklu Kasprowicza za zbiór poematów prozą NIE ZADECYDOWAŁO natomiast posłużenie się taką klasyfikacją przez autora.

W historii literatury polskiej mamy bardzo rzadko do czynienia z sytuacją, w której autor określa swoje utwory mianem „poematów prozą”, najczęściej termin ten pojawia w komentarzu krytycznym badaczy zajmujących się daną twórczością *ex post* (Jan Józef Lipski, Wojciech Gutowski, Marian Stala, Gabriela Matuszek)³. W tej sytuacji do genologii hermeneutycznej można odwołać się tylko w przypadkach, w których zakładamy przynależność danego autora do określonej przestrzeni hermeneutycznej, a więc w (polskiej)

³ Odpowiednio: J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975; W. Gutowski, „Z mego szczęścia uczyniłem hekatombę szaleństwa”, w: T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985; M. Stala, *Wstęp*, w: J. Wroczyński, *Poezje prozą i inne utwory*, oprac. M. Stala, Kraków 1995; G. Matuszek, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny „homo dolorosus”*, w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i opracowanie G. Matuszek, Kraków 2003.

praktyce – kiedy zakładamy autorską znajomość francuskiej tradycji poematu prozą oraz wykształcone na tej podstawie jego wyobrażenie. Poza obrębem tak rozumianej genologii musiałyby znaleźć się utwory powstające BEZ ZNAJOMOŚCI tej tradycji. Nie da się jednak poza nielicznymi sytuacjami rozstrzygnąć w sposób definitywny, czy dany autor znał ową tradycję czy jej nie znał. A nawet jeśli możemy wskazać potwierdzony przypadek nieznanomości tekstów francuskich, chociażby przez Zdzisława Stroińskiego⁴, to czy na tej podstawie winniśmy wykluczyć autora z kręgu oddziaływania hermeneutycznego? Zdzisław Stroiński, podobnie jak Andrzej Trzebiński, znalazł się w tym kręgu najprawdopodobniej za sprawą Wacława Bojarskiego, który francuskie poematy prozą znał.

W efekcie impasu, jaki ten stan rzeczy rodzi, powstaje pytanie, czy mamy rygorystycznie wymagać tego rodzaju potwierdzeń (w postaci pochodzących od pisarzy paratekstów⁵ lub przynajmniej świadectw znajomości wcześniej powstałych poematów prozą), czy też uznać, że formuła genologii hermeneutycznej pozwala rozumieć pojęcie „przestrzeni hermeneutycznej” nieostro, a więc jako pewną wspólną ponadjednostkową świadomość estetyczną, nieustannie rekonstruowaną dzięki nieprzerwanemu pojawianiu się rozmaitych, nowych lub modyfikowanych, form literackiego wysławiania, bez wymogu ich rozpoznawania przez piszących jako konsekwencji takiej, a nie innej tradycji literackiej. W przypadku poematu prozą ową zakładaną przestrzeń hermeneutyczną wyznaczałyby w głównej mierze pewna ogólna, narastająca od czasu romantycznych przewartościowań i ugruntowana przez symbolizm, aura przyzwolenia i zachęty do podejmowania eksperymentów naruszających zwyczajowo-

⁴ Por.: „Zdziś Stroiński przyjeżdżał wczoraj po moje przekłady *Iluminacji* Rimbauda, drukowane kiedyś w »Zdroju«. Obiecałem mu je dawniej, namawiałem do przeczytania, bo on pisuje takie same prozy poetyckie, a Rimbauda nie znał, wywał więc poniekąd otwarte drzwi”; cyt. za: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, t. 1, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2007, s. 246.

⁵ To kryterium może być zawodne, wystarczy wskazać *Złowionego* Tadeusza Różewicza. Poeta opatrzył utwór podtytułem *Poemat prozą*. Ten obszerny tekst nie przypomina jednak w niczym poematu prozą, to przykład prozy poetyckiej.

wą antynomię „proza–poezja” oraz niezliczone literackie efekty tych eksperymentów, przybierające rozmaite formy, między innymi formę rozpoznawaną jako poemat prozą.

Przyjęcie tak zarysowanej, nieostrej wykładni „przestrzeni hermeneutycznej” wywołuje jednak dwa poważne dylematy. Pierwszy – na jakiej podstawie pośród wielości form „prozopoetyckich” można wyodrębnić poematy prozą; drugi – kto w ostatecznej instancji miałby o tym orzekać. Mówiąc ściślej, wymaga to zadecydowania, komu w ramach tak rozumianej świadomości powinno być przyznane prawo do rozstrzygania tej kwestii – twórcom czy komentatorom ich twórczości. Zaprojektowana przez Balbusa w ramach koncepcji genologii hermeneutycznej „przestrzeń hermeneutyczna” odnosi się w naturalny sposób do wspólnej uogólnionej świadomości estetycznej twórców i współczesnych im krytyków. Specyficzna sytuacja poematu prozą w Polsce polega jednak na tym, że w przeważającej liczbie przypadków, o czym była już mowa, klasyfikacją „poemat prozą” posługiwali się nie twórcy i na bieżąco komentujący ich dokonania krytycy, lecz późniejsi profesjonalni czytelnicy (krytycy i badacze).

Założenie, że ostateczną instancją rozstrzygającą o tym, co jest, a co nie jest poematem prozą, ma być krytyk, niesie ryzyko konieczności – z powodu braku kontrargumentów – aprobaty dla każdego, nawet najbardziej nieoczywistego, aktu uznania danego utworu za poemat prozą. Innymi słowy, sytuacja ta rodzi niebezpieczeństwo legitymizacji wniosku: „poematem prozą jest każdy utwór rozpoznany jako poemat prozą”. Z kolei surowy wymóg, aby w przypadku każdego autora, który napisał utwór dający się rozważać jako potencjalny poemat prozą, szukać potwierdzenia świadomości jego tradycji, w krótkim czasie zawęziłby pole badań do kilku nazwisk.

Pragmatyczna zgoda na nieostrą wykładnię „przestrzeni hermeneutycznej”, wielość rozmaitych form powoływanych do życia wskutek symbolistycznego naruszenia antynomii „proza–poezja” oraz groźba dowolności późniejszych rozstrzygnięć krytyków wywołują potrzebę poszukania dodatkowych kryteriów, które umożliwią uzasadnione posługiwanie się terminem „poemat prozą”. Na pomoc można przywołać niezmiernie ważną dla prowadzonych tu

spekulacji koncepcję Ryszarda Nycza⁶, powziętą z inspiracji myślą Laurenta Jenny'ego⁷, a dotyczącą intertekstualnej wykładni relacji tekst–gatunek. Szczególnie frapujący wydaje się fragment na temat szansy nieesencjalnego pojmowania genologicznego przedmiotu: „Gatunki traktowane są tu jako normatywne (zinstytucjonalizowane) inwarianty rozmaitych wersji aktualizacji danego zespołu reguł tekstowych. Genealogiczne nacechowanie realizowane jest w tekście, a rozpoznawane w lekturze, dzięki odniesieniu do zespołu intertekstów o pokrewnych właściwościach, zorganizowanego w formie archetekstu, który – jako »już (wcześniej) znany« – stanowi układ odniesienia dla określonej, gatunkowej klasyfikacji utworu. Przez gatunkowy archetekst należałoby rozumieć tutaj swego rodzaju PROTOTYP, reprezentujący egzemplarz idealny (niekoniecznie realnie istniejący), który najlepiej spełnia gatunkowe normy bądź to jako reprezentacja rzeczywistego egzemplarza wzorcowego, bądź jako układ cech najbardziej typowych (średnia statystyczna), bądź wreszcie jako system cech o najwyższej mocy rozdzielczej (w stosunku do egzemplarzy innych gatunków)”⁸. W ślad za tymi rozważaniami odnoszę architekstualny model poematu prozą (wraz z implikowanym przez ten model „układem cech najbardziej typowych”) do teorii prototypów, natomiast jego faktyczne literackie realizacje – do koncepcji „podobieństwa rodzinnego” Ludwiga Wittgensteina, sformułowanej w *Dociekaniach filozoficznych*⁹, zakładającej, że nie w każdym napisanym poemacie prozą należy doszukiwać się wszystkich typowych cech. Niekoniecznie zmierzam jednak tym samym

⁶ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 68–71.

⁷ L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1; idem, *Sémiotique de collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux in Collage*, „Revue d’Esthétique” 1978, No. 3.

⁸ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, s. 70.

⁹ Koncepcja podobieństwa rodzinnego w przypadku poematu prozą koresponduje z jego „palimpsestowością” (G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50, s. 77) – oba określenia próbują uchwycić dynamikę tego (a)gatunku w dwóch abstrakcyjnie wyodrębnionych wymiarach, synchronicznym i diachronicznym.

do zajęcia postawy fundamentalnie „antydeficyjnej”. Dostrzegam raczej za Anną Wierzbicką szansę na to, aby w refleksji dotyczącej ludzkiej kategoryzacji współistniały oba sposoby podejścia – „klasyczny” (arystotelesowski) oraz „prototypowy” (sygnowany nazwiskami Wittgensteina i Eleanor Rosch)¹⁰.

Dla architekstualnego modelu poematu prozą, rozumianego jako prototypowy zespół jego reguł tekstowych, przyjmuję zatem następujące założenia:

1. Poemat prozą to forma, której punktem wyjścia była liryka ukształtowana pod wpływem romantycznego wybuchu indywidualizmu i subiektywizmu.

2. Liryczny rodowód poematu prozą ujawnia się przez szczególną konstrukcję podmiotowości, w której można rozpoznać „dramatyzację spotkania świadomości [zdepersonalizowanego podmiotu] ze światem”¹¹, gdzie „świat” przejawia się najczęściej w wersji współczesnej, zurbanizowanej¹², a „depersonalizację” należy rozumieć jako kondycję ujętą niegdyś wyraźnie i skrajnie przez Thomasa Stearnsa Eliota¹³, współcześnie zaś opisywaną w kategoriach antropologicznej „próby mediacji między fikcją a rzeczywistością”¹⁴, czyli w spo-

¹⁰ Jak stwierdza Wierzbicka, „zwykle, kiedy przeciwstawia się je sobie, dowodzi się, że podejście klasyczne jest błędne, a »podejście prototypowe« właściwe. Jednak moim zdaniem, takie »konfrontatywne« stawianie sprawy jest niefortunne. [...] W analizie semantycznej jest miejsce dla prototypów, ale jest również i dla inwariantów – jedno nie wyklucza drugiego”; A. Wierzbicka, *Język, umysł, kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999, s. 27.

¹¹ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 247.

¹² Zob. Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 219–222; N. Santilli, *The Prose Poem and The City*, w: eadem, *Such Rare Citings*.

¹³ Por.: „Poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, lecz ucieczka od osobowości. Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich”; cyt. za: T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski i W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 12.

¹⁴ M. Telicki, *Podmiot liryczny – między uśmierceniem a wskrzeszeniem*, w: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*, red. Ż. Nalewajk, Warszawa 2011, s. 206.

sób, który uwzględni „w stopniu większym, niż czyniła to klasyczna poetyka kategorię doświadczenia ludzkiego i problematykę tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki »ja« literackiego i różnych jego postaci”¹⁵. Depersonifikacja wpisana w podmiotowość poematu prozą nie ma nic wspólnego z dezindywidualizacją czy dehumanizacją, przeciwnie, jest to subiektywizm wyrażenie naznaczony, mimo że tożsamość podmiotu stojącego za momentalnymi objawieniami „ja” pozostaje inherentnie nieuchwytna, „zdesubstancjalizowana”¹⁶.

3. Liryczna geneza poematu prozą nie zamyka go na formy charakterystyczne dla innych rodzajów literackich, takich jak narracja czy dialog, przeciwnie, formy te są bardzo często w poemacie prozą wykorzystywane, ich użycie nie likwiduje jednak nadrzęd-

¹⁵ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 218. Zob. również: R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: idem, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997. Systematyzacja Nycza pozwala łączyć architektonicznie rozumiany model podmiotowości poematu prozą przede wszystkim z dwoma wskazywanymi przez badacza typami – „ja” symbolicznego oraz „ja” alegorycznego, z przewagą (biorąc zwłaszcza pod uwagę cykliczny kontekst poematów prozą) tego drugiego. Jak się zdaje, inherentna anarchiczność tej formy literackiej od początku sprzyjała zmanifestowaniu odczuwanego już przez twórców romantycznych zasadniczego pęknięcia na „ja” i „nie-ja” (por. „głos intymności (lub wszechświata), który nie pozostaje w stałej dyspozycji poety i który pozwala się słyszeć tylko nieregularnie”, oraz „jest to pęknięty podmiot wypowiedzi, który wymyka się w znacznym stopniu ekspresji osobistej”); cyt. za: Y. Vadé, *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*, przeł. P. Śniedziewski, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 179–180). Z tego punktu widzenia można przyjąć, że podmiot pojedynczego poematu prozą reprezentowałby typ symboliczny (*resp.* dążący do „fuzji formy i znaczenia, wyrażenia intencji, zjawiska i istoty, uchwycenia »nieuchwytnego JA« w momentalnym objawieniu tożsamości”); cyt. za: R. Nycz, *Tropy „ja”*, s. 94), natomiast podmiotowość cyklu poematów prozą przenosiłaby tę chwilową substancjalizację na poziom alegoryczny (*resp.* oddający „dialog z empirycznym materiałem (rzeczami, okruchami wspomnień i obrazów, kliszami wyobraźni, podświadomości, masowej kultury oraz całym rumowiskiem tradycji”); cyt. za: *ibidem*, s. 101).

¹⁶ R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 59; tam również na temat przewartościowań – odchodzących od retoryki „śmierci autora” – w literaturoznawczym rozumieniu podmiotowości.

nej LIRYCZNEJ RAMY MODALNEJ poematu prozą; najczęściej poemat prozą wykorzystuje formy wzięte z epiki (prozy) – narrację i (mikro)-fabułę. Funkcja przywoływanych fabularnie zdarzeń (obrazów) polega na niejako ostensywnej, niezapośredniczonej prezentacji lirycznej treści; stąd występujące niekiedy w poemacie prozą odwołania do języka pojęciowego odgrywają rolę drugorzędną i niejako pomocniczą.

4. Poemat prozą „powstał jako sprzeciw” wobec „poezji metrycznej i rymowanej”¹⁷, a jeśli można mówić w przypadku niektórych poematów prozą o rytmiczności, ma ona charakter semantyczny (czyli oparty na powtórzeniach oraz wariacyjnych przetworzeniach określonych układów sensów), a nie prozodyjny.

5. W poemacie prozą tak zwana poetyckość języka nie jest cechą relewantną¹⁸, choć zjawiska poetyckie, mowa figuratywna oczywiście w poematach prozą występuje – z mniejszym lub większym natężeniem; „poetyckość”, *resp.* „literackość” poematu prozą ma jednak głównie związek ze szczególnie rozwiniętym w tego typu utworach mechanizmem uspoijniania tekstu, angażującym przede wszystkim elementy semantyczne, zarówno przez pozalinearne interakcje między sensami na poziomie zdań, jak również wielkie, ponadzdaniowe figury semantyczne tekstu literackiego¹⁹. Spójność poematu prozą – w modelu baudelaire’owskim, choć nie tylko²⁰ – polega często na nieoczekiwanych, nagle ujawniających się związkach między poszczególnymi elementami tekstu, zaskakujących efektach zbieżności, symetrii tego, co z pozoru niepodobne, lub, przeciwnie, kontradykcyjności tego, co rzekomo zbliżone, oraz na innych, odwołu-

¹⁷ Sformułowania z rozdziału *Między poezją a prozą*, w: Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 40.

¹⁸ Por. także uwagę Anny Nasiłowskiej: „Wytłumaczenie fenomenu poetyckości liryku prozą jest zgodnie z kategoriami lingwistycznymi, uznanymi przez Jakobsona za podstawę poetyki, niekompletne”; A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 58.

¹⁹ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

²⁰ Por. H. Riffaterre, *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 207–208.

jących się najczęściej do takiej czy innej podwójności, układach. Tak rozumiana spójność, choć w różnym stopniu realizowana w późniejszych poematach prozą, przesądziła o swoistym – bo lirycznym – intelektualizmie tej formy, a więc jej stałej gotowości do podważania schematyzmu myślenia i mówienia. Choć twórcy poematów prozą sięgają nieraz po elementy kodu refleksyjnego, dyskursywność ustępuje raczej sugestii sensu wynikającego niejako bezpośrednio ze sposobu relacjonowania fabuły. Dopowiadający w języku pojęć komentarz nie jest głównym medium przekazu i jeśli się pojawia, jest równoważony zawsze treściami lirycznymi.

6. Poemat prozą jest tworem samodzielnym, nawet jeśli – fakultatywnie – należy do całości wyższego rzędu, jakim jest cykl poematów prozą²¹.

7. Cykliczny kontekst uruchamia zazwyczaj efekt ujednociającego rezonansu pomiędzy poszczególnymi poematami prozą²² – jeszcze jedną pochodną nadrzędnie obowiązującej konstrukcji podmiotowości, czyli pewnej domniemanej, wpisanej w całość świadomości wyższego stopnia, do której odsyłają momentalne emanacje podmiotowości pojedynczych zapisów.

8. Poemat prozą wykazuje zdolność wchłaniania rozmaitych głosów i modalności, rzadko dopuszczanych do literatury, a zwłaszcza do poezji (*resp.* liryki).

²¹ Nieco inaczej ujmował sytuację „małych form literackich” Jan Trzynałowski, arbitralnie przesądzając, że „duże formy literackie zamykają się z natury rzeczy jedynie w[e] własnym tekście, małe formy z reguły wymagają kontekstu, współsytuacji”; J. Trzynałowski, *Problematyka teoretyczna małych form literackich. Zagadnienia wybrane*, Brno 1974, s. 393. Swoje analizy autor odnosił do takich „małych form literackich”, jak przysłowie, maksyma, pieśń sytuacyjna, przyspiewka, zagadka, bajka i anegdota, w ogóle nie biorąc pod uwagę krótkich utworów lirycznych, których autonomiczności nie sposób zaprzeczyć, a które leżą u źródeł poematu prozą.

²² Por.: „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”; cyt. za: J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 380.

9. Liryczny rodowód poematu prozą przesądza o takich jego cechach, jak organiczna jedność / jednolitość (*l'unité*), nieprzewidywalność („nieumotywowanie”) (*une gratuité*), krótkość / zwartość (*la brévité*) i „bezczasowość” (*l'intemporalité*)²³, których sumaryczny efekt badaczka poematu prozą, Suzanne Bernard, opisała obrazowo jako „bezczasowy blok” (*un bloc intemporel*)²⁴, znajdujący bardzo często odzwierciedlenie typograficzne (zwarty, wypełniający stronicę tekst); te cechy poematu prozą nie wykluczają jego wariantów – relatywnie – dłuższych²⁵. W istocie tę cechę – „krótkość” – należy rozumieć umownie, zwłaszcza w przypadku cyklu, w którym efekt różnorodności niweluje ujednolicający rezonans pomiędzy poszczególnymi poematami prozą²⁶.

10. Z koncepcją Bernard koresponduje przestrzenne rozumienie poematu prozą²⁷.

²³ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 15.

²⁴ *Ibidem*, s. 15 i 445.

²⁵ Por. S. Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln 2000, s. 9 i 97.

²⁶ Rekonstrukcja architekstualnego prototypu zaproponowana przez Bernard w naturalny sposób odnosi się do europejskiej tradycji poematu prozą, ukształtowanej w sferze oddziaływania utworów francuskich. Nieco innego ujęcia wymagałby model amerykańskiego poematu prozą. Ta problematyka wykracza jednak poza zakres moich rozważań – w literaturze polskiej, podobnie jak w większości literatur europejskich, na kształcie poematów prozą zaważył architekt francuski. Praktyka amerykańska mogłaby mieć znaczenie w czasach współczesnych; wśród polskich poetów młodszych generacji zainteresowanie tą formą jest jednak znikome. Zob. A. Kluba, *Does the prose poem exist (in Poland)?*, w: *Poets of the Past. Poets of the Present?*, red. M. Szuba i T. Wiśniewski, Gdańsk 2013.

²⁷ Przestrzenny aspekt poematu prozą pomagają opisać liczne teorie. Zob. D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand a Rimbaud*, „Poétique” 1984, No. 59. David Scott wychodzi z podobnych założeń, co Joseph Frank, autor głośnej rozprawy *Spatial Form in Modern Literature* (wyd. pierwsze: 1945, wersja zmieniona: 1963, 1982, ponowne wydanie wersji pierwotnej w: J. Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick–London 1991). Obaj zakładają – podejmując z kolei klasyczną dystynkcję Gottholda Ephraima Lessinga – że podstawową różnicę między dziełem malarskim a dziełem literackim stanowi momentalny odbiór pierwszego oraz trwająca w czasie lektura drugiego. Obserwację tę przenoszą odpowiednio na charakter doświadczenia (por. L. D. McNeil, *Toward a Rhetoric of Spatial Form: Some Implications of Frank's Theory*, „Comparative

Przyjęty przeze mnie architekstualny model poematu prozą nie jest jeszcze jedną próbą teoretyczną rywalizującą z wcześniej proponowanymi syntetycznymi rozpoznaniem, omówionymi w pierwszym rozdziale. W polskiej recepcji tej formy literackiej – jako formy właśnie – niekoniernie zresztą owe teoretyczne ujęcia odegrały rolę decydującą; osobną i dość liczną grupę komentarzy dotyczących poematu prozą tworzą rozproszone i okazjonalne wypowiedzi krytyków literatury. Posługujący się często własną przypadkową terminologią i doraźnie konstruowanym pojęciem tego gatunku, wcześniejsi komentatorzy w większości przypadków formułowali swoje opinie w odniesieniu do konkretnych utworów literackich, przesądając niekiedy, co ważne, na wiele lat o sposobie ich czytania oraz genologicznego rozpoznawania. W dalszej historycznoliterackiej części posłużę się z tego względu metodą równie punktowych, a więc respektujących autorski porządek, przybliżeń, w których znajdę miejsce na dyskusje z poszczególnymi krytykami. Z konieczności też – jeśli odczytanie jednego komentatora wywarło wpływ na kolejnego – moje polemiki będą polegać na wielopiętrowych ana-

Literature Studies” 1980, Vol. 17, No. 4, s. 355), komunikowanego w każdym z tych typów dzieł (krótkie, spontaniczne – przynajmniej w początkowej fazie odbioru – w pierwszym oraz bardziej złożone, wymagające od razu pewnej refleksji w drugim). Według obu badaczy – choć ich analizy dotyczą innych przykładów literackich, Bertranda i Rimbauda (Scott) oraz Eliota, Pounda, Marcela Prousta i Jamesa Joyce’a (Frank) – przekroczenie typowej dla języka sekwencyjności odbywa się dzięki rozmaicie realizowanym zabiegom „kawalkowania” literackiej materii i „nieciąglego” zestawiania otrzymanych elementów na przykład w „serii fragmentów” (D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose*, s. 298). Ich analizy ujawniają, że w problematyce tej obok kategorii PRZESTRZENI również ważną rolę odgrywa kategoria CZASU – uprzestrzennienie tekstu to nic innego niż dążenie do redukcji jego wymiaru temporalnego. W takiej interpretacji teoria „bezczasowego bloku” Bernard byłaby sygnałem jeszcze jednej praktyki literackiej, nieopisanej dotąd z tego punktu widzenia, realizującej modernistyczne dążenie do zastąpienia temporalności symultanicznością. Jeśli te domysły są trafne, poemat prozą można byłoby wówczas traktować jako swobodną realizację formuły organicznej jedności utworu poetyckiego, wypowiedzianej przez Eliota: „Umysł poety jest [...] w istocie składnicą zatrzymującą i gromadzącą niezliczone uczucia, wyrażenia, obrazy, które pozostają tam, dopóki nie pojawiają się wszystkie elementarne cząstki, które mogą się związać w jedno i stworzyć układ nowy”; T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, s. 8.

lizach tych wpływów. Tego rodzaju rekonstrukcja pozwoli ukazać, mam nadzieję, jak rozwijała się dotychczasowa myśl na temat poematów prozą, jak poszczególne komentarze odzwierciedlały i determinowały nie zawsze fortunne rozumienie tego gatunku. Architektoniczny model poematu prozą traktuję w tej sytuacji jako niezbędną podstawę genealogiczną i punkt wyjścia moich dyskusji z poprzednikami. Swoją pracę zaplanowałam jako rodzaj zamierzonej hybrydy, która umożliwiłaby pogodzenie, jakże odmiennych, porządków: krytycznoliterackiego i teoretycznego. Chciałabym, aby połączyła ona korzyści płynące z operowania aparaturą pojęciową i narzędziami analitycznymi oraz dobrodziejstwa wynikające ze stylu eseizującego z elementami sztuki interpretacji, pozwalającego uniknąć pułapek teoretycznej kategorie, wrogiej temu, co jednostkowe, niejednorodne, wielowarstwowe i złożone, a co – jako skomplikowany układ pisarskich, literaturoznawczych i krytycznych punktów widzenia, ujrzany przeze mnie i uznany za wart oddania – szczególnie silnie konstytuuje dzieje polskiego poematu prozą.

CZĘŚĆ II
Historia

ROZDZIAŁ 1

Młodopolskie „poezje prozą”

*Doprawdy nie wiem, jak tu chwilę dobić,
Nudy mię biorą najszczerze;
Co by tu na to, proszę Pani, zrobić,
Czy pisać prozę, czy wiersze? –*

Czy nic nie pisać...

Cyprian Kamil Norwid, *Marionetki*

Młoda Polska może wydawać się złotą erą poematu prozą, jeśli będziemy brać pod uwagę liczbę tomów ogłaszanych jako poezje prozą. Nic dziwnego, że tej epoki dotyczy jedyne, jak dotąd, w piśmiennictwie polskim opracowanie problematyki interesującej mnie formy – książka Krystyny Zabawy *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*¹. Przełom wieków XIX i XX to czas wzmózonego chłonięcia przez polską publiczność dokonania literatur zachodnich. Pierwsze przekłady utworów Charles’a Baudelaire’a drukuje w 1887 roku w warszawskim „Życiu” Miriam. W następnym roku ukazują się w tym samym piśmie *Profile poetów francuskich* jego autorstwa² oraz w czterech kolejnych numerach „Głosu” obszerny esej Antoniego Langego *Współcześni poeci francuscy*³. Z roku na rok przybywa publikacji, o Baudelaire’ze piszą – poza Miriamem i Antonim Langiem⁴ – Józef Weysenhoff

¹ K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

² Z. P. [Z. Przesmycki], *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 1–4, 6–22, 24–25 i 35–40.

³ A. Lange, *Współcześni poeci francuscy*, „Głos” 1888, nr 34–37.

⁴ Miriam poświęca wiele miejsca Baudelaire’owi w rozprawie *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej* („Świat” 1891; przedruk w tomie *Maurycy Maeterlinck. Wybór pism dramatycznych*, Warszawa 1894); także Lange wraca do niego w kolejnych publikacjach; por. A. Lange,

(1891)⁵, Waleria Marrené (1892)⁶, Władysław Jabłonowski (1894)⁷. W 1901 roku Helena Żuławska ogłasza tłumaczenie *Paryskiego splinu*, a w 1903 roku Stanisław Brzozowski publikuje na łamach „Ateneum” recenzję tych przekładów⁸.

Nieco później, znów za sprawą Miriama, następuje recepcja poezji Arthura Rimbauda⁹. Nie obejmuje jednak od razu całego dorobku poety. Pierwsze przekłady dotyczą utworów z początkowej fazy jego twórczości – Miriamowskie tłumaczenie *Statku pijanego* z 1892 roku¹⁰, przedrukowane dziewięć lat później w „Chimerze”, stało się przedmiotem czci poetów¹¹, trwającej aż do czasów Skamandra. Poza Miriamem utwory Rimbauda tłumaczą Jan Kasproicz (1905)¹² i Bronisława Ostrowska (1911)¹³. Jednak, choć Zenon Przesmycki przełożył również dwa utwory z *Iluminacji*¹⁴, dopiero

Dekadenci, „Życie” 1890, nr 28; idem, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 3–39.

⁵ J. Weysenhoff, *Nowy fenomen literacki (Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny)*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 2; Baudelaire’a dotyczą fragmenty ze s. 87–90.

⁶ W. Marrené, *Współczesny mistycyzm*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 3, s. 33–34.

⁷ W. Jabłonowski, *Karol Baudelaire*, „Głos” 1894, nr 14.

⁸ S. Brzozowski, *Karol Baudelaire – Drobne poezje prozą – tłumaczyła Helena z Sienkiewiczów Żuławska z przedmową Jerzego Żuławskiego i portretem autora*, „Ateneum” 1903, t. 2, s. 91–93.

⁹ Razem z poezją Rimbauda polski czytelnik przyswaja sobie legendę poety – w 1901 roku Przesmycki publikuje w „Chimerze” długą rozprawę zatytułowaną *Jan Artur Rimbaud* („Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5).

¹⁰ A. Rimbaud, *Statek pijany*, przeł. Miriam [Z. Przesmycki], „Świat” 1892, nr 8.

¹¹ Por. T. Boy-Żeleński, *Początki Młodej Polski*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 48, s. 2: „Czytając te strofy – a było ich ze dwadzieścia pięć – w obrazkowym piśmie »Świat«, gdzie dzięki Zygmunutowi Sarneckiemu Miriam znalazł przytułek dla swojej propagandy poetyckiej, [...] młodzi poeci szaleli z zachwytu, powtarzali bez końca głośno ten *Statek pijany*”; A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 57–58.

¹² A. Rimbaud, *Poezje (Ofelia, Biedni ludzie w kościele, Kruki)*, przeł. J. Kasproicz, „Słowo Polskie” 1905, nr 409.

¹³ Idem, *Zabłąkani, Które iskają, Śpiący w dolinie, Wrażenie*, w: B. Ostrowska, *Liryka francuska. Przekłady*, seria 1, Warszawa 1911.

¹⁴ *Jutrzenkę i Demokrację* – oba umieścił w rozprawie *Jan Artur Rimbaud*.

skamandryci zaczną tłumaczyć poematy prozą Rimbauda¹⁵. Istnieje również interesujące świadectwo starań Bolesława Leśmiana o ich publikację¹⁶.

Wcześniej, bo już w 1899 roku, ukazują się przekłady poematów prozą Oscara Wilde’a – w 1899 roku *Uczeń*, w 1902 roku *Słownik i róża* oraz *Baśń wiosenna*, a w 1909 roku cały tom *Poezji prozą* w przekładzie tłumacza podpisującego się pseudonimem Eres, który badacze przypisują Erazmowi Samborskiemu¹⁷.

Już te wydarzenia podpowiadają, że pierwszych polskich poematów prozą należy szukać wśród utworów powstałych w epoce fin de siècle’u. A jednak wskazanie młodopolskich przykładów tej formy literackiej nie należy do zadań łatwych – z kilku powodów. Po pierwsze, określenie „poemat prozą” nie funkcjonowało w ówczesnym słowniku metaliterackim. Nie można zatem w tym względzie li-

¹⁵ Dla porządku trzeba zauważyć, że w 1914 roku ukazało się tłumaczenie *Une Saison en Enfer* autorstwa Stanisława Miłaszewskiego, które przeszło raczej bez echa, zob. A. Rimbaud, *W piekle*, przeł. S. Miłaszewski, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 23/24. Nie można również zapominać, że dopiero za sprawą książki Henriego de Bouillane de Lacoste’a *Rimbaud et le problème des „Illuminations”* z 1949 roku przestano uważać *Sezon w piekle* za ostatnie słowo poety i z nową estymą zaczęto traktować wcześniej nie zawsze doceniane *Illuminacje*.

¹⁶ W liście do Przesmyckiego z 1906 roku z Paryża: „Pisałem do Lemańskiego z prośbą, aby zaproponował Mortkowiczowi wydawnictwo przekładów francuskiej prozy. Lemański nic mi na to odpisał, z czego wnioskuję, że tego rodzaju zarobek wcale mu się nie uśmiecha. Inną przeto drogą trafiłem do Mortkowicza, który natychmiast zgodził się w zasadzie na moją propozycję i zażądał szczegółowego programu. W tej chwili właśnie ślęczę nad wygotowaniem owego programu. Chciałbym się Was w tym względzie poradzić. [...] Chodzi mi o cały szereg dzieł francuskich ostatniej doby, które bym nazwał w ogóle Prozą francus[ką], a do których bym zaliczył POWIEŚCI oraz UTWORY PROZAICZNE, zawierające jakąś głębszą KONCEPCJĘ metafizyczną lub czysto artystyczną (*Divagations* Mal[larmégo], proza Rimb[auda] itd.) [...] Jeżeli Lemański się nie zgodzi [Leśmian szukał drugiego tłumacza do przygotowania planowanych przekładów – A. K.] – poproszę Langego, a jeśli Lange odmówi – zwrócę się do Berenta. Proszę Was na wszystkie świętości sztuki, abyście nie odpowiadali mi Milczeniem”; cyt. za: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 304–305. Jan Lemański przetłumaczył *Assommons les pauvres!* Por. Ch. Baudelaire, *Zatłukujmy biednych!*, „Sztuka” 1913, z. 8, s. 52.

¹⁷ W. Krajewska, *Oskar Wilde w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 278.

czyć ani na autorów, ani na krytykę. Po drugie, o trudności wyodrębnienia poematów prozą spośród utworów młodopolskich przesądza wyjątkowa popularność prozy poetyckiej, przybierającej najprzeróżniejsze postaci i rozmaicie rozpoznawanej.

Piotr Chmielowski, krytyk związany z odchodzącą epoką, komentował tę nową tendencję w prozie następująco: „pod wpływem romantyzmu wytworzyła się i przez czas jakiś grasowała kwiecista proza poetycka. [...] w najnowszych czasach wskrzeszono prozę poetycką, przemieszaną z żywiołami realistycznymi i symbolicznymi, niewyraźną, mglistą”¹⁸. Z kolei Antoni Potocki, charakteryzując nową konwencję pisania prozą, odwoływał się do kategorii muzycznych: „Przybyszewski jest mistrzem ogólnej muzycznej toniki języka. Nikt jak on nie rzuca takimi złomami harmonii, gdy niekiedy cały utwór jest wyraźną kompozycją muzyczną. To nie śpiewność, nie melodia – to harmonia, uwzględniająca zgrzyt i dysonans – to kompozycja orkiestralna”¹⁹. Aureli Drogoszewski, pisząc o prozie poetyckiej, zwracał dla odmiany uwagę, że „wielka ozdobność, czasem nadmierny rozwój pierwiastków dekoracyjnych wyodrębnia ten sposób pisania spośród innych wzorów pism prozaicznych”²⁰. Choć krytyków różni postawa – Chmielowski nie kryje niechęci, Potocki entuzjazmu, a Drogoszewski chęci dostarczenia wyważonego opisu – wszystkich łączy swego rodzaju bezradność w opisie nowego zjawiska. Podstawową trudnością, przed którą stawali ówczesni krytycy, był brak jasności, czy ten – mówiąc słowami Drogoszewskiego – „sposób pisania” traktować jedynie jako przejaw stylu, czy też wiązać go z określonym typem utworu, a w konsekwencji – gatunkiem. Owa niejasność była naturalną konsekwencją obowiązującej wówczas ogólniejszej tendencji o postromantyczno-symbolistycznej proveniencji. Polegała ona na usuwaniu poza granice myślenia o li-

¹⁸ P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903, s. 127.

¹⁹ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912, s. 344.

²⁰ A. Drogoszewski, *Luźne uwagi o metafizycznych latach poezji współczesnej*, „Prawda” 1900, nr 21, s. 250.

teraturze problemu gatunkowości jako takiej²¹. Zarazem jednak – choć tendencja ta skutecznie udaremniała refleksję genologiczną – nie eliminowała w krytycznej i pisarskiej praktyce sięgania po nazwy gatunków²². Nie przekreślała także pewnych samorzutnie inicjowanych gestów świadczących o próbach dokonywania genologicznych rozpoznań. Do takich gestów, podejmowanych mniej lub bardziej świadomie, zaliczyłabym posługiwanie się przez krytyków i pisarzy określeniem „poezje prozą”. Szczególnie znaczący wydaje się w nim wybór liczby mnogiej, akcentujący mnogość, a przede wszystkim integralność ujmowanych jedną, zbiorową nazwą zjawisk literackich. Innymi słowy, w terminie „poezje prozą” i – rzadziej – „prozy poetyckiej” można doszukiwać się chęci podkreślenia koherencji i odrębności poszczególnych, obejmowanych wspólnym mianem utworów, koherencji, której śladów trudno doszukać się w formule „proza poetycka”.

Charakterystyczne wahanie w tej mierze dokumentuje rozprawa *Jan Artur Rimbaud*, w której raz w odniesieniu do utworów z *Il-*

²¹ Niechęć do wprowadzania rozróżnień genologicznych była przejawem obowiązującego przeświadczenia o jedności sztuki, odzwierciedlającego dobrze rozpoznaną romantyczno-symbolistyczną koncepcję korespondencji sztuk, a w planie najogólniejszym – mit jedności świata. Według Miriama: „Treścią poezji musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozzerwalna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyncze, oderwane od całości zjawiska czy wrażenia, które, jako nieistniejące w tym oderwaniu, złudzeniem są próżnym” (Miriam [Z. Przesmycki], *Poezja*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 151); „Sztuka jest jedna, odgałęzienia jej są tylko następstwem różności zmysłów, przez które odbieramy wrażenia. Wewnętrzne wzruszenia będące ostatecznym wynikiem wrażeń odbieranych przez różne zmysły są, w gruncie rzeczy, identyczne” (idem, *Kilka słów o krytyce*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 158). Paradoxs polega na tym, że i poemat prozą powstał w efekcie tego sposobu myślenia – jako jedna z konsekwencji romantycznego zakwestionowania tradycyjnego podziału na gatunki i rodzaje w genologii. W opinii Anny Nasiłowskiej „wraz z pojawieniem się wymiaru »podmiotowego wyznania« i romantycznej koncepcji podmiotu poezja zaczyna zmierzać do bezgatunkowości, staje się od tego momentu przede wszystkim liryką, liryką przez odniesienie do figury »ja«, któremu przypisuje się pewną »głębię«, określoną osobowość”; A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 21–22. Por. również: ibidem, s. 32.

²² Por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997 (zwłaszcza podrozdział *Problem gatunków*).

minacji Miriam posługuje się określeniem w liczbie mnogiej „prozy poetyckiej”, a innym razem mówi ogólnie o *Sezonie w piekle i Iluminacjach* jako o „dwóch książeczkach prozy poetyckiej”²³. Częściej pojawia się jednak inne *pluralis* – „poezje prozą”. Ciekawe, że chętnie decydują się na jego umieszczenie w tytule twórcy, nierzadko przeobrażając je w ten sposób w coś w rodzaju paratekstualnego (w sensie zaproponowanym przez Gérarda Genette’a) samookreślenia. Postąpiła tak na przykład już w 1892 roku Szczęsna (Józefa Bąkowska), autorka zbioru *Przelotne chmury* o podtytule *Poezje prozą*. W podobny sposób są skonstruowane tytuły zbiorów Jana Wroczyńskiego (*Gawoty gwiazdne. Poezje prozą*, 1905) i Aleksandra Pompera (*Złoty dobry serce. Poezje prozą i wierszem*, 1913). Osobną grupę stanowią te publikacje, których tytuły ograniczają się po prostu do określenia *Poezje prozą*. Autorami cyklów tak zatytułowanych są Andrzej Niemojewski (1891), Dagny Przybyszewska (1899) i Stanisław Przybyszewski (1902). Formułą tą zdecydowała się posłużyć w tytule swojego tłumaczenia *Paryskiego splinu* Helena Żuławska. Z zamiarem wydania „tomu poezji prozą” nosił się także w 1905 roku Tadeusz Miciński, o czym pisał w liście do Przesmyckiego²⁴.

Tendencji do opatrywania utworów paragenologiczną etykietą towarzyszyła jednak skłonność przeciwna, zdradzająca całkowity brak zainteresowania dla podobnych rozstrzygnięć. Wyrazisty przykład takiej sytuacji stanowi tygodnik „Strumień”, efemeryczne pismo z kręgu Stanisława Przybyszewskiego, ukazujące się w Warszawie zaledwie przez cztery miesiące (styczeń–kwiecień 1900 roku). Choć w jego wszystkich numerach dominują utwory pisane prozą poetycką, to określenie nie pojawia się ani razu! Sformułowań „proza poetycka” lub „poezje prozą” brak zarówno w tytułach publikowanych tekstów literackich, jak i w odredakcyjnych wypowiedziach.

Tak samo było w przypadku innych publikacji, czasopiśmienniczych i książkowych, wśród których – poza nielicznymi wcześniej wymienionymi – przeważała raczej praktyka unikania jakichkolwiek

²³ Zob. Miriam, *Jan Artur Rimbaud*, odpowiednio s. 219 i 258.

²⁴ Zob. *Korespondencja Tadeusza Micińskiego do Zenona Przesmyckiego i Wilhelma Feldmana*, oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 11, s. 114.

określeń gatunkowych. Taka postawa charakteryzuje wielu autorów branych pod uwagę przy okazji problematyki młodopolskiego poematu prozą. Należą do nich między innymi Waław Rolicz-Lieder, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska, Aleksander Szczęsny, nie wyłączając Jana Kasprowicza.

Te nazwiska, a także wielu innych poetów i pisarzy – by wyliczyć tylko Marię Komornicką, Marię Zabojecką, Zdzisława Dębickiego, Józefa A. Teslara, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Wroczyńskiego, Kazimierza Sterlinga – Krystyna Zabawa wymienia w swojej książce. Propozycja tej autorki wymaga specjalnej uwagi nie tylko dlatego, że jej studium stanowi jedyne opracowanie zagadnienia młodopolskiego poematu prozą, ale również dlatego, że w ogóle jedyną w naszym literaturoznawstwie próbą historycznoliterackiego ujęcia problematyki poematu prozą. Podstawą koncepcji Zabawy jest klasyfikacja. Badaczka wyróżnia cztery młodopolskie odmiany poematów prozą: retoryczno-biblijną (z którą łączy rozmaite „formy przejściowe”), impresjonistyczno-symbolistyczną, ekspresjonizującą ironiczną oraz ekspresjonizującą patetyczną i w ramach każdej omawia utwory wymienionych przed chwilą autorów. Po przeprowadzeniu analizy historii i znaczenia terminu „poemat prozą” za konstytutywne dla omawianego gatunku uznaje następujące cechy: zwartość kompozycyjną, jednolitość, wyjątkową rolę odbiorcy, stającego się partnerem podmiotu wypowiadającego (podmiotu lirycznego, narratora), wielowarstwowość semantyczną, ostentacyjną „literackość”, układ graficzny, otwartość (podkreślaną często wielokropkiem), poetyckość. Ostatnią cechą uznaje za „podstawowy wyróżnik poematu prozą”²⁵.

Sformułowana przez Krystynę Zabawę propozycja odbiega znacznie od przyjętych przeze mnie założeń (wyłożonych w rozdziale *Refleksja metodologiczna*). W mojej perspektywie nie poetyckość językowego uformowania stanowi najważniejszy element poematu prozą, ale szczególna konstrukcja podmiotowości, umożliwiająca inscenizację tego, co Jonathan Culler nazywa „spotkaniem podmio-

²⁵ K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, s. 40.

towości ze światem”²⁶. W tej formule najistotniejsza rola przypada znaczeniu JEDNOKROTNOŚCI – chodzi w niej o dokonujące się w jednym akcie SPOTKANIE, a nie stanowiące sekwencję takich aktów wielokrotne SPOTYKANIE. W tej właściwości rozpoznaję zarazem źródło pozostałych cech poematu prozą, przede wszystkim specyficznego połączenia JEDNOLITOŚCI, KRÓTKOŚCI i BEZCZASOWOŚCI, tak trafnie ujętych przez Suzanne Bernard i decydujących o ostatecznym efekcie „bezczasowego bloku”²⁷, w którym można dostrzegać LIRYCZNY analogon POJEDYNCZEGO aktu percypującej i interpretującej rzeczywistość świadomości. Nietrudno zauważyć, że cechy te nie do końca współgrają z dominującą w czasach Młodej Polski totalizującą filozofią²⁸ i odpowiadającą jej konwencją pisania. Charakterystyczne dla tej epoki zjawisko – redundantny język, którego funkcje zostały podporządkowane w przeważającej mierze potrzebom ekspresji „duży”,

²⁶ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 247.

²⁷ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 15.

²⁸ Nasiłowska łączy tę uniwersalizującą tendencję – dostrzegając ją w liryku Wincentego Korab-Brzozowskiego – z depersonalizacją: „»Ja liryczne« ma więc charakter konstrukcji nie psychologicznej, lecz filozoficznej, odsłania nie tyle indywidualny los, co powszechną formę istnienia. Nie nosi na sobie śladów biograficznych, oderwało się od okoliczności zewnętrznych, jego sensem jest rozpoznanie sytuacji egzystencjalnej. U Korab-Brzozowskiego łatwo dostrzec oznaki DEPERSONALIZACJI nowoczesnej sztuki”; cyt. za: A. Nasiłowska, *Persona liryczna*. Warto wziąć tę opinię pod uwagę przede wszystkim podczas rozważania źródeł młodopolskiego patosu, w szczególności – predylekcji do nasycań tekstów nazwami abstrakcyjnymi. Trzeba jednak zarazem zauważyć, że zastosowany przez badaczkę termin „depersonalizacja” odsyła w tym kontekście do nieco innej problematyki niż ta konotowana przez często przywoływane przez mnie formuły Cullera o „dramacie świadomości zdepersonifikowanego podmiotu” (J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, s. 245) oraz „dramatyzacji spotkania świadomości [zdepersonifikowanego podmiotu] ze światem” (ibidem, s. 247). Depersonalizacja to co innego niż depersonifikacja w rozumieniu Cullera; pierwsza mówi o utracie obrazu własnej osoby i związanych z tym kłopotach z tożsamością, do drugiej Culler odwołał się w celu opisanego charakterystycznej dla poety nowoczesnego decyzji rezygnacji z iluzji bezpośredniej ekspresji „ja” na rzecz inscenizowania, „udramatyzowania” pewnych „sytuacji, poglądów i systemów wartości” (ibidem, s. 243) w tekście poetyckim.

pojmowanej jako odwrotność wszelkiej „zewnętrzności”, jako przeciwieństwo „świata” – bywało już wielokrotnie opisywane²⁹. Tym ciekawsze wydaje się tropienie prób aktualizowania predyspozycji odmiennych – takich, jakimi odznacza się poemat prozą – wymijających ścieżkę młodopolskiego solipsyzmu i antycypujących niejako impulsy poezji, która miała dopiero nadejść.

W przeciwieństwie do Krystyny Zabawy nie jestem skłonna uznawać za przejaw tych prób wszelkich małych form prozy poetyckiej. Wiele z nich postrzegam raczej jako świadectwo tendencji zupełnie innej, a nawet – przeciwstawnej, czerpiącej podniecie z chęci odnowienia prozy (epiki), a nie – poezji (liryki). Odpowiadałaby ona temu, co Stanisław Balbus nazwał „stylizacją prozy na wiersz”³⁰ w prozie poetyckiej. Do nasilenia przejawów tej ostatniej dochodzi zdaniem badacza podczas „okresów dewaloryzacji wersyfikacji normatywnych lub dewaloryzacji zbyt już jednoznacznej prozy narracyjnej”³¹. Nie przypadkiem jako przykład Balbus wskazuje epokę młodopolską (nazywając ją, zgodnie z obowiązującą w 1968 roku normą, modernizmem). Jak zauważa, „doszło [wówczas] do kryzysu wersyfikacji metrycznych [...], [a z] drugiej strony zaistniała wyraźna dewaloryzacja powieści realistycznej, przy jednoczesnym wroście subiektywizacji postaw. To spowodowało, że prozaicy dość powszechnie zaczęli się odwoływać do rozmaitych – istniejących w tradycji lub właśnie przyswajanych – wzorców poetyckich, co w efekcie doprowadziło do powstania STYLIZOWANYCH powieści, pisanych prozą poetycką”³². Można dodać, że poza formami identyfi-

²⁹ Zob.: M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969; E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Warszawa 1976; J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.

³⁰ S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, w: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1968, s. 150.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

kowanymi jako powieści – Balbus podaje przykład *Próchna*, *Oziminy* i *Żywych kamieni* Wacława Berenta, nazywając je „powieściami-poematami”, oraz *Powieść o Udanym Walgierzu* Stefana Żeromskiego – funkcjonowało wówczas wiele innych form, realizujących wzorzec „stylizacji prozy na wiersz”, niedających się jednak w żadnej mierze rozpoznać jako, choćby stylizowane, powieści. Przykładów niepoddających się jednoznacznej klasyfikacji utworów dostarcza obficie twórczość Przybyszewskiego, by wymienić *Wniebowstąpienie* (1898), *Z cyklu Wigilii* (1899), *Nad morzem* (1899), *Androgyne* (1900) czy *Requiem aeternam* (1904). Pochodzące w większości z tych właśnie utworów FRAGMENTY³³ – a zatem teksty, które nie powstały jako autonomiczne dzieła literackie, lecz zostały wtórnie wykrojone z większych całości i zestawione obok siebie – złożyły się na opublikowany przez Przybyszewskiego w 1902 roku zbiór *Poezje prozą*. Stanowią również materiał analizowany przez badaczkę młodopolskiego poematu prozą jako „źródło i wzór” jego patetycznej odmiany. I choć Krystyna Zabawa zastrzega, że „większość utworów Przybyszewskiego pisanych prozą poetycką nie kwalifikuje się do nazwy krótkiego poematu prozą”³⁴ (a ten ją przede wszystkim zajmuje), podkreśla wpływ, jaki wywarły na innych twórców, głównie na Mićcińskiego, ale także – na Wacława Wolskiego, Aleksandra Szczęsnego, Jana Wroczyńskiego, Marię Komornicką, Adama Znamierowskiego i Edwarda Leszczyńskiego. Dokonuje następnie drobiazgowej analizy „charakterystycznego stylu autora *Requiem aeternam*”³⁵, wydobywając celowe zabiegi pisarskie, świadczące o jego umiejętnym przeciwstawianiu dwóch „subkodów stylistycznych: prozy i wier-

³³ Pochodzą one odpowiednio: *Cupio dissolvi* – z *Wniebowstąpienia* (pierwodruk: „Życie” 1898, nr 50); *Tęsknota* oraz *Gdzie chwycić cię?* – z *Z cyklu Wigilii*. (*Na tym padole płaczu*) (pierwodruk: „Życie” 1898, nr 38–39); *Introibo* oraz *Nad fiordem* – z *Nad morzem* (pierwodruk pt. *Modlitwa. Nad morzem*: „Życie” 1897, nr 5); *Eden* – z *Nad morzem* (pierwodruk pt. *Rapsod I. Epipsychidion*: „Życie” 1898, nr 11); *Pamięci Szopena*, *Toledo* oraz *Przez komnaty duszy jego* – z *Androgyne* (pierwodruk: „Życie” 1899, nr 1–3, 10–12 i 17–18).

³⁴ K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, s. 172.

³⁵ *Ibidem*.

sza”³⁶. Jak słusznie stwierdza, wszystkie te stylistyczne środki (leksykalne, składniowe, tropy, rytmizacje) służą Przybyszewskiemu do budowania patosu i współdecydują o retorycznym charakterze jego utworów. Zabawa ujmuje tę właściwość w kategoriach muzycznych. Nawiązując do określenia „rapsodii”, którym posługiwał się pisarz³⁷, stwierdza, że jego utwory są budowane „na zasadzie crescendo”: po wolno rozwijającym się początku „słowa nabierają tempa i zamieniają się w huczącą kaskadę”³⁸. Do muzycznych samookreśleń pisarza nawiązuje również Gabriela Matuszek, pisząc o „eksplozywnych rapsodiach”³⁹ i podkreślając charakterystyczne dla Przybyszewskiego „zderzanie transcendencji z codziennością, umieszczanie obok siebie wizji błogich i gwałtownych, przechodzenie od wypowiedzi dyskursywnej do ekwiwalentyzacji obrazowej, posiadającej ogromną siłę ekspresji”⁴⁰. Te cechy oraz „treściowo-gatunkową hybrydyzację” wraz z „niejednorodnością stylistyczną, [w której] styl patetyczny zderza się ze stylem niskim, silna metaforyzacja języka [...] spleta się z rzeczową, naukową (głównie medyczną) terminologią, a obok logiki quasi-naukowych wywodów pojawia się technika asocjacyjno-synestezyjna”, Matuszek wskazuje jako argumenty na rzecz tezy, że analizowane przez nią teksty „w mniejszym lub większym stopniu spełniają kryteria »poematu prozą«”⁴¹. Badaczka powołuje się przy tym na ustalenia Krystyny Zabawy, ale idzie o krok dalej niż poprzedniczka. Ta ostatnia zawiesza kwestię, jednoznacznie odmawiając utworom Przybyszewskiego jedynie klasyfikacji „krótkiego poematu prozą” i nie odpowiadając nigdzie w książce wprost

³⁶ S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, s. 149.

³⁷ O „wybuchowych rapsodiach” Przybyszewski pisał we *Frontispisie do De profundis*, Lwów 1925, s. 39.

³⁸ K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, s. 173.

³⁹ G. Matuszek, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny „homo dolorosus”*, w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 32.

⁴⁰ Ibidem, s. 33.

⁴¹ Ibidem, s. 32.

na pytanie, czy uważa je za wersję dłuższą⁴². Choć w różnym stopniu, obie badaczki jednakową wagę przykładają w swoich rozpoznaniach do zauważanej przez siebie – i niewątpliwej – silnej poetyzacji języka analizowanych utworów. Tymczasem cecha ta wcale nie jest ani wystarczającym, ani koniecznym warunkiem poematu prozą. W sprawie utworów Przybyszewskiego słuszniejsze wydaje się stanowisko Michała Głowińskiego, który dostrzegł w nich „tę formę prozy narracyjnej, w której zrealizowały się najpełniej aspiracje estetyczne epoki”, i nazwał ją RAPSODEM. Jak zauważył: „Z pewnością nie mamy tu do czynienia z powieściami w tym sensie, w jakim zwykle powieść się rozumie, gatunek ten znajduje się jednak na jej pograniczach, wchodzi z nią w różnorakie związki. Nie daje się on [...] [również] zdefiniować jako liryczny poemat prozą. [...] Rapsody uplasowały się właśnie na połowie drogi pomiędzy powieścią a poematem prozą, w obręb ich weszły wybrane i swoście przekształcone elementy obydwu tych gatunków”⁴³. Zdaniem Głowińskiego nie ulega wątpliwości, że „poemat prozą jako forma wypowiedzi lirycznej w okresie Młodej Polski był – poza cyklem Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu* – zjawiskiem marginesowym”⁴⁴, a wśród tekstów, którym ODMAWIA takiej klasyfikacji, wymienia między innymi, poza utworami Przybyszewskiego, *Niedokonanego Micińskiego*. Na tym przykładzie ponownie można zaobserwować, jak skrajnie różnie rozstrzygają badacze, co jest, a co nie jest poema-

⁴² Por. uwagę z podrozdziału *O poemacie prozą. Historia i znaczenie terminu*: „Traktuję poemat prozą jako gatunek synkretyczny, zróżnicowany wewnętrznie, występujący w dwu podstawowych odmianach: krótkiej (często wchodzącej w skład cykliów poetyckich) i dłuższej (która nie powinna przekraczać rozmiarów przeciętnego opowiadania)”; cyt. za: K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, s. 39. W opracowaniu książkowym badaczka rezygnuje z powtórzenia proponowanej wcześniej szczegółowej charakterystyki porównawczej dwóch odmian poematu prozą oraz poczynionej przy tej okazji klasyfikacji utworów Przybyszewskiego jako realizacji odmiany dłuższej; por. K. Jedynak [Zabawa], *Kilka uwag o poemacie prozą*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4, s. 499–500.

⁴³ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 1, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 299.

⁴⁴ Ibidem.

tem prozą: wydawca napisanych prozą poetycką krótkich tekstów Micińskiego, w tym *Niedokonanego*, Wojciech Gutowski, określa je, przeciwnie niż Głowiński, mianem „poematów prozą”⁴⁵.

Krótko mówiąc, w przywoływanych tekstach daje o sobie znać „stała w okresie Młodej Polski tendencja do przenoszenia w obręb prozy zasad konstrukcyjnych poezji”⁴⁶, tendencja, którą Balbus nazywa „stylizacją prozy na wiersz”. Tymczasem w poemacie prozą należałoby dopatrywać się, moim zdaniem, konsekwencji tendencji odwrotnej, polegającej na stylizowaniu UTWORU POETYCKIEGO NA PROZĘ⁴⁷.

⁴⁵ T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985; badacz uzasadnieniu swojej decyzji poświęca zaledwie akapit: „Najtrafniejszym terminem na określenie małych form wizjonerskiej prozy Micińskiego wydaje się poemat prozą. Najwęższy znaczeniowo z terminów obocznych [*sic!*] (poezja prozą, proza poetycka etc. – ścisłych granic nie można tu oznaczyć) wypukła szczególną rolę narratora-bohatera”; *ibidem*, s. 15. Notabene wcześniej, w recenzji książki Jana Prokopa (*Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978) Gutowski określa *Panteistę* Micińskiego mianem „wczesnego opowiadania” (por. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2, s. 372). Na rozbieżność terminów zwrócił uwagę Grzegorz Krajewski w artykule *Poetyka poematu prozą na przykładzie twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 253. Labilność terminologiczna to cecha charakterystyczna rozważań na temat literatury Młodej Polski. Dobrej ilustracji dostarcza książka Hanny Ratusznej (*Błysk obrazu – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski*, Toruń 2009), której asekuracyjna (i w tym sensie zrozumiała) tytułowa formuła tylko częściowo pozwala uniknąć pewnych w tej mierze niejasności. Autorka posługuje się terminem „poemat prozą”, ale zarazem umieszcza swoje rozważania o *Melancholii* i *Wrażeniach Kazimierza Przerwy-Tetmajera* w części zatytułowanej *Nowela liryczna* (por. dalszy podrozdział rozprawy poświęcony temu pisarzowi).

⁴⁶ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, s. 299.

⁴⁷ W tej samej perspektywie umieszcza swoje rozważania Głowiński, powołując się na Northropa Frye’a (*The Well Tempered Critic*, Bloomington 1963, s. 71): „[...] oddziaływanie prozy na wiersz jest zupełnie czym innym od oddziaływania wiersza na prozę. W wierszu znajdującym się pod wpływem prozy język UPRASZCZA SIĘ, faworyzuje kolokwializmy; w prozie znajdującym się pod wpływem wiersza język porzuca formy potoczne, STAJE SIĘ HIERATYCZNY. Modernistyczne rapsody doskonale dokumentują drugą część tego twierdzenia. Ich język jest bowiem koncentratem poetyckości, tak jak ją w okresie Młodej Polski pojmowano”; M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, s. 300.

Nie przypadkiem poemat prozą oraz wiersz wolny⁴⁸ pojawiają się mniej więcej w tym samym czasie, choć poemat prozą wydaje się naturalnym poprzednikiem wiersza wolnego⁴⁹. Obie formy, każda na swój sposób, dają się interpretować właśnie jako przejaw kryzysu tradycyjnej wersyfikacji, wskutek czego „wiersz, odczuwany jako zbyt już sztuczny, dąży do uwzyczajnienia i bywa orientowany na przyjęte i usankcjonowane style prozaiczne”⁵⁰. W opinii Balbusa tylko w przypadku poematu prozą można mówić o faktycznej stylizacji: „*vers-libre* był, jak się wydaje, pozastylizacyjnym przejawem »sprozaizowania« wiersza; wiersz zasymilował w tym wypadku pewne prozatorskie chwyt; wynikiem stylizacji zdaje się natomiast być modernistyczny *poème en prose*”⁵¹. W takim ujęciu zauważana w tekstach Przybyszewskiego i jego naśladowców poetyzacja, a zwłaszcza rytmizacja wypowiedzi, dostarcza kontrargumentu w dyskusji o poemacie prozą.

Kolejna wątpliwość dotyczy sprawy dotychczas zaledwie sygnalizowanej, czyli konstrukcji podmiotowości. Trudno zaprzeczyć, że w rozważanych do tej pory utworach, umownie mówiąc, ze szkoły Przybyszewskiego, wypowiadającemu się podmiotowi została po-

⁴⁸ Odwołuję się do form *vers libre*, jakie pojawiły się w latach 80. XIX wieku we Francji w praktyce literackiej Jules’a Laforgue’a, Marii Krysińskiej oraz Gustawa Kahna, pomijam natomiast złożoną problematykę źródeł wiersza wolnego; por. H. T. Kirby-Smith, *The Origin of Free Verse*, Ann Arbor 1996.

⁴⁹ Kahn ujmował wiersz wolny jako konieczne następstwo poematu prozą; por. również opinię Clive’a Scotta: „poemat prozą to część ogólniejszego ruchu w kierunku wolnego wiersza”; C. Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, w: *Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1976, s. 350. Zob. też: S. Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln 2000, s. 89.

⁵⁰ S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, s. 150. Jeszcze inaczej ujmuje to przewartościowanie David Scott: „Tym, co poeci XIX wieku szukali w prozie [dans la prose esthetique] była możliwość poluzowania, ale nie – jak się często i niesłusznie zakłada – konwencji wersyfikacyjnych [...], lecz logicznych i dyskursywnych struktur języka”; D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose. D’Aloysius Bertrand à Rimbaud*, „Poétique” 1984, No. 59, s. 295.

⁵¹ S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, s. 150.

wierzona główna rola. To jego dominacja determinowała ekspresyjny ton tych tekstów. Także w przypadku poematów prozą podstawową sprawą wydaje się podmiotowe uwarunkowanie wypowiedzi. Oba sposoby wysławiania różnią się jednak w zasadniczy sposób. Podczas gdy w utworach Przybyszewskiego, Micińskiego, Wroczyńskiego czy Komornickiej niewiadomy lub ledwie zarysowany jest powód (jako „walka płci”, miłosny zawód, melancholia, dążenie do zakładanej, na przykład androginicznej pełni itd.), dla którego jednostkowa świadomość dąży do literackiego wyrazu, o tyle w poematach prozą przywołuje się zazwyczaj w mniej lub bardziej konkretny sposób KONTEKST warunkujący ewokowany w tekście literackim stan ducha, zazwyczaj w postaci opisywanego lub przynajmniej nazwanego z imienia wydarzenia. Konsekwencje tej rozbieżności są oczywiste. Młodopolskie „rapsody” stronią od anegdoty, koncentrując się na ekspresji „krzyku duszy”, poematy prozą przeciwnie – wybierają formę mniej lub bardziej rozbudowanych fabuł, tym jednak różniących się od nowel czy opowiadań, że podawanych w niezbędnej syntezie, wydobywającej nie tyle przyczynowo-skutkowy przebieg wydarzeń, ile to, co w nich najważniejsze dla doświadczającej i interpretującej je świadomości lirycznego narratora. Schematyzując nieco, można powiedzieć, że pierwsze zakładają postawę jednokierunkową: od świata ku wnętrzu, drugie zaś odwrotnie – świadczą o nieustannej OSCYLACJI MIĘDZY ŚWIATEM A „JA”⁵².

Osobnego komentarza wymaga też wskazana przez Krystynę Zabawę jako jedna z cech charakterystycznych poematu prozą „otwartość”. Trudno zgodzić się z tym sądem. Kompozycja otwarta nie idzie

⁵² Przyjmując taką wykładnię, polemizuję jednocześnie z Yvesem Vadém (Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, s. 307), który wśród wyróżnionych obszarów tematycznych poematów prozą wskazał – obok wielkiego miasta, rozległej przestrzeni, zabawy słowami oraz wszelkich zjawisk naturalnych i nierealnych – doświadczenie wewnętrzne. Nie wydaje mi się słuszne wydzielenie „doświadczenia wewnętrznego” jako OSOBNEJ problematyki charakterystycznej dla poematów prozą. Nie ma potrzeby, aby oddzielnie rozważać poematy prozą eksploatujące motyw wielkiego miasta i te zajmujące się tak zwanym doświadczeniem wewnętrznym, skoro w wielu tekstach oba te „tematy” występują jednocześnie i na dodatek spletają się w jedno (przeżycie związane z przebywaniem w mieście wywołuje określony „stan wewnętrzny”).

w parze z wymienianą przez badaczkę wcześniej „zwartością kompozycyjną”. Ta ostatnia wydaje się natomiast istotną, jeśli nie najistotniejszą cechą poematu prozą⁵³, współdecydującą o konstytutywnym dla tej formy efekcie jedności i „jednolitości wrażenia”⁵⁴. O otwartości osiąganey za sprawą unikania konkluzji (lub przynajmniej tak czy inaczej budowanego napięcia) oraz nagromadzenia wielokropków, pauz oraz myślników można mówić zasadnie w odniesieniu do wielu tekstów literackich powstałych w czasach Młodej Polski. Otwarty charakter nie oznaczał jednak, jak w romantyzmie, że ich twórca, stojąc wobec ogromu *universum*, decydował się na fragmentaryczną czy wieloznaczną wypowiedź. Otwartość w modelu młodopolskim miała wywoływać raczej wrażenie przeciwne. Miała nie tyle wskazywać na rejestr wybranych i z konieczności NIE WSZYSTKICH doświadczeń rzeczywistości, ile gwarantować pozbawioną ograniczeń metodę objawienia w ekspresyjno-intensywnym trybie WSZELKICH stanów psychicznych towarzyszących owym doświadczeniom. Niewątpliwie także i w tym względzie trudno przecenić rolę, jaką odegrały, stanowiąc wzorzec dla wielu, teksty Przybyszewskiego oraz jego z jednej strony niechęć do „wszelkiego przedstawiania rzeczywistości!”⁵⁵, a z drugiej wiara w bezpośrednią ekspresję „nagiej duszy”.

Wacław Rolicz-Lieder

Dlatego też powstających w okresie Młodej Polski poematów prozą należy szukać moim zdaniem wśród pisarzy obierających odmienną od Przybyszewskiego dykcję – oszczędniejszą w wyrazie, poddaną kompozycyjnemu rygorowi i zwróconą ku światu. Ich listę otwiera poeta Wacław Rolicz-Lieder, niedoceniony eksperymentator, znawca poezji francuskiej i niewczesny propagator konceptualnej od-

⁵³ H. Riffaterre, *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 207–208.

⁵⁴ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 347.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 173.

miany symbolizmu⁵⁶, autor zaledwie kilku utworów prozą, powstałych na początku epoki, ogłoszonych w drugiej serii *Poezji* w 1891 roku. Już warstwa tematyczna, zapowiadana w tytułach tych utworów, przekonuje o ich silnym zakorzenieniu w dookólnej rzeczywistości: *Cmentarzyk w Clarens, Gdy dzwonki szwajcarskie symfonie grają: Oremus!, Uruguay, Witriol, Dzwony popołudniowe*. Zarazem zaledwie w dwóch z nich Rolicz-Lieder posłużył się jawnie osobową formą wypowiedzi (*Sonet, Dzwony popołudniowe*). W większości dominuje mowa przypominająca prozatorską narrację, szczególnie widoczna w dwóch z nich, w *Uruguayu* i *Witriolu*. Oto one:

Przybywając z australskich brzegów, zwalczywszy burz kilkoro i zataczając się po drodze jak pijany wyrobnik, otarł się wreszcie śliskimi bokami o wyznaczone molo – i stanął.

Z dwóch, cylindrów kanarkowej barwy wydrgał ostatek siwawego dymu, który okopcał gwiazdy oceanu, a wewnątrz nikt nie czeka godziny przybicia, żadna kobieta w omdleniu duszy nie wydaje.

Rybie oczy kajut są bez wyrazu, wpółogłupiałe, wpółznięzione, a przez nie dziwne światło zagląda do wnętrza: takie światło widują cierpiący w godzinie obiadowej, gdy są na diecie.

Teraz na statku ruch wielki: chłopcy okrętowi czyszczą martwe cielsko olbrzymskiego piroga, szorując podłogi, myjąc chłodne ściany. Z pustej spizarni wykłębia się zarduch, z kajut powietrze choroby.

Ryży majtek, żując prymkę na pokładzie, leniwie wydaje rozkazy, zapatrzony w piekło portowe. A w kuchni kobieta o surowych łydkach, zakasawszy spódnice, płucze w kotle naskrobane kartofle.

⁵⁶ Bardziej szczegółowo o miejscu, jakie zajmuje Rolicz-Lieder w poezji polskiej, pisałam w książce *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*.

Lampy kolorowe błysnęły na statkach; bliskim jest czas wieczerzy dla szorujących kajuty: wokół gwar przyspieszony, wokół słychać szuranie szcotek ryżowych, pluśkanie wody zbieranej ścierkami.

To nierządnicza, zasłużona ilością przebytych podróży, z której alkierza, cuchnącego kajutą, wyszedł przed chwilą mężczyzna, myje obrzękłe ciało, aby je najprędzej wynająć nowemu turyście⁵⁷.

Stare Miasto spokojne, ciche, chociaż okna piją chłód nadwiślany północy – otwarte, niby skrzydła dziwacznych ptaków, co w przelocie zwisnęły, o gzymsy domostw zaczepione, a górą, ponad Rynkiem, płynie Księżyc – duży, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny.

Nad bramą żelastwami okutą, jak skarbiec kasztelanii łęczyckiej, kędzierzawy Murzyn, wywracając murzyńsko – żółte bielma oczu, modli się afrykańskim afektem do Nocy, a jego twarz zwęgloną bieli Księżyc – duży, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny.

W framudze starodziejskiej bramy, przytulona do obdartego muru, surowa mieszcanka stoi z tygłem glinianym w ręce, przyodziana szalem, który jej spada z jednego ramienia; stoi w cieniu, ukryta przed Księżycem – dużym, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny.

Oczy jej błyszczą na kształt wiatrem roznieconych węglów, w stronę powiśla patrząc niecierpliwie, a ręka, zbrojna w narząd pełen witriolu, opuszcza się powoli ku ziemi – przypadkiem na czerstwe ramię kobiety padł Księżyc – duży, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny.

⁵⁷ W. Rolicz-Lieder, *Uruguay*, w: idem, *Poezje II*, Paryż–Kraków 1891 (w tym wydaniu również pierwodruk *Witriolu i Sonetu*); cyt. za: idem, *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził J. W. Gomulicki, Warszawa 1960, s. 43–44; dalej oznaczam skrótem RL wraz z podaniem numeru strony.

Noc cicha... słycać echo nadchodzących kroków, kołem wywołujące wielokrotny łoskot; to pewnie on się zbliża, ołtarz jej przeklęstwa, na który ona żrącą wyleje ofiarę... słycać odgłos stąpania przy Księżycu – dużym, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny.

We dwoje wchodzą w Rynek, zespoliwszy szyje łańcuchem uplecionym z ramion, idą wolno jak w procesji, o jutrze rozmawiając cicho; dziewczyna zgrabną główkę przechyla na ramię towarzysza, ich drogę srebrzy Księżyc – duży, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny.

A tymczasem pod bramą ramię, które zwisło, podniosło się jak struna wyprężona; kroki wciąż echo zdawa, udziesiątnia, coraz głośniejsze, coraz bliżej Murzyna... jeszcze chwila jedna, a płyn smażyący bryzgnie przy Księżycu – dużym, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny...
(*Witriol*, RL, 52–53)

W obu utworach, utrzymujących konsekwentnie konwencję bezosobowo prowadzonej opowieści, zwraca uwagę wielość nagromadzonych szczegółów, zdradzających wyraźną chęć mimetycznego potraktowania przedstawianego świata. Zwłaszcza podczas lektury *Witriolu* nasuwa się jego podobieństwo do poematów prozą Aloysiusa Bertranda ze zbioru *Nocny Kasper*, stanowiącego wyobrażoną rekonstrukcję życia średniowiecznego Dijon. Relacja opowiadająca notuje symultanicznie rozgrywające się sytuacje, by urwać się tuż przed spodziewanym wydarzeniem („jeszcze chwila jedna”). Z kolei w *Uruguayu* drobiazgowo, niemal naturalistyczna rejestracja tego, co dzieje się na statku, nie prowadzi do jakiegokolwiek rozwiązania w warstwie zdarzeniowej, lecz przygotowuje do finałowej metafory. Różnica jest jednak o tyle nieistotna, że w obu utworach tym, co okazuje się ostatecznie najważniejsze, jest emocjonalno-poznawcza nieobojętność mówiącego, ujawniająca się w sposobie, w jaki referuje on rzeczywistość. Rzeczowość jego mowy po bliższym przyjrzeniu się okazuje się pozorem: obserwację rzeczywistości uzupełnia naddatek indywidualnych skojarzeń owocujący naddatkiem poetyckich

efektów („zataczając się po drodze jak pijany wyrobnik”, „takie światło widują cierpiący w godzinie obiadowej, gdy są na diecie”, „rybie oczy kajut”, „martwe cielsko olbrzymskiego piroga”, „okna piją chłód nadwiślany północy”, „otwarte, niby skrzydła dziwaczných ptaków, co w przelocie zwisnęły, o gzymsy domostw zaczepione”, „Księżyc – duży, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny”, „oczy jej błyszczą na kształt wiatrem roznieconych węglów”, „zespoliwszy szyje łańcuchem uplecionym z ramion”, „idą wolno jak w procesji”), zdradzający CZYJES silne zaangażowanie w odbierany i relacjonowany świat. Epickość, sugerowana namiastką fabuły, to pretekst do najczystszej liryzmu – percepcji skupionej na fragmencie rzeczywistości, przeobrażającym się pod wpływem pracy świadomości w samodzielny, domagający się wypowiedzenia byt, wypowiedzany w nieprzypadkowy językowo sposób. W tych tekstach liryzm współpracuje z poetyckością także na innym, wykraczającym poza tropy poetyckie, poziomie. Stychiczny sposób zapisu, wyraźna refrenowość (epifora „Księżyc – duży, jak żrenica, zroszona kroplą atropiny”) nasuwa kolejny raz skojarzenie z poematami prozą Bertranda, o którym Suzanne Bernard pisze, że „izochroniczność metrum zastąpił rytmicznością powstającą dzięki podziałowi na paragrafy oraz różnym powtórzeniom, refrenom i efektem symetrii”⁵⁸.

Nie inaczej, choć w sposób, który decyduje o jeszcze większej kondensacji warstwy anegdotycznej, liryczna postawa manifestuje się w innych pisanych prozą utworach Rolicz-Liedera, w *Sonecie* i *Dzwonach popołudniowych*⁵⁹. W pierwszym sytuacja zostaje zarysowana od początku: „Otworzyłem rdzą zjedzone drzwi grobu; w lochu trumny stały na trumnach” (RL, 55). I choć „fabuła” konsekwentnie zmierza do alegorycznego rozwiązania, poszczególne „wydarzenia” są relacjonowane skrupulatnie, tworząc sensowny ciąg: „w pośrodku stała trumna cynkowa – świeża” – „atlasowy całun okrywał pół trumny” – „kiedy w zamyśleniu przyglądałem się tej białej trumnie, listek mirtowy stoczył się po miękkiej sukni” (RL, 55). W *Dzwonach popołudniowych* z kolei wydarzenie, które wywołało

⁵⁸ Ibidem, s. 462.

⁵⁹ Pierwodruk w: W. Rolicz-Lieder, *Wiersze III*, Kraków 1895.

liryczny impuls, sprowadza się do jednej, nazwanej wprost – i również od początku – sytuacji, przypominanej następnie w postaci refrenowo powtarzanego wyrzutu: „Jak przykro, gdy około trzeciej godziny wieczornej słońce rozpała wskazówki wieźników, a dzwony nieszporne dzwonią – dzwonią – dzwonią –” (RL, 66). Może wydawać się, że podobna motywacja to zbyt mało, aby dopatrywać się w postawie mówiącego świadectwa „dramatyzacji spotkania świadomości ze światem”. Wystarczy jednak zestawzić utwór Rolicz-Liedera i inicjalne formuły Przybyszewskiego z tomu *Poezje prozq*⁶⁰, aby różnica okazała się czytelniejsza. Oto wybrane fragmenty początkowe⁶¹ z tomu Przybyszewskiego:

Wokół Twej głowy wieniec zwiędłych kwiatów gdyby korona czarnych słońc, a Twe oblicze żalobą zastygłych gwiazd. U nóg twych kona burza mego żywota, gasnącą falą oblewa Twe stopy chory plód mej duszy – Szarymi skrzydły okrąża Cię obłąd mych ciemnych przeznaczeń – kolebko Ty moja, grobie Ty mój!⁶²

Kędyż Cię szukać? Wyciągam ku Tobie ramiona, zatapiam ręce w Twem cieple, rzucam się przed Tobą na twarz chwytam złote promienie Twych włosów... Jedno niebo zerwałem, by Cię pod niem pogrzebać, rzuciłem na Ciebie błyskawicę, ciężką jak spadająca wieczność, byś mi nie uciekła...⁶³ (SP, 189)

Ty, która w czarne sny moje świetlanymi palcami wplatasz piękność wiedniejących jesieni, blaski okwitłych przepychów, spiekle barwy ogniem trawionych rajów, – O jasna moja!⁶⁴ (SP, 284)

⁶⁰ S. Przybyszewski, *Poezje prozq*, Warszawa 1902.

⁶¹ Notabene pierwotnie owe incipity w większości przypadków nie stanowiły wcale fragmentów inicjalnych w utworach; por. przypis 33 w tym rozdziale.

⁶² S. Przybyszewski, *Tęsknota*, w: idem, *Poezje prozq*; pierwodruk jako fragment w: idem, *Z cyklu Wigilii. (Na tym padole płaczu)*, „Życie” 1898, nr 38–39; cyt. za: idem, *Poematy prozq*, s. 180–181; dalej oznaczam skrótem SP wraz z podaniem numeru strony.

⁶³ Idem, *Gdzie chwycić cię?*, w: idem, *Poezje prozq*; pierwodruk jako fragment w: idem, *Z cyklu Wigilii. (Na tym padole płaczu)*, „Życie” 1898, nr 38–39.

⁶⁴ Idem, *Introibo*, w: idem, *Poezje prozq*; pierwodruk jako fragment w: idem, *Mollitwa. Nad morzem*, „Życie” 1897, R. 1, nr 5.

Wokół wiekuisie cichych, śniegiem pokrytych gór, stacza noc w czarne otchłanie swoje ciemne brzemię. Na głębie morza rzucają skały posępne cienie, co w głuchej ciszy strzegą grobu zapadłych słońc⁶⁵ (SP, 325–326).

Był tym, co siedzi na Golgocie u stóp całej ludzkości, na krzyżu rozciągniętej. Całe wieki męczarni i bólu, cała wieczność strasznych cierpień, krzyków za odkupieniem, rozpacznych przekleństw i potępięczego wycia za chwilkę szczęścia, przewalała się huraganem błyskawic przez jego duszę. Cały żywot wszechistnienia rozpał się piekielną męką w jego sercu – i siedzi u stóp krzyża i patrzy w czarną noc, a nad nim czarnym kirem zakryte słońce⁶⁶ (SP, 419).

I szła ku niemu jak światło zbłąkane wśród mgieł – jakby zwolna i z trudem przedzierała się świetlistą swą łaską przez głuche i ciemne opary, gdy w jesiennych rankach z nad bagnisk się wznoszą⁶⁷ (SP, 445).

Józefa Bąkowska (Szczęśna)

Podobnie jak Rolicz-Lieder przed okresem narzuconej przez Przybyszewskiego poetyki ekspresji tworzyła Józefa Bąkowska z Cybulskich, autorka zbioru *Przelotne chmury. Poezje prozą*, opublikowanego w 1892 roku pod pseudonimem Szczęśna. W opinii Krystyny Zabawy tytuł wybrany przez Szczęśną nie jest przypadkowy i nawiązuje do ostatniego zdania pierwszego z poematów prozą z *Paryskiego splinu*⁶⁸. Tym samym tytułem polska autorka opatrzyła pierwszy z utworów w swoim zbiorze. Jakkolwiek by było, o podobieństwie niektórych z tych kilkudziesięciu tekstów do poematów prozą Baudelaire'a świadczą jeszcze co innego. Wiele z nich to zapisy spro-

⁶⁵ Idem, *Nad fjordem*, w: idem, *Poezje prozą*; pierwodruk jako fragment w: ibidem.

⁶⁶ Idem, *Pamięci Szopena*, w: idem, *Poezje prozą*; pierwodruk jako fragment w: idem, *Androgyne*, „Życie” 1899, nr 1–3, 10–12, 17–18.

⁶⁷ Idem, *Przez komnaty duszy jego*, w: idem, *Poezje prozą*; pierwodruk jako fragment w: ibidem.

⁶⁸ K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, s. 112.

wokowane jakimś wydobytym z życia wielkiego miasta epizodem. Asumpt do takiej „notatki” może dać dosłownie wszystko, zarówno sytuacja nadzwyczajna, jak i banalna: upadek meteorytu (*Aerolit*), scena miłosna, podejrzana podczas przejażdżki Alejami Ujazdowskimi (*Idylla*), zaabonowany pobyt w czytelni „u wód” (*Samson*), przeglądanie etnograficznego pisma (*Kroas*), miejski pochód (*Pochodnia*), praca w archiwum (*Stygmata*), studiowanie opisu labiryntu Dedala (*Labirynt*), poszukiwania czaszki Wolfganga Amadeusza Mozarta (*Czaszka*), zwiedzanie papierni (*Palacz*) czy zwykła scena uliczna (*Prędkie sądy*). Zbiór Bąkowskiej stanowi jednocześnie interesujące świadectwo upowszechniania się w polskiej rzeczywistości postawy flâneur’a, którego Baudelaire charakteryzował jako „rozmiłowanego obserwatora [pragnącego] zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka”⁶⁹. Ponieważ utwory Bąkowskiej nie zostały nigdy od czasu pierwodruku wznowione, przytaczam kilka charakterystycznych fragmentów:

Awantura na ulicy. Zbiegowisko, tłum, krzyk; listonosz nawet przystanął, parę kucharek pcha się w ciżbę razem ze swymi koszami, pies się wciska, wróble pierzchnęły na obserwatorium dachowe, a policjant ostrożnie się zbliża, mierząc okiem grozę położenia. W tłumie głosy:

- Ja go widział jak upadł!
- Potrzaskał się na miejscu!
- Jeszcze ciepły!
- Już stygnie...
- Już zimny.

Cóż tam takiego, myślę: ktoś umarł, czy co? Pcham się w środek. Każda awantura ma swój punkt dośrodkowy, palące się wewnątrz ognisko wypadku i krążące niespokojnie dokoła, wirowym ruchem, bezładne atomy zbiegowiska, związane spójnią ciekawości. Istna ilustracja teorii mgławic.

⁶⁹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa Cz. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 20.

Jestem nareszcie w środku. Patrzę – ulicznik trzyma w rękę rozprysnięte kawały dużego bardzo aerolitu, a gromada pyta, śledzi, dziwi, maca, dotyka [...] ⁷⁰.

Przywędrował późną jesienią, jak błędny liść. Spadł nie wiedzieć skąd, i na końcu wsi osiadł na gruzach spalonej cegielni. Uklecił schronisko, wybudował sobie lichą kuźnię [...].

Śledzenie tego cygana sprawiało mi nadzwyczajną przyjemność. Zajmował mnie swoją wyjątkową pięknoscią i połączeniem kapryśców, zuchwalstwa, dumy i poetycznej, zawiadackiej fantazji (*Cygan*, JB, 28–29).

Co za męcząca rzecz, ta czytelnia u wód. Po co myśmy się zaabonowali, teraz trzeba chodzić i czytać te stopy dzienników powtarzających we wszystkich językach to samo, a przecież zaledwie od czasu do czasu, coś nowego dzieje się rzeczywiście. Mniej szpalt, a więcej prawdy! [...]

Uwagi te nasunęły mi się w wytwornej tutejszej czytelni, więc rzuciwszy gazety, patrzyłam na czytających. Wszyscy pożerali drukowane nowiny, a głucha cisza wisiała nad ich głowami przerywana niekiedy szelestem arkuszy (*Samson*, JB, 58).

Była to jakaś wielka uroczystość w mieście. Wieczorem iluminacja, wszystkie domy, gmachy, kościoły gorzały światłem, a przez ulice przeciągał pochód z pochodnymi. Nadzwyczajny to był widok. Krocie lampek, świec, latarni, płomieni, zlewało się w jedną olbrzymią falę światła, rozrywającą nocne ciemności i fantastycznie odcinającą kontury budowli. W mrokach wyglądało miasto jak promieniami rysowane, ulotne i całe w iskrach drżące, jak zjawisko, co zgasnąć może w jednej chwili. Tłumy ludzi szły ulicami i trudno się było przedostać w niektórych miejscach. Przyparto mnie do ściany i tak zostałam w framudze o parę stopni wyżej nad chodnikiem. Dobrze

⁷⁰ J. Bąkowska [Szczęsna], *Aerolit*, w: eadem, *Przelotne chmury. Poezje prozą*, Lwów 1892, s. 8; dalej oznaczam skrótem JB wraz z podaniem numeru strony.

tam było. W perspektywie najpiękniejsze miałam gmachy i wieże, i całą długość głównej ulicy (*Pochodnia*, JB, 85).

Przez jedną z najładniejszych ulic chodnikiem, szedł młody człowiek, wysoki, przystojny, z wyszukaną wytwornością ubrany, trochę sztywny, z bukietem fiołków na piersiach, z laseczką czarną, nabijaną złotem i gwiazdkami w rękę, – słowem, młodzieniec: „fin de siècle!” Szedł trochę za wolno, niby niedbale, patrzył z wysoka ponad ludzkimi głowami, jakby szukał czegoś zawieszonego w powietrzu, a na bladej twarzy przebiegała obojętność i znudzenie [...] (*Prędkie sądy*, JB, 142).

Nie brak w książce Bąkowskiej utworów pozbawionych tak wyrazistego umocowania w obserwowanej rzeczywistości. Wiele tekstów, choć nie większość, stanowi wyraz luźno snutych refleksji, jak we fragmencie utworu „*Cogito ergo sum*”:

W ogromie materialnego bytu, we wszechświatowym istot wirze, w otchłani przemian iskra duchowa, pyłek świadomy siebie, czy – ja jestem, czy nie jestem? Nie mogę nie być, kiedy ja siebie pytam, czy jestem? muszę być, kiedy się niepokoję możebnością – niebytu („*Cogito ergo sum*”, JB, 72).

Zarówno w nich, jak i w utworach cytowanych wcześniej, przypominających poematy prozą Baudelaire’a, można zauważyć pewną skłonność do wypowiedzania sądów oceniających. Jak stwierdza Krysztyna Zabawa, „cechą tych utworów, odróżniającą je dodatkowo od poematów Rolicza-Liedera czy Kasprowicza, jest rodzaj niedokładnie ukrytego dydaktyzmu”⁷¹. Istotnie, bywa, że wrywa się Bąkowskiej okrzyk w rodzaju: „O, zgrajo! Dlaczego ty zawsze wolisz oglądać żuźle i trupy, niż podnieść głowę gdzie płomień i duch?” (*Aerolit*, JB, 9) albo „Ludzie jakoś zawsze wolą czcić czaszki niż głowy. Dziwna rzecz” (*Czaszka*, JB, 108). Wydaje się, że nie jest to jednak ani jej

⁷¹ K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, s. 146.

cecha dominująca, ani nie wiąże się z intencją pouczenia. Stanowi raczej jeszcze jeden przejaw żywej umysłowości pisarki, poddającej rzeczywistość uważnej obserwacji. Także – należy dodać – samoobserwacji, niewolnej od subtelnej autoironii: „Jechałam przez Aleje Ujazdowskie w sprawie. I cieszyłam się dniem pięknym, moją suknią wiosenną i pąsową parasolką. Ha... cóż robić! Czasem i takie rzeczy cieszą” (*Idylla*, JB, 16).

Ciekawe, że kwestia dydaktyzmu poematów prozą bywała podnoszona już wcześniej. Adam Ważyk wielokrotnie wyrażał swój dystans do autora *Kwiatów zła*, pisząc o „retoryce moralnej Baudelaire’a”⁷². W swojej dyskusji z formułowanymi na jego temat opiniami przywołał interesujący sąd, poddający pewien trop: „często się mówi o Baudelaire, że ewokuje zamiast opisywać”⁷³. Wydaje mi się, że formuła ewokowania dobrze oddaje tę właściwość pisania Baudelaire’a, która korzysta z mechanizmów implikacji albo – przenosząc rzecz w dziedzinę pragmatyki języka – świadomie imituje akty illokucji i perlokucji, pozorując pozatekstowy zasięg oddziaływania swoich wypowiedzi, niejako zagarniających odbiorcę i wytrącających go z czytelniczej obojętności. Innymi słowy, to, co było przez Ważyka odbierane jako rodzaj pedagogii i moralizowania, wynikało z nieodpartej sugestii etycznej płynącej z tego sposobu pisania, świadczącego o chęci tworzenia przekraczającego wymiar estetyczny i formułowania wyrazistych, rzucających wyzwanie mieszczańskim stereotypom i często celowo prowokacyjnych sądów o świecie. Nie mają one wiele wspólnego z trywialnym morałem, a nierzadko podważają nawet ten sposób konstruowania wypowiedzi⁷⁴. Z pewno-

⁷² A. Ważyk, *Kwestia gustu*, s. 57. Zob. również: idem, *Konfrontacje* (1967). *Przemówienie wygłoszone w Namur podczas dni Baudelaire’a*, w: idem, *Gra i doświadczenie*, Warszawa 1974, s. 27–30.

⁷³ A. Ważyk, *Konfrontacje* (1967), s. 27.

⁷⁴ Adrian Wanner, omawiając relację łączącą poemat prozą z bajką, wypowiada opinię, że „moralizujący dydaktyzm bajki podlega w poematach prozą zamianie w logikę absurdu”. Za przykład podaje dwa poematy prozą Baudelaire’a, *Wielkodusznego gracza*, w którym „narrator, sprzedawszy duszę diabłu, modli się do Boga, aby diabeł dotrzymał obietnicy”, oraz *Dary wrózek*, gdzie mowa o tym, że „popołnione tego dnia kilka gaf” i dary wędrują do niewłaściwych osób: zdolność magnetycznego przyciągania bogactw otrzymuje dzied-

ścią tendencja ta ulega nasileniu w *Les petits poèmes en prose*, stanowiących swoisty rodzaj literatury interwencyjnej, nierzadko gniewnej i sarkastycznej⁷⁵. Tym zresztą różni się w istocie proza Bąkowskiej od prozy Baudelaire’a. Choć również u polskiej autorki nie brak opinii i ocen (oraz refleksji o ich pochopności – *vide Prędkie sądy*), krytyczny ogląd nie wyklucza postawy afirmacji, niejednokrotnie przez nią manifestowanej:

Iluż to rzeczy można się dowiedzieć, można się nauczyć
w – lesie. To prawdziwa akademія rozwoju, ruchu, zasad

fortuny, a wrażliwość estetyczną i poetycki talent – syn ponurego nędzarza, „który w żaden sposób nie mógł wesprzeć talentów, ani zaspokoić potrzeb swojego żaloznego potomka”; A. Wanner, *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Evanston 2003, s. 74.

- ⁷⁵ Jej autor pozostawił zresztą wiele mówiącą autocharakterystykę. W liście do Sainte-Beuve’a z 15 stycznia 1866 roku napisał, że bohater jego poematów prozą czerpie „pożywkę dla kapryśnych dumań z każdego epizodu swoich paryskich wędrowek i z każdej rzeczy wysnuwa nieprzyjemny morał”; cyt. za: R. Engelking, *Testament splinicznego poety*, w: Ch. Baudelaire, *Pisma. Sztuczne raje*, wstęp i przekład R. Engelking, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk 2009, s. 10. W eseju *Testament splinicznego poety* Ryszard Engelking dodaje kilka interesujących obserwacji, komplikujących tezę Ważyka o dydaktycznej intencji autora *Paryskiego splinu*. Przypomina, że „moralizujące penty obrazków paryskich nie były niczym nowym, to właśnie w nich Rétif [Rétif de la Bretonne, autor *Nocy paryskich* (1788–1794), w których Engelking dostrzega jedno ze źródeł poematu prozą Baudelaire’a – A. K.] znajdował usprawiedliwienie dla snucia opowieści o swoich nocnych wędrowkach”. I dodaje: „W *Splinie* wszakże paradoksalny, prowokacyjny, nierzadko agresywny morał często bywa ważniejszy od samej opowieści. Baudelaire wymyśla »autentyczne obrazki paryskie« lub zapisuje swoje »paryskie sny«, by mieć okazję do analizy psychologicznej i wygłoszenia przewrotnej nauki. Dokonuje – jak mówią fizycy – »myślowych doświadczeń«, stawia się w wymaginowanej sytuacji, rejestrując i objaśniając swoje hipotetyczne zachowanie. Zazwyczaj się przy tym demonizuje, a czasem – oczernia”; *ibidem*, s. 10–11. Jednocześnie jednak: „Poematy *Splinu* to sprawozdania z tych [subtelnych i wnikliwych] rozważań [o duchowej sytuacji nowoczesnego człowieka – ofiary cywilizacji i własnej skażonej natury], których wynik nierzadko bywa niespodzianką i dla Poety, i dla czytelnika. Niekiedy Poeta nie dochodzi do żadnej konkluzji i poemat kończy się pytaniem, na które czytelnik, moralista z konieczności, musi dać swą własną odpowiedź – albo też uświadomić sobie, że w naszym wspaniałym świecie najważniejsze pytania pozostają bez odpowiedzi”; *ibidem*, s. 19.

ustrojowego bytu. Patrzyłam zrazu z tym tylko artystycznym zamiłowaniem, które na łonie przyrody tak łatwo zaspokoić się daje, piękno uderza od razu i pochłania uwagę na długo, ale nasyciwszy się widokiem tej cudnej roślinności, tym blaskiem kolorów i różnorodnością wrzawy, dusza moja pochwyciła dźwięk jeden tkwiący w hymnie wielkiego boru i skupiła swą czynność na tym jednym motywie (*Motor*, JB, 75).

Lubię cię, piękny ty świecie, któremu doczesne oddaję życie, ale Kocham nieskończoność, którą zdobędę sobie – śmiercią (*Lubię i Kocham*, JB, 89).

Schopenhauer i Hartmann, złośliwi szydercy miłości, to łapserdaki przy tobie; co oni wiedzą (*Pieśń nad pieśniami*, JB, 55).

Bronisława Ostrowska

W polskich poematach prozą liryzm interwencyjny, angażujący, pojawia się w rozwiniętej postaci w *Szkicowniku poetyckim* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z 1939 roku. Tymczasem zaskakującą zapowiedź tych przesyconych uważną troską tekstów przynosi jeden z wczesnych utworów prozą innej poetki, Bronisławy Ostrowskiej, z tomu *Jesienne liście* (1904):

Z nagrzanym tchnieniem pachnącego wiatru wpadł do mojego pokoju – motyl.

Wpadł i zagubił drogę: podleciał do innego zamkniętego okna i począł rozpaczliwie trzepotać o szyby.

Tam, poza oknem w rozkwieconym sadzie lilie się białe w dziewiczych tęsknotach ślaniają i złotem prątków płamą niepokalaną biel kielichów wonnych... Tam róże krwawe, spalone rozkoszą, dysząc zwisają z mdlejących gałęzi, a urokliwe kruże maków płomiennych chwieją się w słońcu ciężkie, odurzenia pełne. Gąszcz stubarwna, fa-

lująca, zawrotna upojeniem południa, jak niedosięga bajka, stoi tam – za oknem...

Długo motyl zbłąkany o szyby się bił, sypiąc opyłem barwnym z umęczonych skrzydeł – aż opadł wreszcie na ramę okienna omdlały, ciężko dyszący skrzydłami.

Otwarłam okno na ścieżaj – na sad. Kłęb woni mocnej, durzącej jak pieszczota upojną falą owionął motyla; ale on zapatrzony, opuściwszy skrzydła siedział bez ruchu na ramie okiennej.

Nie wyleciał⁷⁶.

Poza tym tekstem zgromadzone przez Ostrowską w minicyklu utwory są podporządkowane najczęściej innej zasadzie – analogii: przywoływane wydarzenie lub sytuacja stają się podstawą do skojarzenia, ewokującego zazwyczaj jakiś wieloznaczny obraz i nienarzucającego w wyraźny sposób żadnych sugestii etycznych:

Dzikie wino po murze się pnie [...] , w pochmurne szare dnie – patrzę, jak wichur miecie liście winogrodu i śnię, że świetne roje purpurowo-złoty chmury lecą [...]. A kie-

⁷⁶ B. Ostrowska, *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 78–79; dalej oznaczam skrótem BO wraz z podaniem numeru strony. Oto dla porównania tekst Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ze *Szkwicownika poetyckiego*; cyt. za: M. Kossak-Jasnorzewska, *Szkwicownik poetycki*, Warszawa 1939, s. 94–95:

Oto epitafium nieznanemu stworzeniu:

Skrzydłata okruszyna, barwy kurzu, trącona przeze mnie nieuważnie, oddała życie, jedyne mienie swoje i dobro.

W pogodny dzień majowy, na ogrodowym stole, pośród stronic książki.

Z patetycznym wyrazem poddania się w stawach załamanych, z tragicznym przechyleniem na bok figury (tak przejmującym, że nie waham się porównać ten gest z pozą Anny Pawłowej w tańcu „Zgon łabędzia”) – zgąsło istnienie przez nikogo prócz mnie, katastrofalnej chmury, nie żalowane.

Bo ja jestem dla niego kataklizmem, chmurą piorunową.

Pogięła się, zdruciała uboga istota.

Wiatr ją zdmuchnął. Obiecuję sobie w przyszłości uważać, ale nic więcej dla niej uczynić nie mogę.

Podobnie i Natura, serdeczna matka, życia wrócić jej nie zdoła, ale za to obdaruje nim miliardy podobnych istot, dokładnie naśladowując ten sam wzór.

Szczepiając w ten sposób kłamliwe pasmo efektownej na pozór nieśmiertelności...

dy w blade słoneczne południa, [...] czerwone liście wina opadają ciężko i zdaje mi się, że to są wielkie krople krwi [...] (BO, 75).

Splątał mi się zielony jedwab! [...] Zdaje mi się, że cień lecącej chmury upadł mi na rękę i dlatego splątał mi się jedwab. [...] Nie... nie... to z oczu mi łza spadła na nieznanne kwiaty. A może to był sen? I jedwab we słońcu i kwiaty, i południe lipą pachnące? (BO, 75)

Zasadziłam w ogrodzie wielki krzak paproci. [...] I bladła noc – i nie zakwitła gwiazda. [...] I bladła noc, i weszło słońce, wielkie słońce dnia, i rozpaliło gwiazdy w kroplach moich łez [...] (BO, 76–77).

Kwiatne zamiecie całujących się płatków jabłoni i grusz płasają w słońcu na wietrze. [...] Zamykam oczy pod pocałunkami: śnić będę. [...] Oto przez niezmierny step śniegowy pędzi mój koń [...] (BO, 77).

Niepowstrzymany, złowróźbny w ciemności prze z hukiem wąż wagonów wiozący mnie w świat. [...] A przed oknami wagonu iskry się sypią. Z początku rój motyli złotych, potem ognisty deszcz [...]. A każdy motyl złoty, każdy słoneczny grot upada małą iskrą na wilgotną grudę i gaśnie [...] (BO, 78).

Jesienne liście łączy z Przelotnymi chmurami pewne podobieństwo zarówno ze względu na konstrukcyjną spójność, jak i specyficzną logikę kompozycji: od zapowiedzianego w pierwszych słowach, zaobserwowanego w świecie zewnętrznym szczegółu lub sytuacji do biegnącej dalej asocjacji. Inaczej niż u Szczęsnej owo skojarzenie nie prowadzi jednak u Ostrowskiej do eksplikacji jakiejś „prawdy”. Narracja więźnie w symbolicznym, wieloznacznym obrazie, oddalającym od tego, co go wywołało, i nieprzybliżającym do żadnej konkluzji. Za uznaniem utworów Ostrowskiej za rodzimą wersję poematu prozą przemawia jednak ich kompozycyjna zwartość oraz nieodpar-

te wrażenie ich beczasowej jednolitości, w którym możemy doszukiwać się próby oddania w materii literackiej **POJEDYNCZYCH AKTÓW** konfrontującej się ze światem świadomości.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Analiza kompozycji, a zwłaszcza inicjalnych i końcowych formuł pisanych prozą poetycką utworów, przynosi ciekawe rezultaty w przypadku twórczości Tetmajera, postrzeganego przecież jako uosobienie młodopolskiej grandilokwencji. Choć autor *Evviva l'arte!* utrwalił się w pamięci historycznoliterackiej przede wszystkim jako twórca egzaltowanej poezji miłosnej, sięgał po prozę wielokrotnie, nie tylko pisząc nowele i powieści. Wiele z kilkunastu krótkich utworów prozatorskich, zamieszczonych w wydanej w 1899 roku *Melancholii*, rozpoczyna się zwrotem, w którym główną rolę gra odwołanie do pojedynczej sytuacji umiejscowionej w przeszłości. Ta figura zapowiada zazwyczaj ujawnione w dalszej części tekstu wydarzenie:

Stałem raz na nicejskim wybrzeżu, trzymając różę purpurową, w rękę. [...] Rzuciłem różę na wodę⁷⁷.

Pewnej wiosny ze szczytu Wezuwiusza patrzałem na morze (*Na Wezuwiuszu*, M, 10).

Szedłem raz w Żelazne Wrota w Tatrach. [...] Wtem zaszleściło coś w powietrzu: od ściany do ściany żlebu, którym szedłem, przeleciał mały ptaszek, skalny motyl, jak go zowią górale (*Skalny motyl*, M, 12).

Widziałem raz żurawie, odlatujące na wschód wielkim stadem (*Żurawie*, M, 18).

⁷⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Róża*, w: idem, *Melancholia*, Warszawa 1899, s. 8; dalej oznaczam skrótem M wraz z podaniem numeru strony.

Jechałem raz drogą pustą ku lasowi o zmroku. [...] [o] konary jednej jodły oparta zwiśla wierzchołkiem z wysoko ku ziemi inna jodła, przez śnieg kiedyś i przez burze ochwiana w korzeniach (*Jodła*, M, 20).

Wydarzenie dostarcza podstawy do formułowania przez mówiącego rozmaitych analogii i płynących stąd uogólnionych wniosków⁷⁸:

Czy nie bywa tak z sercem? Wreszcie do stóp przyżywa na garść listków rozbite (*Róża*, M, 9).

Jest coś w duszy ludzkiej, co jest podobne do tego motyla: lata wyżej niż lasy, niż miasta i zboża, niż życie i ruch, wszystkiemu dalekie, wszystkiemu obce, zaledwie czasem dostrzegalne myśli, na chwilę, i tak, jak ten ptak oczom, giące jej w zawrotnej wyżynie (*Skalny motyl*, M, 13).

Podobna zasada obowiązuje w pozostałych, bardziej „młodopolskich” utworach cyklu. Choć brak im równie wyraźnie zarysowanej „fabularnie” ramy, a miejsce realistycznej scenerii zajmuje bliżej nieokreślona przestrzeń, całość zostaje zorganizowana wokół pewnego wyróżnionego przez mówiącego zdarzenia, ewokującego niekiedy ledwie jakąś nieopisaną dokładniej sytuację: „Ale nagle, z tłumy, błysnęło ku niemu dwoje oczu, pełnych łez [...]. Były to oczy starca, żebraka, w mroźną noc oddał płaszcz, zdjąwszy go ze swych ramion” (*Wspomnienie*, M, 3); „Ale nagle mętna woda rzeki stała się czysta, jak kryształ i głęboka bardzo” (*Sąd*, M, 4); „Wtem przyszła ona, ta kobieta, którą kocham [...]” (*Miłość*, M, 6).

W każdej z tych lirycznych mikronarracji (jedno-, dwustronicowych) daje się odczuć osłabienie poetyckiej emfazy Tetmajera; w porównaniu z poezją utwory te posługują się zdecydowanie prostszym, zwyczajniejszym językiem. Uprzywilejowanie konkretnego jako

⁷⁸ Schemat „exemplum – ogólniejszy wniosek” raz po raz powtarza się także u Baudelaire’a w *Paryskim splinie* (por. *Confiteor artysty*, *Żartowniś*, *Pies i flakon*, *Niedobry szklarz*, *O pierwszej nad ranem*, *Stary linoskok*, *Ciastko*, *Zegar*, *Zaproszenie do podróży*, *Projekty*, *Oczy biedaków*, *Okna*, *Strzelnica i cmentarz*, *Panna Bistouri*, *Dobre psy*).

ośrodka porządkującego wyrażane doświadczenie, stonowany styl oraz kompozycyjna zwartość tych tekstów, wywołująca wrażenie organicznej jedności, pozwalają interpretować je jako poematy prozą.

Poza trzykrotnie wznawianą *Melancholią* (1899, 1901 i 1910), zawierającą obok poematów prozą, wierszy oraz tekstów, które już w tytule odwołują się do innych rodzajów literackich (*Kontur do noweli, Fantazje dramatyczne*), Tetmajer wydał w 1900 roku tom prozy poetyckiej *Otchłań* o podtytule *Fantazja psychologiczna*. Inwencja formalna i genologiczna, która objawiła się u pisarza na przełomie wieków, zdradza, że odczuwał on silną potrzebę nowych, wykraczających poza konwencjonalne wierszowanie form wyrazu. Charakterystycznym przejawem tych poszukiwań jest tom *Wrażenia* z 1902 roku, w którym (poza odczytem o Arnoldzie Böcklinie), Tetmajer opublikował wyłącznie rozmaite teksty prozatorskie, krótsze i dłuższe. Próbę odpowiedzi, czy i w tym przypadku mamy do czynienia z poematami prozą, można rozpocząć od obserwacji, że część tych tekstów poeta ujął w osobny cykl i opatrzył tytułem *Urywki*. Jego decyzja świadczy zarówno o świadomości zróżnicowania wykorzystywanych form, jak i o chęci wprowadzenia w tę orbitę pewnego porządku. W wyodrębnieniu tych kilkunastu utworów można dopatrywać się również gestu paragenologicznego, sugerującego, że jego autor dostrzega w wyróżnionych utworach coś, co je łączy. Tym, co wspólne i co przesądziło, jak można zgadywać, o ustanowieniu zbioru, jest ich konsekwentna miniaturowość, konotowana zresztą do pewnego stopnia przez tytuł. Większość z tych zapisów nie przekracza strony, jedynie kilka osiąga półtorej stronicy. Ta ściśle zachowana reguła odróżnia *Urywki* od innych niedługich tekstów (*W nieskończoność, Ona, Za bramą Raju, Fragment z korespondencji, W wiosenną noc*) wchodzących w skład *Wrażeń* (ich rozpiętość mieści się w granicach trzech–pięciu stron). Dla porządku należy dodać, że pozostałe, dłuższe utwory liczą kolejno: *Tryumf* – trzydzieści dziewięć stron, *Wieczór florencki* – dwadzieścia, *Dusza ludzka* – osiem i *Stara książka* – trzydzieści. Te pedantyczne wyliczenia mają zobrazować, z jak zróżnicowanymi tekstami mamy w przypadku *Wrażeń* do czynienia. Dostrzegalnym na pierwszy rzut oka różnicom dotyczącym rozmiaru tekstów towarzyszą dalsze rozbieżności. Inaczej niż

w małych prozach z *Melancholii*, tworzących w miarę koherentną całość, którą spajała pierwszoosobowa narracja i powtarzający się schemat kompozycyjny (wydarzenie / detal – refleksja), we *Wrażeniach* panuje tak wielka różnorodność dotycząca stylu, kompozycji, konstrukcji podmiotu, a nawet rejestru, że z niemałym trudem można wskazać dwa podobnie pomyślane utwory. Nie da się zaprzeczyć – dla badacza poematów prozą tom ten stanowi wyjątkowo intrygujący materiał.

Na wyróżnione przez Tetmajera *Urywki* składają się: anegdoty (*Hymn do Apollina*, *Satysfakcja*, *Podwójna śmierć*, *Kariera papugi*), przypowieści z elementami baśniowymi (*Zaczarowana księżniczka*, *Mocarz*) lub ich pozbawione (*Deszcz*), opisy wyobrażonych sytuacji (*Tryumf* – Tetmajer dwukrotnie posłużył się tym samym tytułem dla nazwania różnych utworów, jednego z *Urywków* i drugiego spoza tego cyklu – *Lodowy szczyt*), impresje poetyckie (*Trumny*, *Duma*, *Epitaphium*), refleksje (*Nieporozumienie*), sentencje (*Ze zdań*), wyznanie (*Lalka*). To jedynie pobieżna klasyfikacja. Okazuje się bowiem, że elementy impresji mogą się pojawić przy okazji refleksji (jak w *Nieporozumieniu*) i odwrotnie – w środku poetyckiej wizji zostaje wypowiedziana sentencja (*Duma*). Skrócowa refleksja dopełnia również trzy anegdoty, dzięki czemu można mówić w ich przypadku o stosunkowo największej regularności. Wszystkie realizują ten sam schemat kompozycyjny. Na początku każdej z nich Tetmajer umieścił formułę wprowadzającą: „Opowiadają, iż wielki hymn do Apollona [...] powstał w sposób następujący...” (*Hymn do Apollina*)⁷⁹, „Podczas wojny amerykańsko-hispańskiej, jak opisywano w zagranicznych gazetach...” (*Satysfakcja*, W, 138), „Opowiadał mi w Genewie pewien lekarz szwajcarski...” (*Podwójna śmierć*, W, 141).

Refleksje Tetmajera nie mają charakteru morału, nie wynikają z nich jakieś szczególne przesłanie etyczne. Wnioski wieńczące dwie pierwsze anegdoty są bliźniaczo podobne i podobnie banalne. W *Hymnie do Apollina* pewien muzyk, uderzwszy się o gałąź i wpadłszy dzięki temu na pomysł hymnu delfickiego:

⁷⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Wrażenia*, Warszawa 1902, s. 137; dalej oznaczam skrótem W wraz z podaniem numeru strony.

[...] poszedł dalej, nie obejrzawszy się nawet za siebie.

Gałąź kasztanu, czy akacji, hymn sławny na całą Grecję i Bóg słońca, Fojbos Apollo. I jednak gałąź pozostała zawsze tylko gałęzią, o którą się w dalszym ciągu mogły potrać tępe łby przekupniów oliwy i czosnku, trefiomych elegantów i kantorowiczów ateńskich na wilegiaturze (W, 137).

W *Satysfakcji* zostaje przytoczona historia dowódcy kanonierki hiszpańskiej, który mimo bezskutecznej próby ataku na statek wojenny Stanów Zjednoczonych i zignorowania jej przez amerykańskie dowództwo, uznaje się zwycięzcą, a nawet dostaje order. Tetmajer konkluduje następująco:

W dziennikach przyrównano słusznie ową hiszpańską kanonierkę do tych indyków, które wpadłszy w zły humor, uderzają dziobem w kamienie i drzewa, a potem odchodzi z widoczną satysfakcją. Jest to widok niezmiernie śmieszny, ale niewątpliwie, jeżeli kamienie i drzewa pozostaną przy swoim, indyki także przy swoim pozostaną. Na to nie ma żadnej rady i po co by im było psuć tę niewinną satysfakcję? (W, 138–139)

Podobna „refleksja” (konstatująca majestatyczną niezmiennność świata pozaludzkiego w kontraście do śmiesznych inicjatyw człowieka – „gałąź POZOSTAŁA zawsze tylko gałęzią”, „kamienie i drzewa POZOSTANĄ przy swoim, indyki także przy swoim POZOSTANĄ”) wieńczy przypowieść o „pewnym obywatelu rzymskim”, który podejmował kolejne próby pomalowania marmurowego posągu „któregoś z bogów”:

Co jest boskie, niech będzie marmurowe, niech będzie spokojne, jak marmur: POZOSTANIE sobą zawsze i mimo wszystko (*Deszcz*, W, 147).

Niekiedy mówiący rezygnuje z rozbudowanej konkluzji, dając czytelnikowi jedynie aluzyjnie znać, co myśli, jak w *Podwójnej śmierci*, opowiadającej o alpejskim przewodniku, „umierającym wskutek

zatrucia igłą, którą go zadrasnęła kwieciarka z St. Julien” (W, 141). Zamiast dyskursywnie wyłożonego wniosku na końcu pojawia się rekapitulacja implikująca – z charakterystycznym młodopolskim niedomówieniem sygnalizowanym przez pauzy – odczucie absurdu: „rzeczywiście, człowiek, który prowadził na Mont Blanc, Aiguille du Nord i Mont Blanc de Tacul – i zatruta igła kwieciarki z St. Julien – podwójna śmierć” (W, 141). Cały ciężar komentarza zostaje przerzucony na dwóch pozostałych bohaterów tej narracji – umierającego i wspominającego jego historię lekarza. W krótkim tekście Tetmajerowi udaje się przywołać kilka głosów i spleść je w jedną nierozdzielalną całość:

– Temu człowiekowi nie tyle żal było życia, ile mówił: to się nawet nie nazywa śmiercią, panie doktorze, to się nawet nie nazywa śmiercią...

Mówił mi ten lekarz, że nigdy nie widział większego wyrazu pogardy i ironii, jak na twarzy tego umierającego przewodnika w Alpy (W, 141).

Jeszcze bardziej została zredukowana warstwa komentarza w ostatniej anegdocie. Trudno zresztą traktować anegdotyczność *Kariery papugi* na tych samych prawach, jak w przypadku wcześniej omawianych utworów. To raczej przypowieść zaczerpnięta – i przetransponowana – z nieujawnionych źródeł indyjskich, stylizowana na historię zasłyszaną:

Bramini miewają bardzo szczególne spostrzeżenia.

Jeden z nich szedł przez laszek palmowy, idąc zaś, ujrzał na ziemi papugę.

– Papuga – rzekł i począł się jej przyglądać. Papuga patrzyła w górę, jakby szukając czegoś; naraz podskoczyła ku jednej z palm i poczęła się na nią wdrapywać. W połowie drogi zatrzymała się.

– Papuga – rzekł bramin.

Ptak ją wdrapywać się dalej i niebawem, znalazłszy się na szczycie palmy, rozejrzał się w koło.

– I tam także tylko papuga – rzekł bramin (W, 144).

Poza metaforycznym tytułem, sugerującym ironiczny dystans („kariera” jako hiperbola wyróżnienia przez bramina), oraz dwuznacznym w tym kontekście epitetem „szczególne” w inicjalnym zdaniu, właściwie brak w tym tekście wyrazistych wykładników stosunku mówiącego do tego, o czym mówi. A jednak trudno oprzeć się WRAŻENIU, że jego intencją było uchwycenie – i zasugerowanie – komizmu postawy bramina. Opowiadający osiąga humorystyczny efekt głównie dzięki temu, że przedstawia bramina jako kogoś, kto mechanicznie (z perspektywy przedstawiciela kultury zachodniej) reaguje na poczypania papugi. Dochowując w warstwie literalnej wierności przytaczanemu *exemplum*, obrazującemu istotę bramińskiego zachowania, w warstwie implikacji Tetmajer sygnalizuje dystans, a nawet być może – choć to już sprawa interpretacji – przemyca w tym lapidarnym zapisie opinię o elementarnej niemożności zrozumienia innych kultur... Z kolei czytając *Zaczarowaną księżniczkę* i *Mocarza*, w których również brak eksplicytnych elementów dyskursywnych, domyślamy się, że sens przypowieści został wpisany w symboliczne sceny, wykorzystujące czytelne obrazy ważących szalek, więdnących kwiatów, „sali zupełnie ciemnej i odległej od świata” (*Mocarz*, W, 157). Oczekujemy ukrytych znaczeń nie tylko dlatego, że znamy reguły kodu symbolistycznego, ale i dlatego, że zaczyna oddziaływać na nas reguła ujednociającego rezonansu rozpoznana przez Lipskiego⁸⁰. Znamy wcześniejsze utwory tworzące cykl, wiemy, że ten, który się w nich wypowiada, jest usposobiony refleksyjnie i spodziewamy się tej postawy we wszystkich jego wypowiedziach, również tam, gdzie ukrywa się za opowiadaną historią, rezygnując całkowicie z bezpośredniego formułowania swoich mniemań. Poza parabolami w *Urywkach* jeszcze raz zdarza się, że mówiący podmiot ulega całkowitemu utajeniu. *Epitaphium* to w całości przytoczona „mowa cudza”, wyobrażone („podśluchane”) wyznanie nieżyjącej bezimiennej Greczynki, zwracającej się do Afrodyty.

Bywa i odwrotnie – *Nieporozumienie* wypełnia niemal do końca myślowy wywód, operujący charakterystycznymi zwrotami oddają-

⁸⁰ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 380.

cymi logikę wnioskowania („wynikłe stąd”, „z drugiej strony”, „stąd powstaje”). Jedyne w wygłosie, jakby dla zrównoważenia oschłości dyskursu, Tetmajer umieszcza fragment mowy innego rodzaju: „I powstają te życia, z których jest »poemat dla Boga«, a które są nazbyt często jak jedno krwawe wielkie pobojojwisko, nad którym tylko дума w dzień gasi słońce, a w nocy księżyc, aby go nie widział, oprócz Boga, nikt” (W, 149).

Oprócz fragmentów dyskursywnych, parabolicznych czy poetycko-patetycznych (*Duma, Epitaphium*) na *Urywki* składają się również elementy zaczerpnięte z mowy żywej – różnego rodzaju wykrzyknienia, na przykład: „Podłe zwierzę!” (*Tryumf*, W, 140), „Dlaczegoż jest to tak piękne!” (*Lodowy szczyt*, W, 156), czasem w postaci bezpośredniego sprecyzowanego zwrotu do adresata: „a cóż ty o tym wiesz?”, „Znasz to ty? Więc czego ty tu chcesz, lalko bez duszy?” (*Lalka*, W, 159), a czasem bez dokładnego adresu: „Widzieliście kiedy koniki polne?” (*Deszcz*, W, 146), „Przyznajcie, że to było by ogromnym głupstwem...” (*Ze zdań*, W, 152).

Tekstowa analiza *Urywków* ujawnia, że mimo zewnętrznego podobieństwa miniatur, przejawiającego się w ich typograficznej uchwytności, cechuje je zawrotna wielokształtność, osiągnięta przede wszystkim za sprawą różnorodności dialogicznie zestawionych stylów mówienia. Po chwili jednak okazuje się, że dążenie do systematyzacji tych form jest daremne, a ich innościowa pozorna – impresja, anegdota i refleksja swobodnie przenikają granice utworów. Jednocześnie dzięki subtelnie rozmieszczonym sygnałom orientujemy się, że za wszystkie teksty odpowiada ta sama instancja: czyjaś oceniająca świadomość, żywo reagująca na rozmaite nurtujące ją sytuacje, opowieści, wyobrażenia czy emocje. *Urywki* to nic innego niż odpryski z czyjegoś strumienia myśli. I choć mamy w tym przypadku do czynienia z zupełnie inną koncepcją podmiotowości niż w jawnie pierwszoosobowych narracjach z *Melancholii*, oba cykle można interpretować jako warianty poematu prozą: pierwszy manifestacyjnie eksplorujący połączenie liryzmu z epickością, drugi korzystający z tej możliwości dyskretniej, wyzyskujący natomiast technikę lapidarności zapisu, formowanego w zwarty blok słowny, a przy tym zręcznie zestawiający rozmaite style oraz gatunki mowy.

A jak traktować pozostałe teksty tworzące *Wrażenia*? Podobnie jak w *Urywkach* w całym tomie *Wrażenia* obowiązuje zasada skrajnego zróżnicowania użytych form⁸¹. Choć architekstualność poematu prozą zakłada możliwość odwoływania się do rozmaitych rodzajów i gatunków, zarówno literackich, jak i tych pochodzących z mowy żywej, nadużyciem byłoby potraktowanie całego zbioru Tetmajera jako cyklu poematów prozą. Na przeszkodzie stoi zawiła konstrukcja tomu i zbyt daleko idąca odmienność zebranych utworów, która jedynie w tworzących całość *Urywkach* wpisuje się w koncepcję serii POJEDYNCZYCH aktów świadomości JEDNEGO podmiotu.

Nie oznacza to, że poza *Urywkami* nie można się wśród *Wrażeń* dopatrzeć tekstów zbliżonych do poematu prozą. Choć większości z pewnością nie daje się odczytywać w ten sposób, pewne podobieństwo zdradza *Fragment z korespondencji*, zaczynający się – jak u Baudelaire’a czy w niektórych poematach Kasprowicza – od sarkastycznie zarysowanej tezy:

Hässlich, abscheulich, ekelhaft: wszystko to jest za mało, żeby określić brzydotę pruskich kobiet, jak wszystko jest za mało, aby określić antypatyczne wrażenie, jakie sprawiają Prusacy. Natura nie chciała, aby ktośkolwiek wątpił, z kim ma do czynienia.

Szywna, kwadratowa, ciężka konstrukcja Berlina ze śmieszną, ordynarną Siegesallee, o której posągach bardzo dowcipnie ktoś powiedział: was stellen sie eigentlich vor? Die einen den linken Fuss, die anderen den rechten; ze swoimi wywatowanymi oficerami, parademarszem i ponurą, brutalną powagą: jest doskonałym obrazem Prus (W, 163).

Dalszy ciąg *Fragmentu z korespondencji* przynosi – poza konsekwentnym rozwinięciem pierwszej myśli, zaszczepionej na realnym konkrety – szczegóły jawnie odwołujące się do realiów życia Tetmajera-pisarza. Powstaje wrażenie, że mamy do czynienia z wyzna-

⁸¹ Por. opis Hanny Ratusznej: „Ich [utworów Tetmajera zebranych w tomie *Wrażenia*] układ odzwierciedla sens nadanego całości tytułu. Nowele, opowiadki, poematy prozą, fragmenty korespondencji, które znajdują się także w wydanym w 1910 roku tomie *Szkice*, tworzą bardzo niejednorodną całość”; H. Ratuszna, *Błysk obrazu – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski*, s. 128.

niami twórcy rezygnującego na chwilę z literackiej kreacji na rzecz quasi-dziennikowej notatki (i jakże dotkliwie aktualnej obserwacji), jak zdarza się również w konwencji poematu prozą:

Z dawna ze względów poetyckich ciągnęła mię Rugia. Ciągnęła mię z dwóch względów: raz, że sobie wyobrażałem nadzwyczajnie piękną stronę świata, po wtóre, że myślałem, iż znajdę tam jakieś prastare pomniki Słowian, którzy ją niegdyś w swych rękach mieli. [...] Dziś poluję tam na jelenie fuersty i grafy niemieckie, żandarm pruski pilnuje porządku, Polacy, których spotkałem w Sassnitz, mówili między sobą po cichu po polsku, głośno po niemiecku. Ba! Przecie w tramwaju rzymskim przypominam sobie panienkę podziwiającą, że hrabia Józef Potocki zapisał się jako Polak w hotelu i że „taki wielki pan, a nie wstydził się być Polakiem”, to znaczy, że ona by się wstydziła, gdyby była takim wielkim panem. Pokażcie mi gdziekolwiek indziej na świecie taką szlachciankę! (*Fragment z korespondencji*, W, 165–166).

W podobnie dziennikowym stylu rozpoczynają się także utwory *Wieczór florencki* i *Stara książka*:

Poproszono mię o napisanie w zastępstwie pana Mariana Gawalewicza, który wyjechał do Rzymu, listu z Krakowskiego Przedmieścia [do „Kuriera Warszawskiego” – A. K.]. Naprzód nie mieszkam na Krakowskim Przedmieściu, a następnie, o ile znam owe tygodniowe listy, Pp. Gawalewicz i Rabski poruszają w nich przede wszystkim, jeżeli nawet nie wyłącznie, sprawy warszawskie. Dotrzymać im na tym polu byłoby mi trudno. Ale byłem kiedyś w słynnym we Florencji salonie pani Sirenne i przyszło mi na myśl, czyby, zamiast listu z Krakowskiego Przedmieścia, nie opisać wieczoru florenckiego, cokolwiek na wzór owych sławnych „Wieczorów florenckich” Klaczki (*Wieczór florencki*, W, 93).

W pokoju mrok. Świeca się pali. Na stole leży historia średniowieczna Gindely’ego, fizyka Soleckiego, jakieś książki łacińskie, greckie, parę tomów Słowackiego w lipskim wydaniu Brockhousa. Mam zupełną gorączkę. Usiłuję pisać, jakieś mi się obrazy tworzą w głowie, ale wiersz mi idzie tępo, nie mogę sobie dać rady z oktawą. Dobieram słów, które, chciałbym, żeby były świetliste i przejrzyste, jak kryształ: łamię mi się trzy rymy oktawy. Męczę się, jednak czuję dziwną jakąś gorączkę

i coś mię jakby podnosi w górę. Po prostu nie mogę wyłamać tego, co chcę napisać.

W pokoju mrok; świeca się pali. Wszyscy wyszli – cicho jest na cichej ulicy Wolskiej, niedaleko Błoń. Przede mną leży stara książka w czarnej okładce [...] (*Stara książka*, W, 177).

W obu utworach mówiący w silny sposób zaznacza swoją obecność – dzięki uszczypliwej ironii („Powiadają, że we Florencji w pokojach sypialnych bywają czasem pluskwy, ale za to salony przepyszne”; W, 94) lub odwołania do własnej biografii: „Goszczyński, kiedy miałem lat dziewięć, złapał lecącego w Strążyskach z uboczy do wyschłego koryta potoku, gdzie byłbym się na nic rozbił; on mnie potem do poezji pchnął” (W, 179). Jednak żaden z tych długich tekstów – w odróżnieniu od zdyscyplinowanego *Fragmentu z korespondencji* – nie zachowuje miary uchwytnej, organicznie spójnej całości. Pierwszy przeobraża się w satyryczne nagromadzenie zasłyszanych we florenckim salonie rozmów, poddanych groteskowemu przerysowaniu, drugi w rozbudowaną i pełną dygresji gawędę-wspomnienie o Sewerynie Goszczyńskim jako autorze *Dziennika podróży do Tatrów*⁸².

Wśród tekstów krótszych jeszcze tylko *W wiosenną noc* można porównać do poematu prozą. Pretekstem i jedynym omawianym wydarzeniem jest w nim nadejście wiosny. Mówiący nie ogranicza się jednak do jej opisu i obok wizyjnych obrazów („A ona idzie, ta rusałka-wiosna, sieje kwiaty i zioła rozrzuca”; W, 171) ujawnia towarzyszące tym objawieniom rozmyślenia:

Taka być musiała Wenus grecka, z morskiej głębi wykwitła. Jednak wiesz, że są piękne sny i czasem dla samych tylko snów żyć warto. Sądzę, że Praksytelesowi więcej życia zeszło na słuchaniu z zamkniętymi oczami morskich fal, niż na rynku ateńskim, lub pod Propilejami, bo z pewnością nic nie jest piękniejsze nad to, co się śni.

Czy myślisz, że była kiedy taka kobieta, jak Wenus [z] Milo? Mamy tylko wizję tego, co było w duszy rzeźbiarza: to tylko sen... (W, 172)

⁸² *Stara książka* weszła w nieco zmienionej wersji i pod rozszerzonym tytułem (*Stara książka i stara pieśń*) do wydanego w 1903 roku zbioru nowel *Na skalnym Podhalu*, pełniąc w niej funkcję drugiej, po właściwym wstępie, przedmowy.

Notuje również przy okazji swoje przecucia na temat natury ludzkiego umysłu:

W gwieździstą noc wiosenną chodzą sny i natchnienia. Czy doznasz kiedy w taką noc uczucia, jakby się przed tobą niezmierne rozlewało jezioro, spokojne bardzo, i jakby po nim, gdzieś w przestrzeni, w nieskończoności, płynęły białe cienie jakieś, białe kształty rozwiewne, w bezszmerynych łodziach, z czołami na pierś schylonymi? Wydaje mi się, że to są kształty zamyśleń się wewnętrznej duszy ludzkiej, nie tej, którą ludzie czują, która myśli i mówi, ale tej, która się zaledwie nam samym odczuć da, ledwie odgadnąć. Wydaje mi się, że na brzegu jeziora stoją ludzie i patrzą na te płynące, a one płyną jak ptaki w powietrzu bez śladu za łodziami swymi na wodzie (W, 172).

W efekcie uzyskuje typową dla poematu prozą fuzję jakości refleksyjnych i opisowych, w której referowany namysł jest równoważony przez liryczny ton. Tego rodzaju efektu są pozbawione trzy pozostałe krótkie utwory z *Wrażeń*, mówiące o prehistorycznych („To było lat temu tysiące, tysiące...”; *Ona*, W, 45), biblijnych („Kiedy Adam wyszedł z Raju, otwarł się przed nim świat, straszliwy świat”; *Za bramą Raju*, W, 117) czasach, stylizowane na archaiczne podania o życiu „ludzi prostych i cichych” (*W nieskończoność*, W, 39). Choć są stosunkowo krótkie, trudno także poza ostatnim, zawierającym pewną fabułę, doszukiwać się w nich kompozycyjnej koherencji. Przeciwnie, zarówno *Ona*, jak i *Za bramą Raju* realizują charakterystyczny dla Młodej Polski wzorzec pisania impresyjnego, zestawiającego obok siebie luźno połączone epizody, nietworzące razem całości zespolonych według jakiejś czytelnej zasady. Tylko dzięki tej manierystycznej, kapryśnej „narracji” można się domyślać jakiejś podmiotowości bliższej nowoczesnym czasom, choć trudno odgadnąć, co pragnie w owym archaicznym sztafażu wyrazić. Z tymi poetyckimi szyframi w stylu Przybyszewskiego kontrastują we *Wrażeniach* złożone fabuły, wykorzystujące literacką fikcję, poza wspomnianym wcześniej utworem *W nieskończoność*, także dłuższe – *Dusza ludzka* oraz *Tryumf*.

Wrażenia to pozycja szczególna w dorobku Tetmajera. Choć nie pisał jedynie poezji, nigdy więcej nie ogłosił zbioru zawierającego

wyłącznie niedługie formy prozy poetyckiej. Poświęciłam mu tak wiele miejsca, aby upewnić się, czy nie da się w nim zobaczyć tomu poematów prozą. Istnieją po temu pewne przesłanki, trudno jednak z zestawu tak różnych utworów ułożyć podobny cykl. Można jednak zasadnie uznać, że niezależnie od rozmaitych zastosowań prozy poetyckiej Tetmajerowi udało się nawiązać do formy poematu prozą w *Urywkach* i zaproponować jej własną, oryginalną interpretację.

Poza umiejętnością posłużenia się zamkniętą formą kompozycji tym, co zbliża Tetmajera do tradycji poematu prozą – zarówno w cyklu z *Melancholii*, jak i we *Wrażeniach* – jest z pewnością duża liczba odwołań do realiów świata współczesnego, świadcząca o gotowości pisarza do konfrontacji z nim i sprzeniewierzająca się młodopolskiemu pośrednictwu symboli. Jakże inaczej z tej perspektywy jawią się powstające w tym samym czasie utwory Micińskiego, zebrane przez Wojciecha Gutowskiego w zbiorze *Poematy prozą*, pełne „postrzępionych fragmentów ezoterycznej historii ludzkości”⁸³, „epickich, o powikłanej składni parafraz opowieści mitologicznych”⁸⁴, w których przeważa aura „dekonkretyzacji, nieokreśloności, oraz »halucynacyjna« akcja [...] tworzą[ca] alogiczną, przypominającą koszmar senny »fabułę«”⁸⁵.

Aleksander Szczęsny

Niezwykle interesująco o próbach wyjścia poza poetykę dzieła otwartego, podporządkowanego młodopolskiej idei eksploracji duszy i praktyce eskalacji jej wyrazu, świadczy twórczość Aleksandra Szczęsnego, w szczególności – utwory pisane prozą. Ambiwalencja pisarza została już wpisana w prozatorski debiut⁸⁶, który edytor spu-

⁸³ W. Gutowski, „Z mego szczęścia uczyniłem hekatombę szaleństwu”, w: T. Miciński, *Poematy prozą*, s. 29.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 25.

⁸⁶ *De facto* na debiut złożyły się trzy utwory opublikowane razem w ostatnim tomie „Chimery” (1907, t. 10) – dwa wiersze, które trafiły do prestiżowego działu *Antologia*, oraz rozbudowana wieloczęściowa proza.

ścizny po tym pisarzu, Radosław Okulicz-Kozaryn, nazwał „obszernym poematem prozą”⁸⁷. Całość składa się z trzynastu części w większości osobno nazwanych, tworzących razem cykl zatytułowany *Liryka*. W poprzedzonych wnikliwą analizą wnioskach Okulicz-Kozaryn określa go jako „zapis duchowych zmagañ i ukrytej dyskusji o źródłach poezji”⁸⁸. Zauważa jednocześnie, że choć Szczęsny posługuje się typowym dla kręgu „Chimery” językiem (Miriamowskie „gęźdźby”), ulega zarazem charakterystycznemu dla schyłku Młodej Polski „stylizmowi”⁸⁹, świadczącemu o stopniowym wyczerpywaniu się potencjału konwencji hieratycznej mowy. Dowód na swoje przypuszczenie badacz odnajduje w ironii Szczęsnego, wtrącającego nagle – po serii fantasmagorycznych wizji w stylu Stanisława Korab-Brzozowskiego – uwagę z innego, metapoetyckiego poziomu:

Wyobrażam sobie trybuna ludu, który by przed obliczem wyczekujących mas rozwinął podobne obrazy, –

Wyobrażam sobie szanownego uczonego, który by na odczycie dla inteligentów podjął podobne słowa do wysokości swej katedry, popierając je obrazami niknącymi zamku, skały, doliny i owijającego wszystko czasu⁹⁰.

Zdaniem interpretatora o tym, że poeta odczuwał wtórność oraz zużycie zastanych konwencji, świadczą również groteskowe wątki *Liryki*, z głównym motywem Jana Sebastiana Bacha grającego

⁸⁷ R. Okulicz-Kozaryn, *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, w: A. Szczęsny, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn i M. Ignaszak, wstęp R. Okulicz-Kozaryn, Kraków 2000, s. 7.

⁸⁸ Ibidem, s. 26–27.

⁸⁹ Zob. F. Jabłczyński, *Stylizm współczesny i jego odmiany na Zachodzie*, „Prawda” 1912, nr 34. Dzieje pojęć „stylizacja” i „styl” na tle przewartościowań w świadomości artystycznej Młodej Polski w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową omawia Krzysztof Kłosiński w książce *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992.

⁹⁰ Utwory Aleksandra Szczęsnego cytuję za wydaniem: A. Szczęsny, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn i M. Ignaszak, wstęp R. Okulicz-Kozaryn, Kraków 2000, s. 51; dalej oznaczam skrótem AS wraz z podaniem numeru strony.

na organach operetkową melodię⁹¹. Krystyna Zabawa zalicza na tej podstawie Szczęsnego do autorów „ekspresjonizująco-patetycznej” odmiany poematów prozą, którą odróżnia od odmiany „ekspresjonizująco-ironicznej”. Dostrzega jednak pewną nieoczywistość tego rozstrzygnięcia: „[...] igranie wzniosłością i śmiesznością, przyziemnością nieczęsto zdarza się w poematach patetycznych, raczej wskazywałoby to na typ ironiczny”⁹². Ostatecznie argumentuje, że:

[...] jednak wizja jest monumentalna, a przy tym jest wizją właśnie, próbą oddania stanu, w jakim znajduje się człowiek z bólem głowy. Znowu więc jest to rodzaj pejzażu wewnętrznego mózgu. Podczas gdy poematy ironiczne w ten czy inny sposób zawsze miały związek z rzeczywistością zewnętrzną i do niej się ustosunkowywały⁹³.

Nie zgadzam się z tym odczytaniem z wielu względów. Przede wszystkim trudno przystać na redukcjonistyczną metodę lektury, przyjmującą za podstawę uogólnienia pojedynczy obraz zawarty w jednym z utworów tworzących cykl. Tymczasem analiza całości *Liryki* podpowiada, że ironia jest ważnym elementem CAŁEGO CYKLU, współistniejącym z kodem „patetycznym”. Więcej – w wielu miejscach właśnie ów kod staje się przedmiotem ironii:

Żeglarze! – wy, którzy umieściliście na dziobie waszych naw opiekuńcze bóstwo, i płyniecie z nim poprzez wiry do dalekich wysp. Wy wiecie, że tam znajdzie się zawsze człowiek dziki, dziecię ziemi i słońca, z którym waszą kulturalną mową zagaicie korzystny targ.

Da wam ten człowiek za haszysz i wódkę wszystkie swoje skarby, skarby pachnące jeszcze rosą leśną i potem pierwotnych z przyrodą walk. –

I wrócą fregaty z łupem walki, która – iż była prowadzoną w imię światła waszego boga – tedy dobrą i szlachetną jest.

– Dobrą i szlachetną, –

⁹¹ Znamienne, że scena ta miała zainspirować Romana Jaworskiego; zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, s. 23–24.

⁹² K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, s. 207.

⁹³ *Ibidem*.

Wy, kładąc przecie w ręce dzikiego obraz waszego boga, dzieło miłosierdzia czynicie. – Niesiecie światło.

A nie troszczycie się, czy jest ono chociaż kagankiem w słońcu jego pierwotnych puszczy. – – –

Tak postępek buduje wielkie miasta, gdzie się pasły daniela, tak źródła górskich rzek chwytają wodociągi (AS, 62–63).

Jeśli cokolwiek – poza prozatorskim zapisem, cyklicznością i krótkością części tego cyklu – daje podstawy do zastanawiania się, czy mamy w tym przypadku do czynienia z poematami prozą, czy z jeszcze jedną odmianą prozy poetyckiej, to właśnie ta wyróżniająca Szczęsnego cecha stylu, sygnalizująca w języku pewien dystans do zużytej konwencji i otwierająca potencjalnie dostęp do mowy bardziej zwyczajnej. Inna rzecz, że podobnych znaków metaliterackiej ironii nie odnajdujemy w *Liryce* wiele. Są jednak na tyle wyraziste, że utwierdzają w przekonaniu o szczególnej sytuacji jej autora trafiającego na moment przejściowy, w którym przeżywała się pewna maniera literackiego wysławiania (w dużej mierze polegająca na dążeniu do poetyzacji rozumianej jako patetyczne uwznioslenie)⁹⁴, a nowe style musiały dopiero się narodzić. Dwuznaczność wpisana w *Lirykę* zdradza choćby zestawienie pewnych fragmentów. W części zatytułowanej *Gwiazdom* pojawia się passus:

Gwiazdy, gwiazdy – – – gwiazdy! –

Głupie jedno słowo, które określa ciężar, blask i szybkość ogromów mas.

Z tym słowem po trzykroć ja ku wam wyrastam, i po trzykroć stawiam słupek na słupek – (AS, 55).

⁹⁴ O przewartościowaniach, jakie następowały wówczas w sposobie myślenia o wzniosłości, świadczy wymownie zestawienie dwóch publikacji: Ignacego Matuszewskiego *Wzniosłość u Słowackiego* (1903) i Karola Irzykowskiego *Dostojny bzik tragiczności* (1910). Na temat młodopolskich interpretacji kategorii wzniosłości zob. M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.

Trudno nie pamiętać o nim, czytając jednocześnie w innym miejscu, na przykład:

wzrok [...] [człowieka], niby wzrok ostrowidza, oślizguje się wtedy po promieniu gwiazdy w najgłębsze tajniki królestw podwodnych, gdzie w rozbitych zarysach korabi narodów widzi zwyczajsko pieniące się życie miłej mu otchłani (AS, 65).

Po pustych miastach – włączą się globy słońc, w płomieni swoich złocie; – – –

Śpij słodko, myśląc o włączęgach światła. – [...]

Pozłoty bladej widma na twych snów gobelin bezwiedni tkacze kładą w mleczne noce, – – – i pryska chłodny źródł rozrzewnień na obrazy dalekich świata dróg, gdzie kwitną szare róże (AS, 69).

W opinii Okulicz-Kozaryna:

[...] poeta pokonuje skłonność do negowania dzięki przyrodzonej potrzebie afirmacji. Po drodze wszelako zapomina o tym niepokoju, źródłem którego była wtórność wyobrażeń, ujawniona i przenicowana w pierwszej części poematu. Mądrość, do której dąży i którą osiąga, zostaje przedstawiona w postaci słońc i pereł, zgodnie z tradycją bliższą i dalszą, choć mimo to nie alegorycznie, z przesunięciami i narwarstwieniem sensów (słońc bywa wiele, są nazywane „włączęgami”, „pijakami” itd.). Nie znalazłszy wyjścia poza konwencje, [...] próbuje formuł stylizacji [...] ⁹⁵.

Warto jeszcze odnieść się do drugiej kontrowersji, jaką budzi przywołana wcześniej wypowiedź Zabawy. Stwierdzając, że „jest to [próba oddania stanu, w jakim znajduje się człowiek, którego boli głowa – A. K.] rodzaj pejzażu wewnętrznego mózgu. Podczas gdy poematy ironiczne w ten czy inny sposób zawsze miały związek z rzeczywistością zewnętrzną i do niej się ustosunkowywały”, badaczka ustanawia niezrozumiałą barierę między ZEWNĘTRZNOŚCIĄ a WEWNĘTRZNOŚCIĄ. Tymczasem właśnie w przenikaniu się obu sfer poemat prozą

⁹⁵ R. Okulicz-Kozaryn, *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, s. 26.

czyni twórczy użytek, a doświadczający ZEWNĘTRZNEJ rzeczywistości podmiot obserwuje i opisuje JEDNOCZEŚNIE ową zewnętrżność, jak i własną WEWNĘTRZNĄ reakcję na nią. Ironia, która często tym aktom „zapośredniczonej” introspekcji towarzyszy, jest jedną z charakterystycznych figur poematów prozą.

Pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia podstawowa: czy można debiutancką prozę Szczęsnego interpretować jako poematy prozą? W moim przekonaniu nie. Traktuję ten utwór / te utwory⁹⁶ jako interesujące świadectwo przełamywania się różnych, często wzajemnie wykluczających się tendencji, znamionujących – jak cała twórczość autora *Tęgo, co się stało* – moment artystycznych przewartościowań. Oznaką nadchodzących zmian już w debiutanckiej *Liryce*, a także w dalszych dokonaniach Szczęsnego, jest dostrzegana przez krytykę i – co szczególnie wymowne – przez innych twórców predylekcja do opisów przywołujących to, co peryferyjne, niskie, znikome i nietrwałe⁹⁷. Nie przypadkiem entuzjastą tej poezji był od początku Bolesław Leśmian⁹⁸. W omówieniu przemian poezji polskiej w la-

⁹⁶ W ten sposób zaznaczam, że badacze, którzy widzą związek debiutanckich tekstów Szczęsnego z formą poematu prozą, przyjmują odmienne rozstrzygnięcie genologiczne. Podczas gdy Zabawa zakłada, że każda z części *Liryki* stanowi osobny poemat prozą, Okulicz-Kozaryn mówi o „obszernym poemacie prozą”. Ta sytuacja nie po raz pierwszy pokazuje, jak dowolnie bywa stosowany termin „poemat prozą” oraz jak różnie są używane inne pojęcia z nim związane.

⁹⁷ Por. z *Liryki*: „zleżały, topniejący śnieg”, „błysk rozmokłych dróg miejskich”, „zeschła główka ostu” (*Liryka*, AS, 60); „półzwiędła róża” (*Sto wysmukłych wież...*, AS, 61); „krzywe uliczki miast, gdzie się rozrasta błoto” (*Opowiadanie*, AS, 69); z *Oczy. Ziemia*: „mętne kałuż piany” (*Deszcz*, AS, 98); „grzbiety, które w ciemne pną się bezobłoczna” (*Wieczór*, AS, 99); z tomu *To, co się stało*: „gwoździ startych lebki” (*Tęsknota umarłych*, AS, 107); „W suficie statkom starym powbijano kółka, / Aby wisiały – gratów modele” (*Żegluga*, AS, 108); „bramy zgryzione dżdżem i nędzą brudną”, „wąskich ulic studnie” (*Mrok zaułków*, AS, 110); „w ogrodach się nędznie reszty liści bielą”; „matki głaskanie, / / Gdy pieszcząc syna-kalekę mówi: śpij kochanie” (*Pierwszemu śniegowi*, AS, 112); „mole / fruwające jak pyłki w zamkniętej stodole”, „mury opleśniałe”, „spróchniała futryna” (*Wczorajsza pustota. Wojna*, AS, 118); „wytrwałe połowy gwoździ i guzików” (*Wczorajsza pustota. Igraszki*, AS, 124); „rozrzucone krzywe igraszki z tektury” (*Milczenie oddycha. Obojętny*, AS, 147).

⁹⁸ W recenzji *Tęgo, co się stało* Bolesław Leśmian napisał: „Opętać się można zarówno ogromem, jak i małuczkością świata. [...] Poznajmy prawdziwego

tach 1905–1914 Głowiński zauważa, że „po patosie i lirycznej *elephantiasis* wierszopisarstwa młodopolskiego programem staje się poezja rzeczy małych, poezja skromna, poezja spraw potocznych”⁹⁹. Dostrzega w nim przejaw tendencji, które „w pełni skryształizują się dopiero po roku 1918”¹⁰⁰. Świadectwem tych dążeń jest w opinii Głowińskiego między innymi tom *To, co się stało* (1912), o którym pisze:

Debiut Szczęsnego niczym się już właściwie nie różni od pierwszych zbiorów skamandrytów – był on w roku publikacji ewenementem literackim. Zapowiadał oryginalnego i śmiałego poetę, dalsza – szczupła zresztą – jego twórczość nie spełniła jednak tych zapowiedzi. Toteż Szczęsny, mimo że po r. 1918 opublikował dwa jeszcze zbiory wierszy, nie odegrał później żadnej roli w rozwoju kierunku poetyckiego, do którego ukształtowania się przyczynił¹⁰¹.

Opinię badacza potwierdza literacka empiria – pozostałe po poecie utwory rozproszone. Tak bowiem się składa, że najbardziej oryginalnych testów, mimo że opublikował je w prasie, Szczęsny nie decydował się włączyć do tomików. Doceniając niewątpliwe nowatorstwo *Tego, co się stało*, nie można nie zauważyć, że utwory ogłaszane przez poetę w czasopiśmie w latach 1911–1913 szły jeszcze dalej niż te, z których skomponował swój debiutancki tom. Skrajne róż-

podróznika nie po wielkości, lecz po napięciu jego żagla, nie po rozmiarach, lecz po lotności jego okrętu, a wreszcie nie po ogromach mórz, które przebywał, lecz po ilości pereł i koralu, które wyłowił. [...] Po jakichże to przestworach podróżuje młody poeta, którego tom czytamy z taką ciekawością? Po małych ogródkach, po brudnych, zaniedbanych ulicach, po zapuszczonych domach, po zaułkach mrocznych, po szybach od słońca złotych. Widzi to, co inni prześlepi-li, niedowidzieli lub nie chcieli dowiedzieć. [...] Wonność tej poezji i jej barwy osobliwe wymagają skupienia się, zmrużenia oczu, nagłego zatrzymania uwagi na błahym pozornie drobiazgu, na nikłym pozornie słowie”; cyt. za: B. Leśmian, *Szkieł literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 334–335; pierwotny druk: „Literatura i Sztuka” 1912, nr 343, dodatek „Nowej Gazy” 1912, nr 151.

⁹⁹ M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. XXII.

¹⁰⁰ Ibidem, s. XX.

¹⁰¹ Ibidem, s. XXII.

nice ujawnią się, kiedy zestawimy teksty pisane prozą. W debiutancim tomie *Szczęśny* zamieścił między innymi cykl *Drogi odludne*, złożony z siedmiu krótkich próz, pisanych przesadnym stylem realizującym młodopolski wzorzec „mowy wykorzenionej”¹⁰², sztucznej, odosobnionej:

Zwiedzimy zamki – jak na szkle na przezroczy płaszczyzn powietrznych, a pod nimi się roją perspektywy dolne miast i lasów.

Przerzucimy ręce przez ogromne przestrzenie i ściągając będziemy ku sobie kawały niejasnej pamięci, o zarysach szlachetnych okrętów, płynące z wartkim szumem prądów tego, co się ciągle dzieje (*Rady od-dalone*, AS, 166).

I pokazałaś mi ze czcią, a druga twoja twarz oddała się miłośnie wstrętowi, pokazałaś mi pyłek złoty w kącie podłogi, który jakby śpiewał ranną piosenkę tym, co przedrwili noc całą i śpią, trąc krwawe powieki.

A gdy ujrzałem pyłek, zaczął on pracować w błysku i wydał ogromny tuman lekko lśniący, a ten otwarł blade usta, by powiedzieć najdroższe moje słowa (*Zemsta kryjących się*, AS, 172).

Wychodzę i wchodzę do pokoju czarnego, –

I patrząc po ciemnej atmosferze, maluję popiół gobelinów, a dziwaczne wampiry ssą tam kwiat chorej jabłoni... – – – Odrzuć krew z siebie, odrzuć te czerniałe wiśnie zastygłe na ustach, a małeńkie ranki zasyp pyłem słonecznych ścieżek.

O czyliż jest światłem grająca harfa ogromna?

Wnieś ją, wnieś każ przez za małe drzwi! (*Niewolne wyzwolenie*, AS, 176)

W opinii Kłosińskiego tak pojmowana stylizacja oznaczała „wypowiedź, której spójność jest stale zagrożona ze względu na nierozpoznawalność podmiotu tej wypowiedzi (uobecnionej w tekście instancji nadawczej: narratora lub mówiącego bohatera), w ramach ustalonych przez tradycję wzorów »czytelności«”¹⁰³. Diagnoza ta w wyrazisty sposób znajduje potwierdzenie w *Drogach odludnych*.

¹⁰² Zob. K. Kłosiński, *Stylizacja jako „mowa wykorzeniona”*, w: idem, *Wokół „Historii maniaków”*, s. 18–24.

¹⁰³ Ibidem, s. 39.

Dodatkowo nie sprzyja spójności impresyjny tok wypowiedzi, który tylko z pozoru dąży do przekazania jakiejś historii. W kolejnych utworach cyklu pojawiają się „fabułowtówcze” otwarcia, wprowadzające *in medias* jakiegoś świata:

Wziąłem ciebie kiedyś, dziewczyno moja, na okręt ogromny (*Piętna niewoli*, AS, 168).

Zaprowadziłaś mnie do małej komnaty o dziwnie wysokim stropie, gdzie jedyne ważne okno rzucało trochę światła, kradzionego bliskim murem. [...] Na oknie stały graciki drobne: kołyski, głowy stłuczone lalek i leżały zwiędłe gałązki szaleju, skręcone w wianek suchy (*Zemsta kryjących się*, AS, 172).

W czarnym dużym pokoju stoi powyginany stół (*Niewolne wyzwolenie*, AS, 176).

Jednak konstrukcja świata przedstawionego ulega raz po raz odkształceniu, ujawniając jego wykreowany charakter:

Stwórz sobie, moja dziewczyno, te wolne, a swobodnie w bystrym biegu polatujące obłoki, obłoki białe, jak śnieżysta piany (*Rady oddalone*, AS, 165).

Wtedy...: postąpiłem krok od ciebie i podarowałem ci... okręt skrzypiący [...], dałem ci też wszystkie gospody żeglarskie (*Piętna niewoli*, AS, 170).

Przypomnij sobie, dziewczyno moja, jaką posiadam moc przemian, – przypomnij. [...] I ja w jednej ze swoich przemian, wiedząc, iżeś to ty, którą drogą spotykałem często na placach i targach, wziąłem na siebie postać hojnego żebraka, a ustom mówić kazałem, iżem królewicz [...] (*Prawda czyścowa*, AS, 174).

Stwórz sobie pęk kulisty błyskawic, ujmij go silnie w ręce i stań w ciemnym pokoju (*Niewolne wyzwolenie*, AS, 176).

Oniryczna aura rzeczywistości *Dróg odludnych* oraz specyficzna sytuacja komunikacyjna, w której adresatką słów mówiącego jest „dziewczyna”, sprawia, że cykl ten jawi się jako ośmioczęściowy utwór (zakończony wierszowanym *Posłaniem*), ewokujący w kapryśny, przesycony symbolami i niekonkluzywny sposób pewną niewyraźną sytuację wewnętrzną podmiotu.

Tuż po ukazaniu się tomu *To, co się stało*, pod koniec 1912 i na początku 1913 roku Szczęsny ogłosił w „Prawdzie” cykl *Miasto*, znamionujący całkowitą odmianę poetyckiej perspektywy i przynoszący cztery poematy prozą. Zdaniem Okulicz-Kozaryna nie można wykluczyć, że poeta planował wydanie nowego tomiku „jeszcze ściślej związanego z tematyką urbanistyczną i jeszcze bardziej niż wcześniejsze poezje skupionego na lirycznej rejestracji widoków codziennych”¹⁰⁴. Badacz formułuje na tej podstawie następujące przypuszczenie:

Jeżeli istotnie nosił się on z takim projektem, to jego realizacja byłaby osiągnięciem zapewniającym mu pozycję dużo znacniejszą niż jednego z pośredników między Młodą Polską a dwudziestolecie, „Chimerą” a „Skamandrem” – pozycję bardzo wyrazistą, nie do zlekceważenia¹⁰⁵.

Utwory tworzące *Miasto* zaskakują przede wszystkim stylem. Rzeczowy opis Szczęsny przełamuje dyskretnym sygnałem lirycznej emocji – precyzyjnie czyni formą uważności:

Miasto, dokąd wchodzę obok torów kolejowych, po zgnitych podkładach, pod które wsuwają się ordzewiałe druty sygnałów. Szyny rozbiegają się przede mną jak łuki zarysowane ostrzem na lodzie ślizgawki, z boków uchylają się rowy pełne żużli, rdzawych ułomków – królestwo lichych szczawików i piasku zmieszanego z popiołem. Doszedłem do niskich ulic i idę nimi dalej i dalej – do środka.

Oto już bruki i sklepiki, gdzie są wszystkie marzenia o cukierkach, – nędzne towary wyśnzione, niby miecz ar-

¹⁰⁴ R. Okulicz-Kozaryn, *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, s. 8.

¹⁰⁵ Ibidem.

chaniola, przez dzieci o brudnych kolanach i zaślinionej wardze (*Wejście*, AS, 197).

Z daleka od fabryk, nie tam, gdzie wszystko rdzewieje od pary i rozkrusza się od drżenia murów; z daleka od kół wirujących za poszczerbionymi okien rudą siatką. I nie tam, gdzie krzywe domki z desek wchodzą w pola kartoflane, a bruk przysypany jest brudem i kurzem aż do rowów, gnijących w gorącu. To tylko kawał wysokiej waziotkiej budowli: drzwi jej obite żelazem z łbami ćwieków, posiekanymi w niezgrabne róże, a nad nimi, w półkolu okna żeleźce kraty i mała tarcza z czarną ręką, trzymającą poblakłą żłocną gwiazdę... Od kiedy wynosi się ponad okoliczne domy załamany dach? (*Zaulek*, AS, 202)

Z opisywanej rzeczywistości autor raz po raz wydobywa zmysłowe szczegóły. Nie dąży do efektu estetyzacji, przeciwnie – w opisach sięga po weryzm, któremu z rzadka jedynie nadaje jawnie naturalistyczny wydźwięk. Pisze o „drzewach nad kratami oszalałych w wyroście i skwerach rozdeptanych róż” (AS, 198), „chwastach podmiejskich dróg [...], osypanych kurzem o szerokich wyżartych liściach” (AS, 200), „żarłocznych [...] [kobięcych] oczach [które] otacza czerwona ciężka obwódka” (AS, 200), „tłustych brzuchach napełnionych kwaśnym jadłem” (AS, 200), „wychudłych kotach” (AS, 202), „kleistej wilgoci rur” (AS, 205), „nakrochmalonych niańkach” (AS, 206), „ogródkach z piwem na brudnym lodzie i służącymi o dużych piersiach” (AS, 206).

Wszystkie z czterech poematów dotyczą miasta. Szczęsny nie wybiera jednak metody podążania za lirycznym impulsem wywołanym przez jakieś wydarzenie lub szczególną sytuację. Raczej nieśpiesznie rozwija opis, wprowadza scenerię, w której rozegra – osiągnąwszy niczym w dramacie punkt kulminacyjny – najważniejszy epizod. Każdy z poematów realizuje odrębny koncept. W pierwszym mówiący, „wchodząc w miasto”, notuje kolejne jego obrazy. Zapowiada je często skrótowym hasłem, a nawet pojedynczym słowem: „Miasto: kominy i wież”, „Oto już bruki i sklepiki”, „Most”. O spójności tekstu nie decyduje narracja wiążąca kolejne wydarzenia. Zamiast

niej mamy do czynienia z przepływającymi jedna w drugą ulicznymi scenkami, obserwowanymi *en passant* przez przechodzącego. Czasem te obserwacje przyoblekają się w krótki opis („Nieci kurzawę było gnane do rzeźni. Tłoczą się między wozami piętnowane boki, w gromadzie zwierząt piętrzy się jeszcze gdzieś ostatnia chuć przed śmiercią”), innym razem wywołują jedynie enumeracyjną serię („Kobiety, strojne jak marzenie złodzieja, zegarmistrze, fryzjerzy i mopsy”). Mówiący – Baudelaire’owski przechodzień – ulega fascynacji tym, co widzi, ale jednocześnie ma świadomość własnej odrębności. Jej znakiem są skrzypce, które niesie „delikatnie [...], chroniąc je pośród zgrai tragarzy”. Odpowiednikiem skrzypiec okazuje się „słodki i kołyszący niedbałe nadzieje – obłoczek śnieżny”, dostrzeżony przez obserwatora „nad tym wszystkim” (*Wejście*, AS, 197–198). Skrzypce i obłok odgrywają główną rolę w głównym, na poły magicznym wydarzeniu poematu. Odejście od realistycznej motywacji, choć incydentalne, decyduje jednak o poetyckim charakterze zakończenia, w którym miejsce konkretnego poddane personifikacji abstrakcyjne pojęcie. Ten zabieg – wraz z dominującą w całym utworze perspektywą zdystansowanej obserwacji – nadaje mu walor przypowieści:

I uniosłem ku niemu [obłokowi – A. K.] skrzypce moje,
a prędeż niż ktokolwiek przystanął zdziwiony i zabrał
je... Zaraz potem przystąpiła do mnie bezczelność, krótka
jak nóż zbója, i nie wiedząc, kim być mogę, zagadała
z krzywym uśmiechem, aby usłyszeć głos i widzieć gest,
niby znaki wroga lub przyjaciela (*Wejście*, AS, 199).

Motyw miejskiego tłumu pojawia się ponownie w drugim z poematów, zatytułowanym *Upał*. Nienazwany z imienia, zostaje przywołany przez metonimie – pojedyncze osoby, a nawet fragmenty ciała („wielka kobieta, z której ciała paruje ostry pot”, „tłuste jej uszy”, „stopy [stawiane przez ludzi] szeroko na miękkim asfalcie”, „czerwona od gorąca skóra”, „tłuste brzuchy [...], [które] kroczą [...] powoli”).

Rozwinąwszy sugestywną wizję upału, mówiący wraca do pytania zadanego na początku: „Gdzież znajdę teraz miłość, smukłą

poddankę marzenia?”. W odpowiedzi zastanawia się, „gdzie by się obrócić, szukając?”. Na myśl przychodzi mu obraz szerokich łąk i pasących się koni, odwracający porządek z pierwszego poematu; zamiast „wejścia” w miasto, odbywamy wraz z mówiącym wymagowaną podróż poza nie. Od tego momentu wypowiedź podmiotu konsekwentnie jest utrzymana w przypuszczającym, warunkowym trybie: „siadłbym chyba chętnie między nimi”, „tam ucieszyłyby mnie drobiazgi, tutaj takie ohydne”. Opozycja tu (w mieście)–tam (poza nim) jest nacechowana wartościująco: miasto jawi się negatywnie, łąki pozytywnie. W mieście mówiący szuka „pięknej odwagi ciała”, „a wszędzie [...] [znajduje] czerwoną od gorąca skórę” (*Upał*, AS, 200–201). O łące mówi z czułością:

Czerwony pajęczek spojrzalby na mnie z wysokości
 żdźbła, a mrówka przeszła bez obawy przez łysą polan-
 kę, dźwigając jakieś białe jedwabiste jaje (*Upał*, AS, 201).

Afirmacji natury towarzyszy wizja spełnionego szczęścia:

I wiem, że zobaczyłbym tam z daleka nogi złotawe od
 słońca, w czerwonej sukience świetniejącej nad koniczyną
 przyszłyby do mnie dziewczyna (*Upał*, AS, 201).

W ten przewidywalnie czarno-biały schemat Szczęsny potrafił jednak wpisać pewną niejednoznaczność: wyobrażona dziewczyna „pytałaby się [...] o to wielkie dalekie miasto, o złocisty dach, który pod niebem gdzieś stoi” (*Upał*, AS, 201).

Inną wersję miasta zawiera poemat *Zaułek*. We współczesnej scenerii mówiący, który określa siebie jako „tkliwego szperacza”, odnajduje ślady dawnej rzeczywistości. Na ich podstawie snuje wyobrażenia o przeszłości. Jej wizja nie jest pozbawiona nostalgii:

Możnaż tu było żyć inaczej, jak wyniosłe pomyśli tkliwa
 dusza szperacza; wtedy, gdy niedaleko kończył się mur
 warowny, a za rzeką lasy były jak morze nieobjęte okiem?
 (*Zaułek*, AS, 203)

Ponownie do głosu dochodzą również elementy dezaprobaty skierowanej wobec współczesnej miejskości:

To szmer wielkiego miasta, mrowie rojące się po nocach.
Głosy ich nie są podobne do tamtych głosów, powie tkliwa dusza szperacza.

To raczej plugawe wyzwisko, chluśnięte na ulicę, jak kubeł pomyj, gdzieś z okna odymającego perkalowe brudy
(*Zaulek*, AS, 203).

Zaulek nie ma jednoznacznej wymowy. Mówiący wygłasza coś w rodzaju pochwały wyobraźni („Lustro magiczne, może kiedyś spalone tu na rynku razem z młodą czarownicą, znajdzie się chętnie w twojej ręce”). W imaginacji chciałby dostrzec terapeutyczne remedium przeciw dotkliwosciom współczesnego miasta („Teraz ci dobrze szperaczu?”). Konsolacja okazuje się jednak niemożliwa; na końcu pojawia się symboliczny obraz „spłakanego złotnika królewskiego nad rdzą korony, rozsypaną między tygłe u komina” (*Zaulek*, AS, 203–204).

Ostatni z poematów nie pozostawia złudzeń, co myślał Szczęsny o mieście. Daleko mu do postawy zblazowania (*Blasiertheit*) opisywanej w tym samym czasie przez Georga Simmla¹⁰⁶. Mówiący nie potrafi zdobyć się na obojętność, jego oko wyławia głównie zjawiska budzące sprzeciw. Spojrzeniem ogarnia nie tylko ludzki tłum. Jego uwagę przyciągają także miejskie drzewa. Dostrzega, że:

[...] rozparły się w bolesnym przepychu wyżebranym od przecuchłej ziemi. Szamocząc się korzeniami pod ciężarem kamieni, otoczone tam w głębi jadem gazu i kleistą wilgocią rur, chylą ku sobie głowy przez ulice, otrząsając dogasające świeczniki kwiecica (*Pokutnik*, AS, 205).

Sprzeciw nie idzie u Szczęsnego w parze z gniewem, lecz z czułością i współczuciem:

¹⁰⁶ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.

Idą przede mną drobnymi krokami kobiety, stworzenia niepotrzebne i zawadliwe we wszelkim popłochu i zamęcie, a teraz poruszające się zręcznie z cichym szelestem. Ich biodra ruchliwe, oczy pełne zewnętrznej namiętności, lśniące jak latarki tanich festynów, zwabiają wykwintnych zbójów niegodnych uderzenia pięścią między oczy lub nędznych partaczy romansów. Najmłodsze zaglądnęły chciwie do cukierni, gdzie za kwaśne ciastko można przecie zastawić nieduże serce (*Pokutnik*, AS, 205).

Jestem w środku tłumu i zauważam, że jedynie nagie kolaneczki dzieci są rzeczywiście piękne i prawdziwe jak łodyżki dojrzalego zboża (*Pokutnik*, AS, 206).

W tak przygotowanej scenerii, „wracając”, mówiący zauważa „pielgrzyma – serdeczne zjawisko wśród spiekoty ulicy”. Widząc go, zaczyna się „dziwić sercem” i w zdziwieniu tym jest podobny do przechodniów dziwiących się „chorągwi baranka” przy ramieniu pielgrzyma. Dzięki tej niejednoznacznej autocharakterystyce („Zdziwiam się, okryty dla niepoznaki prostackim ruchem, i otwieram oczy na wielką wolność cichej radości”) *Pokutnik* budzi największe zaciekawienie – mówiący rezygnuje z pozycji górującego nad tłumem, staje się jego częścią, kiedy na drodze spotyka tego, w którym uznaje autentyczną „szarą figurę swobody”, idącą „między łotrowskie uczynki” (*Pokutnik*, AS, 206–207).

Szczęśny sięgnął jeszcze raz po krótką, pisaną prozą formę w 1920 roku. Opublikował wówczas w trzech kolejnych numerach „Trybuny” pięć utworów: *Szyby*, *Zima*, *Wtór*, *Powiewy*, *Krople deszczowe*. Już pierwszy rzut oka zachęca do uznania ich za poematy prozą – są niedługie i o podobnej wielkości, w wydaniu książkowym zapełniają mniej więcej jedną stronę. Jednak zostały napisane zupełnie inaczej niż cykl *Miasto*. Przede wszystkim zwraca uwagę wysoki stopień ich zretoryzowania: Szczęśny raz po raz stosuje powtórzenia (anafory, paralelizmy składniowe, klamry), antytezy, paradoksalne odwrócenia, na przykład: „spowiadają się w nich słabości, które były zbyt silne, i te siły, co śmiesznie słabymi są w istocie” (*Szyby*, AS, 237). Wskrzesza również młodopolski topos „niepoznawalnego”.

Pisze o „tajemnicach rzeczywistego bytu rzeczy” (*Szyby*, AS, 237), o tym, że „dudni ziemia niby wieko tajemnicy...” (*Wtór*, AS, 240) i że, „kiedyś [...] przychodzi ten jedyny powiew, który uchyla lekką jak mgły, a nieprzeniknioną jak odmienne pojęcie zasłonę” (*Powiewy*, AS, 241). A jednak mimo wyraźnego epigonizmu stylu odróżnia te utwory od tekstów młodopolskich spójność kompozycji – w każdym Szczęsny opracowuje konsekwentnie jeden, precyzyjnie zakreślony temat. W pierwszym tekście rozważa fenomen granicy, którą wyznacza okienna szyba. W drugim tworzy paralelę między zimowym pejzażem a własną samotnością. W trzecim przywołuje myśli, „maleńkie wróżki, nie żyte dotąd, mych uczuć” (*Wtór*, AS, 239), których niedopowiedzianym przedmiotem jest „ona” (miłość? wiosna? śmierć?). W czwartym tytułowe powiewy przywołuje jako pseudo-nimy szczególnych doświadczeń, w których dochodzi do nagłej rewelacji jakiegoś sensu czy odczucia. W ostatnim metafora deszczowych kropeł służy mu do opisu odczucia dezintegracji: „Gdzie ja ciebie widziałem duszo moja, żem zapomniał twoją całość jedyną, gdzie cię zapamiętać pragnął, tak, że od zbytku pragnienia rozprysnęłaś mi się na zawsze i oto – skarzysz się teraz obłudnie w szelście kropeł, w kropel podziwku...” (*Kropel deszczowe*, AS, 243).

Charakteryzująca te zapisy dyscyplina formy znajduje oddźwięk we fragmencie:

Niechaj im [twarzom ludzkim, oczom i myślom kobiecym] będzie odpuszczone, że kształtu nie mają, jako go ma góra i drzewo, i roślina drobna, niechaj im będzie przybliżony ów brzeg ciężkiego poznania, ażeby nie szemrały spadaniem kropli deszczowych, i aby forma ich, treścią i prawdą sama przez siebie się stała (*Kropel deszczowe*, AS, 244).

Zapisany w tych słowach imperatyw odnalezienia właściwej formy można odczytywać także jako echo refleksji metaliterackiej poety. Czy w cyklu pięciu utworów wydrukowanych w „Trybunie” Szczęsny podejmował jeszcze jedną próbę twórczego przekroczenia konwencji młodopolszczyzny? Jeśli tak, zrobił to inaczej niż w cyklu *Mia-*

sto, w którym zdecydował się na całkiem nową problematykę. Tym razem poeta postanowił ocalić specyficznie młodopolską tematykę, pragnienie „harmonii ludzkiego oddechu z oddechem nieogarnionej istoty świata” (*Powiewy*, AS, 241). Jednak, mimo że zdecydował się pozostać w tym kręgu zagadnień i w konsekwencji zachował wiele z języka, w jakim były wypowiedzane, narzucił sobie rygor zwartej kompozycji, wykorzystującej klasyczne figury retoryczne. Koherencja, jaką uzyskał, pozwala widzieć w tym cyklu coś więcej niż serię krótkich próz poetyckich – można je odczytywać jako jeszcze jeden eksperyment Szczęsnego z formą poematu prozą, kompromis dążący do zdyscyplinowania młodopolskiej „overstatement”¹⁰⁷.

Jak stwierdza Okulicz-Kozaryn:

Autor zbioru *To, co się stało* nie został uwieczniony we wspomnieniach, za to nie sposób oprzeć się wrażeniu, że gwoździe, guziki i im podobne „wzgardzone przedmioty”, które Julian Tuwim dostrzegł na łódzkiej ulicy w Bałutach, powypadały tam z tomiku Szczęsnego¹⁰⁸.

Ta zasłużenie apologetyczna opinia i tak nie oddaje do końca zasług poety. Poezja polska zawdzięcza Szczęsnemu nie tylko nobilitację zwyczajności. Jak niebagatelną rolę odegrały jego próby posłużenia się formą poematu prozą, świadczy wspomnienie pozostawione przez Stefana Napierskiego, poety, który także sięgnął po ten sposób pisania. W 1931 roku, w nocce poświęconej pamięci Aleksandra Szczęsnego, wyznał, że zyskał dzięki niemu „[...] poczucie, że nie ma różnicy między najdrobniejszym listkiem a ogromną planetą, – i że one obie są szyfrem naszych widzeń”. I dodał: „Jest on urzeczony, zahipnotyzowany niewypowiedzialnym, w bardzo pięknych poematach prozą (nielicznych, które zasługują na to miano w literaturze polskiej)”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 42.

¹⁰⁸ R. Okulicz-Kozaryn, *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, s. 37.

¹⁰⁹ S. Napierski, *O Aleksandrze Szczęsnym*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 376.

Ludwik Stanisław Liciński

Ostatnim z pisarzy, którego teksty powinny zostać w tych rozważaniach przywołane, jest Ludwik Stanisław Liciński, autor utworów tworzących cykl *Halucynacje* oraz *Z pamiętnika włóczęgi*. Trudno o lepszy przykład literatury zaangażowanej, zrywającej z estetyzmem „sztuki dla sztuki”¹¹⁰ na rzecz pisania o najbardziej brutalnych stronach rzeczywistości bez żadnego retuszu, a zatem – trudno o lepszy przykład literatury nieuchylającej się od dania świadectwa „spotkaniu świadomości ze światem”¹¹¹. Czy wolno na tej podstawie dopatrywać się w utworach Licińskiego poematów prozą?

W tworzących oba cykle utworach dominującą rolę odgrywa sarkastyczny narrator, atakujący z jednakową pasją zarówno filistra,

¹¹⁰ Warto przypomnieć, że debiut Licińskiego w warszawskim „Głosie” w 1905 roku poprzedziła antymiriamowska kampania Stanisława Brzozowskiego w tymże piśmie.

¹¹¹ W poświęconej Licińskiemu książce Paweł Próchniak właśnie tę cechę prozy autora *Notatek obłąkanego* czyni podstawą swoich interpretacji; por. na przykład: „Kim jest bohater i podmiot narracji Licińskiego? Kto wypowiada – i jednocześnie przeżywa – kreowaną w tej prozie rzeczywistość? Wiemy o nim niewiele. [...] Ożywia go wściekłość i smutek. Przebywa w przestrzeni, której dominantą jest gorycz. Jego awanturnicza natura, wciąż ponawiane demaskatorskie i obrazoburcze gesty kreślą wyrazisty, chwilami aż nazbyt jaskrawy i jednocześnie pełen liryzmu portret. [...] [mimo to] snuta historia, zarzucana i podejmowana wciąż na nowo, przywołuje wydarzenia i obrazy, które nie złożą się na klarowny i spójny portret tego, kto kreuje i przeżywa ten świat. Tekstowe »ja« okaże się konstrukcją, której strukturę tylko w najogólniejszych zarysach daje się odtworzyć. A jednak pozostaje znakiem intensywnej obecności. I chociaż semantyczna przestrzeń, w jakiej porusza się podmiot i bohater tych narracji, budowana jest ze strzępów opowieści, to przecież słychać w nich jeden głos”; P. Próchniak, *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Lublin 2001, s. 101–102. I dalej: „Podstawowym – choć nie zawsze centralnym – elementem tak obrysowanej przestrzeni autor *Halucynacji* uczyni »ja« mówiące. Podmiot tych narracji – obecny na różne sposoby w planie fabularnym – zachowuje jedną wrażliwość i wyobraźnię. Ukształtowana przez nie rzeczywistość – świat przedstawiony – jest opowieścią o tym, co przechowało się »w pamięci«. Ale jednocześnie gramatyczny czas przeszły miesza się z deiktycznym »teraz«. [...] Opowiadana historia – nieraz drobny jej fragment – staje się kanwą dla tego wszystkiego, co rodzi się w obrębie świadomości, co potrafi w niej wykrzesać ożywiona, rozgorączkowana wyobraźnia”; ibidem, s. 103–104.

jak i sytuującego się ponad światem artystę-kapłana, któremu przeciwstawia inny model – artysty życia, stroniącego od jakichkolwiek założonych z góry zasad postępowania, wolnej jednostki, która nie ustaje w wysiłkach odnalezienia podobnych sobie, suwerennych ludzi wśród rozmaitych wykluczonych i zepchniętych na margines życia – i nie znajduje ich. Etyczna podstawa tak pomyślanej sytuacji narracyjnej nie ulega wątpliwości. Jak podsumowuje Tomasz Lewandowski:

Fundamentalnym zagadnieniem [...] prozy [Licińskiego] jest uchwycenie metodą cząstkowej jakby przyspieszonej analizy – rozmaitych aktów duchowej przemocy, jakim podlega ubezwłasnowolniony członek zuniformizowanej gromady ludzkiej, ogołoconej z reakcji autentycznych, niepowtarzalnych, żywiołowych¹¹².

Nie zawsze jednak Liciński posługuje się tym samym sposobem analizy. *Halucynacje* tworzy z rozbudowanych kilku-, a niekiedy kilkunastostronicowych rekonstrukcji rozmaitych sytuacji. Jego narrator bardzo często, chcąc odtworzyć to, czego był świadkiem, przytacza długie dialogi. Są one nie tylko dominującą formą podawczą narracji w tych utworach, ale i środkiem programującym ich podstawowe sensory. W opinii Krzysztofa Dmitruka u Licińskiego, „przekonanego [...] o niemożliwości wszelkiego porozumienia ze światem”¹¹³, dialog ma zapewnić „formę [umożliwiającą] przekroczenie własnej samotności”¹¹⁴, ale jednocześnie natychmiast się kompromituje jako bezsensowna próba nawiązania jakiegokolwiek kontaktu. Na przeszkodzie raz po raz staje obojętność, konwencjonalność, strach, brak szczerości lub pospolite kłamstwo. Z tego punktu widzenia tematem wszystkich utworów w cyklu *Halucynacje* jest problem (między) ludzkiej autentyczności. Dmitruk dostrzega w tej właściwości pisar-

¹¹² T. Lewandowski, *Posłowie: „Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej”*, w: L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, Kraków 1973, s. 247.

¹¹³ K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 38.

¹¹⁴ Ibidem.

stwa Licińskiego dowód na jego związki z naturalizmem: „Obrazy monstrualnie powiększone, starannie dobrane, oglądane z gorliwością uczonego, który ma już swoją tezę, a szuka jedynie dowodów”¹¹⁵.

Na tym tle wyraźniej rysuje się odmienność drugiej¹¹⁶ z książek, *Z pamiętnika włóczęgi*, wydanej staraniem przyjaciół pisarza w 1908 roku tuż przed jego śmiercią. Jeszcze pomieszczone w niej *Niedokończone opowieści* powtarzają rozwiązania zastosowane w *Halucynacjach* i przypominają je również rozmiarem, jednak cykl *Notatki obłąkanego* odznacza się zupełnie nowym stylem. Zgodnie z tytułem stanowi rodzaj skrótowych zapisów, nieraz zajmujących najwyżej pół strony. Przeważnie przybierają one postać mikrosceinek, w których eliminacji uległo wszystko to, co drugorzędne (opisy miejsca i czasu, charakterystyki postaci), lub rzadziej – wypowiedzi wprost refleksji (lub też konstrukcji łączących obie te możliwości). W pierwszym przypadku obowiązuje zasada prezentacji momentalnej, w której do minimum zostaje ograniczona formuła wprowadzająca, na przykład: „Odczytałem wczoraj pewnego człowieka. Mniejsza o numer...”¹¹⁷; „Mieszkałem naprzeciw pensjonatu. Lubiłem patrzeć przez okno, jak młode dziewczęta wychylały główki i z ciekawością śledziły moją ciekawość” (*Wiosna*, L, 199). Bywa, że w ogóle brak tego rodzaju wprowadzenia i cały utwór wypełnia wyjęty z kontekstu monolog, pochodzący od narratora („Wydekoltuj, wydekoltuj więcej duszę, kobieto. Pokaż całe mięso twej nagości...” – *Amor ambulans*, L, 195) lub będący przytoczeniem czyjejś wypowiedzi („– Śpij, sprawiedliwy człowieku, śpij! Mózdzek cielecy na obiad dostałeś, a na kolację bułeczkę: możesz ją w mleko wdrobić lub połknąć w całości...”; *Nagana*, L, 201). Bywa też – Liciński powtarza tym samym swoje upodobanie z *Halucynacji* – że miejsce monologu zajmuje dialog (*Miary i wagi*, *Wyjaśnienie*, *Samotność*), nierzadko wyimaginowany (*Bolesna humoreska*, *Poczucie mocy*). W końcu

¹¹⁵ Ibidem, s. 50.

¹¹⁶ Czy była ona również „druga” w sensie chronologicznym, trudno jednoznacznie orzec, choć wskazuje na to wiele przesłanek; zob. na ten temat: ibidem, s. 48–49.

¹¹⁷ S. Liciński, *Bez napisu*, w: *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, s. 195; dalej oznaczam skrótem L wraz z podaniem numeru strony.

bywa i tak, że zamiast monologu i dialogu Liciński wprowadza swoisty montaż wypowiedzianych obok siebie, domniemyanych kwestii (*Oczy*). Wielogłosowość tych utworów pozwala zawrzeć w krótkiej formie rozmaitość tonów, stylów mówienia i myślenia, poprzedzających ich światopoglądów oraz kreowanych przez nie światów. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnieć, że właśnie tych możliwości najbardziej zazdrościł Baudelaire prozie¹¹⁸.

Cecha polifoniczności przenosi się również na te utwory, w których dominuje refleksja. Choć brak w nich zazwyczaj odwołań do jakiejś konkretnej sytuacji, istnienie zewnętrznej rzeczywistości ujawnia się za sprawą toczącej się nieustannie w głowie narratora rozmowy ze światem i z innymi, zamieszkującymi go ludźmi. Świadczą o tym tak liczne w tej prozie zwroty bezpośrednie, na przykład: „I przeto kocham cię, kobieto!...” (*Wyznanie*, L, 194); „Idźcie! Upijcie się na stypie ludzkiej duszy” (*W nizinach*, L, 194); „Podaj mi, starcze, twoje suche dłonie, ochłodzić chcę się...” (*Szał*, L, 205); „Którzy łakniecie i szukacie, którzy nowych ścieżek szlaki wydeptujecie... [...] Spójrzcie tylko!” (*Dedykacja*, L, 210).

Zestawienie *Halucynacji* oraz *Z pamiętnika włóczęgi* pozwala zauważyć przemianę, jakiej uległo piarstwo Licińskiego. Utworom zawartym w pierwszej z książek zdecydowanie bliżej do krótkich opowiadań¹¹⁹. Nie przypadkiem w przedwczesnie zmarłym twórcy wielu krytyków chciało dopatrzeć się straconej szansy na odnowienie polskiej epiki, widząc w nim niespełnionego powieściopisarza¹²⁰. Utwory tworzące *Z pamiętnika włóczęgi*, a zwłaszcza cykl *Notat-*

¹¹⁸ W komentarzu na temat noweli Baudelaire zauważał: „[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”; Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe*, w: idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 117.

¹¹⁹ Podobną opinię formułuje Próchniak: „W twórczości Licińskiego większość dłuższych form epickich można uznać za opowiadania. [...] Po części rozstrzyga o tym »amorficzość« ich budowy. [...] Podstawową jednak kwestią jest tu pozycja narratora. To jego »stosunek do świata« staje się głównym przedmiotem opowieści”; P. Próchniak, *Sen nożownika*, s. 115.

¹²⁰ Notabene Liciński jest także autorem powieści *Ksiądz Jan Jaskólski* (1908).

ki obłąkanego, są już jednak świadectwem zupełnie innego zamyśłu pisarskiego, przez wielu uznawanego zresztą jedynie za konsekwencję okoliczności, w jakich powstawały¹²¹. Współcześni badacze obok lakoniczności jako głównej cechy cyklu zgodnie zwracają uwagę na jego większą niż w przypadku pozostałych utworów poetyckość. Dmitruk, podkreślając silne zakorzenie *Z pamiętnika włóczęgi* w wydarzeniach historycznych roku 1905, stwierdza, że książka ta „jest przepojona polityką, aluzjami społecznymi i obrazami autentycznych wypadków, które uległy tylko swoistej »poetyzacji«”¹²²; Lewandowski, mówiąc o „procesie poetyzacji [tej] prozy”, dostrzega w niej „wiele cech wspólnych ze stylem traktatów filozoficznych Fryderyka Nietzschego”¹²³, wymieniając takie właściwości, jak rytmiczne następowanie kolejnych akapitów, retoryczne figury, nasycenie wypowiedzi aforyzmami i paradoksami. O aforystyczności stylu wspomina także Dmitruk¹²⁴, zaznaczając jednocześnie, że „ogólność nie oznacza ogólnikowości”¹²⁵. Również Paweł Próchniak rozważa zagadnienie poetyckości tej prozy. Przywołuje je w funkcji kontrargumentu komplikującego nieco formułę o „oscyłowaniu [...] pisarstwa [Licińskiego] między literaturą wysoką i publicystyką”¹²⁶:

Licińskiego nie publicystyka interesowała najbardziej. W „zrewoltowanych”, zaangażowanych społecznie i politycznie pismach zamieszczał teksty literackie. Domeną jego działań pisarskich była fikcja. Formowana przez organizujący ją język. Nie programująca, ale przetwarzająca rzeczywistość. Dlatego nie zjawisko prozy ZAANGAŻOWANEJ, ale

¹²¹ Charakterystyczna jest wypowiedź Jana Kleczyńskiego: „Palił się niszczącym ogniem konania. I to, co Balzak rzucił w twarz świata postacią Vautrina, to on musiał pokazywać w skrótach rysunkowych, w halucynacjach, wizjach gorączkowych – i śpieszył się, śpieszył się – może i to, co pisze, jest za długie? Zwierał się, skupiał, ściągał nitkami nerwów drgających wszystkie krwawe zgrzyty w jeden obraz, w jedno zdanie, w jeden jęk, nieubłagane szyderstwo, aż cyniczny [...]”; J. Kleczyński, *Liciński*, „Krytyka” 1912, t. 34, s. 55–56.

¹²² K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, s. 50.

¹²³ T. Lewandowski, *Posłowie: „Smutne niewolników pieśni...”*, ten i poprzedni cytat ze s. 255.

¹²⁴ K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, s. 51 i 52.

¹²⁵ Ibidem, s. 52.

¹²⁶ P. Próchniak, *Sen nożownika*, s. 219.

POETYCKI model prozy jest dla tych utworów najistotniejszym – choć bez wątpienia nie jedynym – punktem odniesienia. Pisarstwo Licińskiego wpisuje się bowiem najwyraźniej nie w ideowe spory partyjnych frakcji, ale w te przemiany, jakie zachodziły w literaturze ostatniej dekadzie Młodej Polski. Dynamiczne przekształcanie wypowiadanego świata. Tendencja do deformujących rzeczywistość – parabolicznych i groteskowych – ujęć, przy jednoczesnej liryzacji wypowiedzi. Zmieniająca się pozycja głosu mówiącego: oscylowanie między „relacją” i „wyznaniem”. Budowanie snutej historii z przywoływanych, uwięzłych „w pamięci” obrazów¹²⁷.

Żaden z badaczy spuścizny literackiej Licińskiego nie zdecydował się zakwalifikować jego utworów jako poematów prozą. Próchniak odnotowuje jedynie aprobatywnie, że *Z pamiętnika włóczęgi* było zestawiane z cyklem Jana Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu* w pracach Jana Jakóbczyka¹²⁸ i Krystyny Zabawy¹²⁹. Wahanie autora *Snu nożownika* należy wiązać z przyjętą przez niego ogólniejszą koncepcją, tłumaczącą fenomen twórczości Licińskiego. Za jej dominantę uznaje „nie do końca określoną relację łączącą dojmującą »egzystencję« i »wyobraźnię«”¹³⁰. Celowe zabiegi pisarza, zmierzające do wytworzenia sugestii „autentyczności” tekstu z jednej strony, a z drugiej charakterystyczna dla czasów Młodej Polski (a w przypadku Licińskiego wyjątkowo żarliwa) nieufność co do wszelkich racjonalnych postaw poznawczych¹³¹, także tych utrwalo-nych w języku i rozpoznawalnych formach literackich, przesądziła zdaniem Próchniaka o specyficznej poetyce tej twórczości. W opinii badacza „Liciński ostentacyjnie eksponuje nieporadność mowy”;

¹²⁷ Ibidem, s. 220–221; wyróżnienie – A. K.

¹²⁸ J. Jakóbczyk, *Z różnych perspektyw... zbieżne widoki (L. S. Liciński i J. Kaspro- wicz)*, w: idem, *O tym, jak Młoda Polska posiwała: proza młodopolska wobec re- wolucji 1905 roku*, Katowice 1992.

¹²⁹ K. Zabawa, *Jan Kasprowicz i Ludwik Stanisław Liciński – główni twórcy ironicz- nych poematów prozą*, w: eadem, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – *mło- dopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*.

¹³⁰ P. Próchniak, *Sen nożownika*, s. 52.

¹³¹ Zob. B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.

wprowadzając dysharmonie („kolokwialne formuły obok patetycznych zawołań”)¹³², celowo „poszarpany” tok narracji, liczne pęknięcia i niekonsekwencje. Wszystkie te zabiegi miały sygnalizować „frenezję” rejestrującego, usiłującego nadążyć za rozgrywającą się „na jego oczach” realnością. W tak pojmowanym projekcie literackim, w którym „»egzystencja« i »tekst« przenikają się”¹³³, nie mogło być miejsca dla poematu prozą:

[...] Specyficzna technika „dokumentacyjna” jest tu nie tylko sposobem zbierania materiałów, staje się samym aktem twórczym [...]. A choć miejsce i atmosfera – przynajmniej – jak znalazł, by je ująć w poemat prozą (komponowałyby się dobrze z tym, co w owym czasie drukuje, powiedzmy „Chimera”), to relacjonowana – chciałoby się powiedzieć: „na żywo” – sytuacja ukazuje pisarza, który nie tyle szuka inspiracji, co próbuje sprostac okrutnej prawdzie, dać jej wyraz¹³⁴.

Mimo tych zastrzeżeń Próchniak nie stroni od genologicznych ustaleń. Odnotowuje jednak pewną trudność. O ile utwory tworzące *Halucynacje* bez większych wahań uznaje za opowiadania, o tyle zauważa, że w przypadku „krótszych form [...] trudno o precyzyjne określenie gatunku”¹³⁵. Podpowiada jednak interesujący trop – jako „oczywisty i ważny kontekst” *Notatek obłąkanego* wskazuje obrazek. Swoj sąd uzasadnia następująco:

Szczątkowość fabuły. Lapidarność i wyrazistość. Towarzysząca próbom zanotowania „konkretna” tendencja do nasycania tekstu „emocjami”. Wreszcie liryzacja wypowiedzi. Wszystko to właśnie w obrazku (w jego odmianie rozpowszechnionej w drugiej połowie XIX wieku) pozwala szukać – rzecz jasna odległych i mocno zamazanych – źródeł tych „zapisów” (dotyczy to zwłaszcza tekstów – choć nie wszystkich – włączonych do *Notatek obłąkanego*)¹³⁶.

¹³² P. Próchniak, *Sen nożownika*, s. 215.

¹³³ Ibidem, s. 56.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem, s. 116.

¹³⁶ Ibidem.

Rzeczywiście wiele krótkich próz Licińskiego nosi cechy obrazka. To skojarzenie wydaje się tym bardziej znamienne, że na tradycję obrazka wskazuje się często, kiedy mowa o poemacie prozą. Bywa i odwrotnie – dostrzega się wpływ poematu prozą na formę obrazka¹³⁷. Trudno zaprzeczyć, że między obrazkiem a poematem prozą występuje wiele podobieństw i warto tej kwestii poświęcić dłuższą dygresję.

¹³⁷ Informację, że niektóre utwory Bolesława Prusa zamieszczone w tomie *Szki-ce i obrazki* (1885) – *Pleśń świata*, *Żywy telegraf* i *Cienie* – powstały pod wpływem „francuskiej poezji prozatorskiej”, można znaleźć w Wikipedii w haśle PROSE POETRY na stronie: http://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry (dostęp: 17.04.2014). (Notabene trudno nie zauważyć, że w polszczyźnie brak odpowiednika dla określenia „prose poetry”, oznaczającego przecież coś innego niż „poetic prose” – po polsku „proza poetycka”; określenie „poezja prozą” nie wydaje się jednak najszcześniejsze). Jako uzasadnienie tego sądu umieszczono w przypisie odwołanie do książki Zygmunta Szwejkowskiego *Twórczość Bolesława Prusa*, gdzie we wskazanym miejscu czytamy: „W nowelach uderza jeszcze większa precyzja opracowania tematów, zmierzająca do rzucania wszystkich efektów na szalę chwili. Do bardzo dalekich granic doprowadza tu Prus zasadę eliminacji szczegółów, ekonomię środków relacji i zwięzłości słowa, by osiągnąć zwartość budowy utworów i spotęgować siłę ich ekspresji. Wśród pozycji napisanych w roku 1884 mamy kilka, które z tego względu można nazwać wprost migawkami (jak to było w twórczości francuskiej), ujmującymi w lapidarnym skrócie rozległe zjawiska filozoficzno-moralne lub dające syntezę krzy-wizn życiowych kilkoma pociągnięciami pióra: *Kocha – nie kocha*, *Orestes i Pylades*, doskonała nowela *Na wakacjach*, kapitalna w pomysle *Pleśń świata* oraz wydane już w roku 1885 nastrojowe *Cienie* stanowią tu szczytowe zdobycze. Jakis jaskrawy rys realistyczny ostro naświetlony na jedną chwilę (*Kocha – nie kocha*, *Orestes i Pylades*) czy symbol, wylaniający się z »pomroki życia, gdzie po omacku błądzi nieszczęsny rodzaj ludzki« (*Pleśń świata*, *Cienie*), decydują w utworach tych o całości wrażenia, które tak silnie się uzmysławia, że nie wymaga zupełnie dokładniejszego rozprawadzenia w szczegółach (nieraz Prus wprost ogranicza się do »suchych« stwierdzeń) i nawet pozwala na ograniczenie do minimum komentarza”; Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 99. Trudno oczywiście rozstrzygnąć, czy *Pleśń świata*, *Żywy telegraf* i *Cienie* to pierwsze polskie poematy prozą lub przynajmniej pierwsze ich echa – nie wiemy, czy Prus znał teksty francuskie i nie mamy żadnych przesłanek, żeby umieszczać go w hermeneutycznej przestrzeni oddziaływania poematu prozą. Nie wspomina również nic na ten temat Barbara Bobrowska, autorka książki *Małe narracje Prusa* (Warszawa 2003). Zamiast w kategoriach filiacji można natomiast rozważać te utwory w relacji do formy poematu prozą w kategoriach analogii.

Józef Bachórz, autor hasła *Obrazek prozą (obrazek rodzajowy)*, opisując genezę terminu i historię stojącego za nim pojęcia, wskazuje, że pomysłodawcy nazwy (Józef Ignacy Kraszewski¹³⁸ oraz Michał Grabowski¹³⁹) „mianem obrazka nazywali [...] fragmenty powieści obyczajowych – np. *Malwiny* Marii Czartoryskiej-Wirtemberskiej i *Pierwszej młodości pierwszego uczucia* Elżbiety Jaraczewskiej – które to fragmenty wydawały się im odpowiednikami flamandzkiego malarstwa rodzajowego ze względu na uszczegółowione opisanie scen obyczajowych”¹⁴⁰. Nie sposób nie zauważyć pewnej zbieżności. Okazuje się bowiem, że Aloysius Bertrand, który zatytułował zbiór swoich poematów prozą jako *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot (Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota)*, nosił się pierwotnie z zamiarem posłużenia nazwą *Bambochades romantiques (Bambocjada romantyczna)*. Choć ostatecznie użył innego tytułu, ślad oryginalnego zamiaru przechował się w słowach rozpoczynających pierwszą księgę *Nocnego Kasprowa*: „Harlem, cette admirale bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neefs, David Teniers et Paul Rembrandt”¹⁴¹. Wśród wymienionych malarzy brak nazwiska tego, od którego pochodzi francuskie słowo *bambochade* wywiedzione z włoskiego *bambocciata*. Przydomek Il Bamboccio nosił Pieter van Laer, żyjący w XVII wieku niderlandzki malarz, autor obrazów ukazujących scenki ze zwyczajnego życia¹⁴². Referując te frazujące zależności, Grażyna Szymczyk zauważa:

¹³⁸ J. I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” 1836, t. 11.

¹³⁹ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, Wilno 1837.

¹⁴⁰ J. Bachórz, hasło *Obrazek prozą (obrazek rodzajowy)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1974, z. 1, s. 119.

¹⁴¹ W tłumaczeniu Jacka Trznadla fragment ten brzmi: „Harlem, przedziwna szopka, wierny obraz szkoły flamandzkiej, Harlem, malowany przez Jana Breughla, Piotra Neefs, Dawida Teniers i Pawła Rembrandta”; cyt. za: A. Bertrand, *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota*, przełożył i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1984, s. 51.

¹⁴² Zdaniem Dany Milstein „tytuł *Bambocjady [Les Bambochades]* odsyła nie tyle do Petera van Leera znanego jako «Il Bamboccio», lecz do całego kręgu siedemnastowiecznych malarzy określanych jako Bamboccianti. [...] Podsumowując,

Rezygnacja z *Bambochades romantiques* na rzecz *Fantazji sposobem Rembrandta i Callota* nie wnosi zasadniczej zmiany koncepcji świata poetyckiego. Gatunek malarstwa rodzajowego spotyka się z rysunkami Callota¹⁴³ w polu jakości estetycznych: groteskowości, fantastyki i komizmu, zapowiadającymi także uposażenie jakościowe tekstów literackich Bertranda. Przez użycie w tytule nazw jednostkowych zamiast nazwy ogólnej zamysł artystyczny został jednak ukonkretniony. Z *Przedmowy* [w *Nocnym Kasprze* – A. K.] dowiemy się dokładniej: że „sztuka ma zawsze dwa sprzeczne oblicza”, jednemu z nich patronuje filozofujący Rembrandt, drugiemu – groteskowy Callot¹⁴⁴.

Oto jak w *Przedmowie* rozwija tę myśl Bertrand:

Rembrandt to filozof z siwą brodą, który wchodzi w siebie i wyczerpuje myśl na medytacjach i modlitwie, zamyka oczy, aby się skupić, rozmawia z duchami piękna, nauki, mądrości i miłości i spala się, przenikając tajemnicze symbole natury. Callot, wprost przeciwnie, jest zadufanym i sprośnym landsknechtem, puszającym się na placu, hałasującym w szynku, pieszczącym cygańskie córki, przysięgającym tylko na swój rapier i strzelbę i nie mającym innych trosk poza wypomadowaniem wąsów¹⁴⁵.

powiedzieć można, że Bertrand celowo użył liczby mnogiej w tytule, aby podkreślić, że odnosi się do teorii estetycznej charakterystycznej dla całej grupy, a nie do znaczenia i dzieła tylko jednego artysty”; D. Milstein, „*Gaspard de la Nuit*”: *Humor, the Eau-Forte, and the Chiaroscuro Vignette*, „College Literature” 2003, Vol. 30, No. 2, s. 140.

¹⁴³ Jacques Callot (1592–1635), francuski rysownik. Jego grafiki przedstawiały między innymi sceny rodzajowe, karykatury, postaci fantastyczne, kaleki. W poematach prozą Bertranda pojawia się wzorowana na grafikach Callota na wpół fantastyczna postać Skarba, złośliwego karła. Na temat roli, jaką ryciny Callota odegrały w historii europejskiej groteski, zob. W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1; przedruk w: idem, *Pre-teksty i teksty: z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

¹⁴⁴ G. Szyczyk, *Bambocjada nadrealistyczna. Aloysius Bertrand i Robert Desnos*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 11, s. 66.

¹⁴⁵ A. Bertrand, *Nocny Kasper*, s. 44. Interesująco brzmi także zakończenie tego wywodu: „Autor widział swoją książkę jakby w obu tych wcieleniach, ale nie był też zbyt wyłączny, i oto poza fantazjami w stylu Rembrandta czy Callota – studia w stylu rzeczy, które robili Van Eyck, Lucas de Leyde, Albrecht Dürer, Peeter

Jeśli dwoistość utrwaloną przez Bertranda rozumieć jako zestawienie z jednej strony żywiołowego podążania¹⁴⁶ za wielokształtnością i nieustanną przemiennością świata, a z drugiej wprowadzającej dystans refleksji (a więc przykuwającego uwagę szczegółu i wyprowadzonego zeń uogólnienia), w dychotomii tej można dopatrywać się prefiguracji rozpoznania Baudelaire'a¹⁴⁷. Autor *Kwiatów zła* wielokrotnie ujmował swoją filozofię w postaci antynomii¹⁴⁸. W *Malarzu życia nowoczesnego* pisał, że „piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem”¹⁴⁹, a artystę tworzącego tak rozumiane piękno określił słowami: „Niekiedy jest poetą; częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty; jest malarzem okoliczności i tego, co w niej wieczne”¹⁵⁰. W *Racach* ideę tę powtórzył w słowach: „W pewnych prawie nadnaturalnych stanach duszy cała głębia życia objawia się w najzwyczajszym choćby widoku, który przyciągnie oczy. Staje się on tej głębi symbolem”¹⁵¹. Jak się zdaje, tym, co odróżnia obrazek od poematu prozą, jest właśnie niedomiarego „elementu wiecznego, niezmiennego”, pozwalającego oderwać

Neef, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salva-tor-Rosa, Fuseli i wielu innych mistrzów rozmaitych szkół”; ibidem.

¹⁴⁶ David Scott interpretuje ten imperatyw po prostu jako próbę naśladowania przez Bertranda gestów malarskich; D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand a Rimbaud*. Na temat roli obrazowości w poemacie prozą zob. również: M. Beaujour, *Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, s. 46–47.

¹⁴⁷ Bertrand musiał pociągać Baudelaire'a nie tylko formą myślenia, ale i przedmiotem namysłu. Obu w najwyższym stopniu interesowały zagadnienia sztuki i obaj wiele miejsca poświęcili na refleksje metaartystyczne – Bertrand we *Wstępie do Nocnego Kaspra*, Baudelaire w całej twórczości. W istocie można odczytywać *Wstęp* Bertranda, jak wnikliwie pokazała Grażyna Szymczyk, jako „szczególnego rodzaju traktat o sztuce”; G. Szymczyk, *Bambocjada nadrealistyczna*, s. 73.

¹⁴⁸ Przejawy „nieustającej podwójności” jako cechy stylu Baudelaire'a analizował Tzvetan Todorov w *La poésie sans le vers*.

¹⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 13 i 15.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ch. Baudelaire, *Race (Dzienniki intymne)*; cyt. za: idem, *Pisma. Sztuczne raje*, s. 351.

odczytywany z danej scenki sens od jej doraźnego, praktycznego wymiaru. Rozwój obrazka w XIX wieku jako formy literackiej wskazuje, że wśród charakteryzujących go jakości zaczęły dominować te, które wzmagają jego walory dokumentarne, narzucające raczej interpretację socjologiczną niż filozoficzną. Nie przypadkiem cechą obrazków w drugiej połowie XIX wieku stał się swoisty dydaktyzm i interwencjonizm, dobrze wpisujący się w pozytywistyczny program¹⁵².

Z tych względów tylko częściowo można zgodzić się z opinią Ryszarda Engelkinga, łączącego powstanie *Paryskiego splinu* z tradycją „siedemnasto- i osiemnastowiecznej moralistyki francuskiej, którą Baudelaire zaszczerpił na podrzędnym i efemerycznym gatunku literackim – obrazie Paryża”¹⁵³. Na bezwarunkowość tego sądu trudno przystać dlatego, że jego autor kategorycznie odrzuca zarazem jako inspirację („wbrew deklaracjom poety”) *Nocnego Kaspra*, określając dzieło Bertranda jako tkwiące „w konwencjach »malowniczego« ro-

¹⁵² Z tego punktu widzenia *Pleśń świata*, *Żywy telegraf*, *Cienie* Bolesława Prusa, wyróżniając się z jednej strony znaczną redukcją komentarza, a z drugiej silną sugestią filozoficzną o uniwersalnym przesłaniu, istotnie przekraczają konwencję pozytywistycznego obrazka. Osobliwość tę dostrzegł Szweykowski: „W jego twórczości następuje zmiana zasadnicza: jeśli inne drobniejsze utwory, szkice i opowiadania różnią się od większych, od powieści, tylko ilościowo, to znaczy, że albo poruszają mniej rozległe zagadnienia, albo są zwarciej [sic!] ujęte (eliminacja epizodów), w tych nowych różnice mają charakter jakościowy: powstają utwory zasadniczo różne od epiki właściwej, utwory, których podstawa leży w przeżyciu lirycznym i które posługują się jakimś jednym zjawiskiem świata zewnętrznego reprezentatywnym dla życia, syntetyzującym stanowisko autora, dającym perspektywę na całość bytu. Nie będzie chodziło w nich o rozstrzygnięcie poszczególnych, praktycznych tez życiowych, lecz o wzbudzenie w czytelniku sugestii ogólnych, głównie charakteru metafizycznego. Wtedy powstają nowe Prusa”; Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, s. 87–88; por. także przypis 137. Uwagi Szweykowskiego łączą się z problematyką kompozycji. Zagadnienia te stanowiły bardzo ważną część meta-refleksji pisarza; Prus był autorem pisanych do końca życia tak zwanych *Notatek o kompozycji*. Zob. F. Araszkiewicz, *Dwa fragmenty notatek twórczych Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 1; B. Prus, *Teoria czynu – idee – twórczość artystyczna*, oprac. P. Lehr-Splawiński, w: *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, red. E. Czaplejewicz i K. Rutkowski, Warszawa 1982; A. Kluba, *Teoria Bolesława Prusa*, „Ruch Literacki” 1999, nr 5; B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszewska, Gdańsk 2010.

¹⁵³ R. Engelking, *Testament splinicznego poety*, s. 9.

mantyzm i rażąco naiwne w zestawieniu z dojrzałym, drapieżnym Splinem¹⁵⁴. Tymczasem znacznie bardziej prawdopodobna i zgodna z literacką empirią wydaje się inna teza, zakładająca możliwość wpływu OBU tych źródeł, poddanych jednak swoistej interpretacji. Dzięki niej możliwe stało się stworzenie całkiem nowej formy, scalającej wybrane elementy wcześniejszych – filozoficzny naddatek Bertranda ze swobodą obserwacji paryskich scenek i „typów z repertuaru szkiców fizjologicznych”¹⁵⁵, którymi przecież Baudelaire’owskie poematy prozą z pewnością nie były¹⁵⁶.

Szkiców fizjologicznych ani obrazków nie można dopatrzeć się również w *Notatkach obłąkanego* Licińskiego. Powstające współcześ-

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 10.

¹⁵⁶ Na korzyść tej interpretacji przemawia zresztą wiele argumentów z eseju Engelkinga, przenikliwie komentującego zagadnienie tak zwanego moralizatorstwa Baudelaire’a (por. przypisy 72, 74 oraz 75 w tym rozdziale). Intencji pisarza nie myli też komentator z autorskim złudzeniem, jakoby pointy poematów prozą mogły przyczynić się jakkolwiek do dzieła powszechnej poprawy (jak zdarzało się zapewne myśleć niektórym autorom obrazków i szkiców fizjologicznych). Odczytuje przecież przesłanie *Paryskiego splinu* w następujący sposób: „W walce o duszę człowieka, czy raczej w walce człowieka o własną duszę, Szatan jest niestety bardziej czynny od Boga. Bez końca podsuwa nam rozmaite sposoby uśmierzenia nudy, nieustannie ulepszając nasz świat, Bóg zaś najwyraźniej nie przejmuje się nami i naszą nudą, woli budować z obłoków cudowne gmachy ułudy. [...] Poeta oczywiście wie, jakim obskurantem wyda się nadętemu pychą postępowemu obywatelowi XIX stulecia, twierdząc, że pewne ludzkie uczynki można wyjaśnić jedynie wstąpieniem w nas podstępnych Demonów lub przyrodzonym zepsuciem i pociąganiem do okropności. Dlatego nie nalega, zdaje się na przenikliwość czytelnika. Jego Szatan jest przystępny i życzliwy, czasem śmieszny i szablony; kto chce, ten zapamięta, że najchytrzejszym z podstępów diabła jest wmówienie nam, że diabeł nie istnieje. W dziele urządzania świata Księciu Ciemności dzielnie sekundują pismacy-filantropi, gaduły, chwalczy postępu i wrodzonej dobroci człowieka, wymowni głosiciele równości praw wszystkich ludzi. Postępem nazywają oni dobrobyt i komfort; wierzą, że para, elektryczność i oświetlenie gazowe rozwiążą wszystkie problemy ludzkości. Otrąbili już koniec Szatana, pokonanego przez Przemysł i anioła Wolności. Nie widzą zatrważającej atrofii ducha, nie czują, że człowiek bardziej niż wygody potrzebuje pociechy w upadku, nie rozumieją, że postęp może polegać wyłącznie na rugowaniu śladów grzechu pierworodnego, a więc ma być moralny i dokonywać się we wnętrzu człowieka, że człowiek wciąż musi walczyć z dzikim zwierzęciem, które w nim mieszka”; ibidem, s. 18.

nie z nimi utwory tego typu były i powinny pozostać jedynie „ważnym kontekstem”¹⁵⁷. Przed taką klasyfikacją powstrzymuje odczucie, że we frenetycznej prozie przedwcześnie zmarłego pisarza idzie o coś więcej niż o antykwaryczną dbałość i upamiętnienie „mierzwy rzeczywistości”, ani tym bardziej – o dokumentację niesprawiedliwości społecznej w nadziei na jej wyeliminowanie. Jeśli o próbie jakiegokolwiek dokumentaryzmu można w przypadku tekstów Licińskiego mówić, podobnie zresztą jak w przypadku poematów prozą Baudelaire’a, byłby to najwyżej „dokumentaryzm” literackiego świadectwa, pomyślanego jako chęć oddania jednostkowej konfrontacji, znalezienia formy dla tego, co dzieje się z wrażliwą, doświadczającą dotkliwości świata świadomością. Czy wobec tego Liciński był twórcą poematów prozą? Bardziej niż w innych sytuacjach dążenie do znalezienia „właściwej” etykiety dla tych utworów budzi opór. Udzieliwszy pozytywnej odpowiedzi, trudno nie zastanawiać się, czy pisarz zgodziłby się na nią...

O jednoznacznym uznaniu utworów Licińskiego z cyklu *Notatki obłąkanego* za poematy prozą zdecydowała natomiast Krystyna Zabawa, zestawiając je w z utworami Kasprowicza z cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu*. Wśród różnych kwestii badaczka omawia przy tej okazji między innymi sprawę relacji ironii (zakładanej przez siebie jako dominantę tej odmiany poematu prozą) i liryzmu (przypisywanego z kolei „odmianie impresjonistyczno-symbolicznej”). Jak zauważa: „Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że w ironicznej odmianie poematu prozą brak miejsca na liryzm. A jednak, niemal w każdym z analizowanych utworów pojawia się liryczny fragment (na ogół zresztą natychmiast skontrastowany z trywialnością czy choćby potocznością). [...] Charakterystyczne dla liryki zaangażowanie uczuciowe podmiotu jest tu bardzo wyraźne”¹⁵⁸. Te obserwacje podważają (by nie powiedzieć nowomodnie „dekonstruują”) podstawowe rozróżnienia, na których jest oparta koncepcja książki o młodopolskich poematach prozą, a więc między innymi

¹⁵⁷ P. Próchnik, *Sen nożownika*, s. 116.

¹⁵⁸ K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, s. 160–161.

uznane za fundamentalne przeciwstawienie liryzmu i ironii. Czynią tym samym tę koncepcję wysoce problematyczną.

W utworach uznanych przeze mnie za polskie przykłady poematów prozą właśnie liryzm wraz z wynikającą z niego koncepcją podmiotowości decydowały o szczególnym efekcie, wspólnym dla wszystkich tych utworów. Poza wszelkimi różnicami z poematów prozą Rolicz-Liedera, Bąkowskiej, Ostrowskiej, Tetmajera, Szczęsnego – i Licińskiego – z łatwością można wydobyć intencję udzielenia głosu ŚWIADOMOŚCI człowieka współczesnego, konfrontującego się nieustannie z coraz intensywniej dotykającą go rzeczywistością zewnętrzną. Poemat prozą byłby zatem próbą zniesienia / zniwelowania / oswojenia jeszcze jednej antynomii – „ja” i „nie-ja”. Zdepersonalizowany liryzm poematów prozą dopuszcza, obok niejawnej (bo zapisanej w obrazach tego, co percypowane) samoobserwacji i pośredniej ekspresji podmiotu, duży udział tego, co wcześniej było zarezerwowane dla innych jakości – świata zewnętrznego (zwyczajowo wpuszczanego do literatury przez filtr epiki) oraz rzeczywistości relacji i rozmów międzyludzkich (tradycyjnie przypisanych przede wszystkim dramatomu).

Pożytki płynące z badań nad poematem prozą wykraczają jednak daleko poza wąską dziedzinę dylematów genologicznych i rozstrzygnięć terminologicznych. Poza innymi względami – w pierwszej mierze antropologicznymi, które powinny zmierzać ku odpowiedzi na pytanie o filozofię poematu prozą jako formy „opisu życia współczesnego”¹⁵⁹ – najistotniejsza wydaje się możliwość przeprowadzenia

¹⁵⁹ Nie przypadkiem nawiązuję do tytułu artykułu Grażyny Szymczyk (*Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50) – autorka zastanawia się nad znaczeniem korekty wprowadzonej przez Baudelaire’a w przedmowie do *Paryskiego splinu* (s. 5): „Przeglądając po raz dwudziesty co najmniej sławnego *Gaspard de la Nuit* Aloysiusa Bertranda (czy książka, którą zna pan, ja i kilku naszych przyjaciół, nie ma wszelkich praw do tytułu sławnej?), przyszło mi na myśl, by spróbować czegoś w tym rodzaju i do opisu życia współczesnego, czy raczej do pewnej formy życia współczesnego i bardziej abstrakcyjnego (*à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite*), zastosować sposób, jakim posłużył się Bertrand, ukazując życie dawne, tak osobliwie malownicze”. W opinii Szymczyk

analiz dotyczących różnych sposobów traktowania przez literaturę tak zwanej poetyckości i odnowienia pytań o jej funkcję w utworze literackim. Pojawienie się w historii literatury poematu prozą dowodzi, że równoległe z rozwijającą się od czasów estetyzmu spod znaku Théophile’a Gautiera koncepcją autoteliczną (z jej apogeum w twórczości Stéphane’a Mallarmégo), przypisującą subkodowi poetyckiemu dominującą rolę w tekście literackim, kształtowała się inna idea. Nie była ona prostym zaprzeczeniem tej pierwszej. Polegała raczej na przesunięciu akcentów oraz DEHIERARCHIZACJI: poetyckość nie tyle została wyeliminowana (jak stało się w założeniach innych koncepcji), ile podporządkowana odmiennym, ważniejszym od siebie aspektem dzieła, przede wszystkim zobowiązaniom poznawczym, które wziął na siebie – od czasów Baudelaire’a – nowoczesny liryzm. Młodopolskie poematy prozą mają w tych poszukiwaniach i prze wartościowaniach swój udział.

„wydaje się, że różnica między *la vie moderne* i *une vie moderne*, jaka istnieje w kontekście wypowiedzi Baudelaire’a, pozwala wyznaczyć dwa bieguny obecnej sytuacji gatunku. Biegun pierwszy skupia realizacje, w których opis życia współczesnego jest pojęty dosłownie. Może to być – przykładowo – zastąpienie realiów Dijon Bertranda i Paryża Baudelaire’a realiami dzisiejszego miasta przemysłowego [pomijam przypis – A. K.]. Reaktywowanie wzorca, polegające wyłącznie na wymianie rekwizytów, musi przynieść efekty artystycznie wtórne: »urbanizm« poematów prozą Baudelaire’a był jednym ze znamion nowatorstwa dla ówczesnej poezji; urbanizm w poezji powojennej przestał pełnić taką funkcję. Dlatego warto poddać bliższemu oglądowi raczej te utwory, które uznając okazjonalny charakter pojęcia »współczesność«, mieszczą się na biegunie *une vie moderne*”. Obserwacja badaczki kieruje uwagę na to, że rozróżnienie Baudelaire’a między „życiem współczesnym” a „pewną formą życia współczesnego i bardziej abstrakcyjnego”, dubluje niejako charakter napięcia w układzie „ja” – „nie-ja” (konkret–abstrakcja, panorama całości–konceptualnie dobrany i opracowany aspekt).

ROZDZIAŁ 2

Kasydy, obrazki, kaligrafie, szkice... Poemat prozą w literaturze międzywojennej

W dotychczasowych analizach małych form prozy poetyckiej zastanawiałam się, na podstawie jakich przesłanek genologicznych i jak rozumianej genologii można uznać dany utwór za poemat prozą. Wychodziłam z założenia, że wprawdzie generyczny status poematu prozą pozostaje – i być może pozostanie – problematyczną hipotezą, prowokującą więcej pytań niż odpowiedzi, niewątpliwie jednak tego rodzaju wątpliwości jest tu znacznie mniej niż w przypadku prozy poetyckiej. Raczej nikt nie doszukuje się jej atrybucji gatunkowej, ujmując ten sposób pisania po prostu w kategoriach stylu.

Podstawową korzyścią płynącą z ustalenia genologicznych wykładników poematu prozą byłaby możliwość w miarę precyzyjnego odróżniania tej formy pisania od innych krótkich form prozy poetyckiej, a dzięki temu – zidentyfikowanie nieopisanej dotąd w Polsce tradycji literackiej. W dążeniu do podobnej przejrzystości można dostrzec z pewnością chęć naśladowania działań podejmowanych względem innych literackich gatunków. Również względem poematu prozą – w obcojęzycznej refleksji literaturoznawczej¹. Owo dążenie nie może jednak nie ulec komplikacji, kiedy weźmiemy pod uwagę, że w odróżnieniu od bardziej uchwytnych genologicznie form poemat prozą, po pierwsze, pojawił się w momencie, gdy w literaturze europejskiej przestała obowiązywać tradycyjna, normatywnie pojmowana genologia, a po drugie – w przeciwieństwie do innych stabilizujących się mniej więcej w tym samym czasie konwencji pisania, przede wszystkim w przeciwieństwie do powieści – nie stał się formą popularną. Nie przypadkiem autora powieści –

¹ Zob. rozdział *Teorie poematu prozą za granicą*.

inaczej niż autora poematu prozą – nikt nie pyta o domniemany pierwowzór ani inną drogą nie sprawdza, czy ów znał go, pisząc swoją powieść. Zakładamy raczej, że w naturalny sposób odwoływał się do funkcjonującego jako konstrukt teoretyczny, powszechnie rozpoznawalnego i pozwalającego na wielorakie modyfikacje MODELU powieści. Poemat prozą – forma, po którą twórcy sięgali dość rzadko – ani na taką masowość rozpoznawania nie zapracował, ani też nie zdołał utrwalić się w POWSZECHNIEJSZYM, pozaelitarnym odbiorze jako konwencja kontynuująca pewną, choćby rzadko aktualizowaną, ale ciągłą i wyrazistą tradycję. Już to podpowiada, że w tym przypadku należy poszukiwać subtelniejszych metod postępowania. Zadania nie ułatwia i to, że w przeciwieństwie do innych form zdecydowanie rzadkich i nietypowych, jak na przykład oktostych czy haiku, poemat prozą nie skłania w sposób konieczny do pytań o źródło inspiracji. Jego egzotyka nie ma charakteru narzucającego się. Wydaje się nawet, że jest przeciwnie, skłonność do nieostrych kształtów, ledwie tylko przyoblekających bardziej wyrazisty kontur na tle amorficzności prozy poetyckiej, stanowi jeszcze jedną umyślną cechę poematu prozą – formy chimerycznej i elitarnej, zrodzonej z kaprysu twórczego, posługującej się kodem nie dla wszystkich czytelnym. Z tego względu zajmuje on mało uchwytną pozycję POMIĘDZY – pomiędzy gatunkami usankcjonowanymi pragmatycznym rozpoznaniem a takimi formami literackimi, charakterystycznymi dla współczesności, które ostentacyjnie wyzbywają się specyfikacji gatunkowych, sugerując swoją postacią całkowitą jednorazowość realizacji. Poemat prozą, nie chcąc (lub nie mogąc) być gatunkiem, nie chce zarazem nim nie być.

Sprawy, o których mowa, ulegają dalszej komplikacji, kiedy umieści się je w konkretnej sytuacji historycznej. O ile w czasach Młodej Polski świadomość, że istnieje taka forma pisania jak poemat prozą, swą siłą czerpała ze względnie małej historycznej odległości od francuskich „pierwowzorów” oraz publikacji rodzimych tłumaczeń², o tyle później, w miarę zwiększenia się dystansu czaso-

² Przekład *Paryskiego splinu* pióra Heleny z Sienkiewiczów Żuławskiej z przedmową Jerzego Żuławskiego ukazał się jako *Drobne poezje prozą* w 1901 roku,

wego, owa świadomość ulegała w naturalny sposób przeobrażeniom – nadwątleniom w wymiarze powszechniejszym, ugruntowaniu w recepcjach indywidualnych, elitarnych. Na jej kształcie w okresie międzywojennym zaważyły dodatkowo specyficzne warunki, określające ogólniejsze zasady ówczesnego myślenia o genologii literackiej. Problematyce tej, zawężonej do kwestii liryki, obszerne studium poświęcił Edward Balcerzan. W jego ujęciu najistotniejszą okolicznością kształtowania się refleksji genologicznej, a zarazem zasadniczą podstawą ówczesnej najogólniejszej świadomości literackiej, było „przeświadczenie, że powstaje oto nowa epoka”³ i że odradzanie się państwa polskiego wymaga podobnej odnowy w dziedzinie literatury. Przekonanie to w oczywisty sposób łączyło się z niechęcią co do praktyk pisania, które rozpoznawano jako przeszłe. Dominującym kierunkiem myślenia była przyszłość, a powstające programy literackie kreowały wizje poezji jutra. Choćby z tych dobrze znanych i wielokrotnie opisywanych względów poemat prozą – kojarzony z konwencją młodopolskiej prozy poetyckiej – nie mógł liczyć, jako forma pisania, na popularność. I więcej – nie mógł, nie istniejąc jako termin, liczyć nawet na to, że krytyka przypomni sobie o nim, aby posłużyć się nim jako etykietą deprecjonującą. O stosowaniu nazw gatunkowych w funkcji epitetów „niszczących” Balcerzan pisze: „Dotyczy to przede wszystkim form liryki »nieczystej«, mieszanej, skrzyżowanej z epiką, reprezentującej style pokonane przez romantyzm – sentymentalistyczny i pseudoklasycyzy. Absolutną pogardę wyrażał wówczas na przykład epitet »sielanka«, »sielankowy«, »sielankowość«”⁴.

w tym samym roku Zenon Przesmycki opublikował rozprawę *Jan Artur Rimbaud* („Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5), w której zamieścił tłumaczenie dwóch utworów z *Iluminacji*.

³ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, w: idem, *Przez znaki*, Poznań 1972; przedruk w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Warszawa 2007, s. 116. Koncepcję zaprezentowaną w tym artykule badacz rozwinął w rozprawie *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1929*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1918*, seria 2, Wrocław 1974, s. 142.

⁴ Idem, *Sytuacja gatunków*, s. 152.

Przykład ten służy Balcerzanowi jako argument na rzecz tezy, że w omawianym przez niego okresie, a więc w latach 1918–1928, nie tylko „poezja jest niejasna jako system”, nie tylko „nie dostrzeżę się systemu gatunków”, ale również, że okolicznościom tym towarzyszy „proces degradacji gramatyki genologicznej”⁵, manifestujący się między innymi w opisanym zjawisku pejoratywnego etykietowania. Jednocześnie badacz odnotowuje jednak tendencję przeciwną, mniej jawną, dającą się zrekonstruować na podstawie, jak to ujmuje, „przejęzyczeń krytyków”⁶, która świadczy o tym, że w ogólnych sądach na temat literatury gatunek pozostaje wciąż ważnym punktem odniesienia.

W dokonanej przez siebie rekonstrukcji świadomości literackiej lat 1918–1928 Balcerzan ujawnia kilka prawidłowości, pozwalających lepiej zrozumieć SYTUACJĘ POEMATU PROZĄ JAKO GATUNKU⁷: „Autonomia poezji zlikwidowała jak gdyby wewnętrzne podziały w rodzaju lirycznym i oto rodzaj przeistoczył się w gatunek. Skoro zaś coś jest jednym gatunkiem, nie może się jednocześnie DZIELIĆ na gatunki. A ponieważ nie ma tu już wewnętrznych podziałów i paradygmatów – znika także problem »gramatyki« genologicznej, którą kiedyś powołano do życia po to właśnie, aby immanentne zróżnicowania form lirycznych były odróżniane”⁸. Przykładów praktyk

⁵ Ibidem, s. 142–152.

⁶ Ibidem, s. 153.

⁷ Sformułowanie „sytuacja gatunku” nieprzypadkowo ma odsyłać w moim zamierzeniu do uwagi Michała Głowińskiego: „Dla poetyki historycznej ŚWIADOMOŚĆ GATUNKOWA jest więc tak samo ważnym przedmiotem badania, jak gatunkowa konstrukcja dzieł. [...] Inaczej funkcjonuje gatunek wtedy, gdy jego reguły są niepisane, inaczej wówczas, gdy jest on powiązany z uświadomionym systemem zasad. Dla poetyki historycznej jest to różnica fundamentalna, gdyż mówi o odmiennych sytuacjach gatunku, a właśnie SYTUACJA GATUNKU jest tu przedmiotem jej obserwacji”; M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion i A. Kmita-Piorunowa, Warszawa 1968, s. 42–43.

⁸ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 152. Ustalenia Balcerzana podtrzymali Michał Głowiński i Janusz Sławiński: „W poezji międzywojennej gatunki nie tworzą systemu, nie ogarniają całej ówczesnej produkcji wierszowanej. Określenia gatunkowe tak odziedziczone z tradycji, jak nowo kształtowane stosować można tylko do niektórych utworów. Najszersza kategoria rodzajowa, liryka,

utożsamiających rodzaj liryczny z gatunkiem (łączyących się często z wymiennym używaniem terminów „liryka” i „poezja” w funkcji nazw generycznych) dostarcza wiele tekstów komentujących poezję w tamtym czasie, na przykład Karola Wiktora Zawodzińskiego⁹ czy Juliana Przybośa¹⁰. Demontaż „gramatyki genologicznej” nie sprzyjał również myśleniu w kategoriach antynomicznych, myśleniu uzasadniającemu rację bytu form hybrydalnych, które usytuowały się – jak poemat prozą – na pograniczu sfer uprzednio uznawanych za nietożsame, a nawet wzajemnie się wykluczające. Opozycję poezja–proza, zasadniczą dla poematu prozą, a systematycznie od czasów Młodej Polski podważaną, próbował odnowić przecież dopiero Tadeusz Peiper w hasle „Proza nazywa, poezja pseudonimuje”.

Odczucie braku obowiązującej „gramatyki genologicznej” w pierwszej dekadzie Dwudziestolecia Międzywojennego nie oznaczało jednak zupełnej dowolności postępowania. Zdaniem Balcerzana „poeta tamtych lat ma do wyboru, generalnie rzecz ujmując, trzy różne stanowiska, jakie w praktyce pisarskiej może w ogóle zająć wobec problemu istnienia – nieistnienia gatunków lirycznych, a także ich funkcji, ich charakteru itd.”¹¹. Wśród wyróżnionych wariantów – klasycystycznego, postromantycznego i awangardowego – dla badacza poematu prozą największe znaczenie ma wariant środkowy. W charakterystyce wszystkich wariantów Balcerzan odwołuje się do pojęcia „modelu sytuacji komunikacyjnej” i przyjmuje założenie, że

niemal całkowicie zrównała się z poezją (epika poetycka, zwłaszcza w czystej postaci, przestała być żywą dziedziną piśmiennictwa)”; M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1987, s. LII–LIII.

⁹ Na przykład: „Ze wszystkich gatunków literackich poezja (rozumiem przez to słowo twórczość w mowie związanej o zakresie zwężonym obecnie prawie wyłącznie do liryki) największe ma prawo do autonomicznego traktowania w dorobku piśmienniczym Polski Odrodzonej”; K. W. Zawodziński, *Poezja Polski Odrodzonej*, „Świat Książki” 1928, nr 1–3; cyt. za: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 8.

¹⁰ J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, w: *Polska krytyka literacka 1919–1939: materiały*, przygotowali A. Biernacki et al., red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1966, s. 293–294.

¹¹ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 157.

za każdym gatunkiem lirycznym stoi taki właśnie, określony schemat komunikacyjny. Klasyczne gatunki liryczne traktuje jako efekt utrwalenia w systemie klasycystycznej poetyki faktycznych sytuacji komunikacyjnych, niegdyś stanowiących bezpośrednio uzasadnienie dla wykształcenia się ich literackich wersji, które z czasem, wraz z rozpadem obyczajów danej społeczności i autonomizowaniem się literatury, przestawały takich motywacji wymagać (na przykład dytyramb, pierwotnie pieśń ku czci Dionizosa, czy epitafium, pierwotnie zwięzy napis nagrobny). Z kolei romantyczne i postromantyczne gatunki liryczne Balcerzan postrzega jako rezultat uzupełniania tego systemu o nieuwzględnione liryczne wersje pewnych rozpoznawanych sytuacji komunikacyjnych, zaś awangardowe – jako liryczne odkrycie „nowej sytuacji komunikacyjnej, nieobecnej w dotychczasowej »gramatyce« stosunków międzyludzkich”¹². Nietrudno dostrzec w tej ostatniej możliwości model liryki Juliana Przybosia, a zarazem zapowiedź teorii sytuacji lirycznych, rozwiniętej przez badacza później i powiązanej ściśle z odczytaniem przez niego poezji autora *Sponad*.

Kiedy Balcerzan mówi o modelu sytuacji komunikacyjnej i jego roli w kształtowaniu się gatunków lirycznych, podejmuje próbę uporządkowania problematyki, którą w późniejszym czasie (rozprawa Balcerzana pochodzi z 1974 roku) zaczęli badać teoretycy tekstu spod znaku genologii lingwistycznej. Podstawową inspiracją dla tej dziedziny była, jak wiadomo, Bachtinowska koncepcja gatunków mowy. Jak zauważa Grzegorz Grochowski: „Spektakularny rozwój językoznawczej refleksji genologicznej może [...] dostarczyć wielu podniet poznawczych badaczowi literatury. Coraz częściej napotyka on bowiem poetyckie parafrazy gatunków potocznych, formy mieszane, łączące elementy konwencji artystycznych i odwołania do tekstów użytkowych czy wreszcie całe utwory o rozchwianym statusie dyskursywnym, sytuujące się na pograniczu różnych działań piśmiennictwa”¹³. Podatność na wchłanianie rozmaitych gatunków

¹² Ibidem, s. 156.

¹³ G. Grochowski, *Czy istnieje tekst poza gatunkiem?*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja. Tekst a gatunek*, t. 2, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 20. Podejmowane przez lingwistów rewizje koncepcji Michała Bachtina, a nawet dyskusje

mowy (czyli „modeli sytuacji komunikacyjnych”), w tym również mowy wewnętrznej, jest jedną z cech poematu prozą, wielokrotnie zauważaną i opisywaną przez jego badaczy¹⁴. W tej perspektywie zaobserwowana przez Balcerzana dominacja w liryce lat 1918–1928 wariantu postromantycznego wraz z towarzyszącym mu założeniem, że „system układów komunikacyjnych podlega wprawdzie ustawicznym zmianom, mimo to jednak twórczość poetycka winna kształtować swe znaczenia nie poza owym – niedoskonałym, otwartym, dynamicznym itp. – systemem, lecz w jego obrębie”¹⁵, tłumaczy, dlaczego przynajmniej jedna z cech poematu prozą przestała być czymś w domenie liryki wyjątkowym, charakterystycznym dla tej formy pisania, a w konsekwencji – potencjalnie atrakcyjnym. Inaczej mówiąc, kiedy za sprawą futurystów czy skamandrytów poezja otworzyła się na rozmaite codzienne sytuacje¹⁶ oraz reprezentu-

z nim (zob. na przykład opinię Aleksandra Wilkonia: „Bachtin jakby nie dostrzegł [...] żywiołu swobodnej potoczności, kreatywności, wielości potencjalnych przedmiotów rozmowy i jej stylów. Bachtin postrzeża w mowie wszechwładzę gatunków, form kolektywnych”; A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 209) ujawniają z jednej strony nowatorski walor rozpoznania Balcerzana, a z drugiej potwierdzają trafność koncepcji liryki jako „wypowiedzi podsłuchanej”; zob. J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 243.

¹⁴ Wspominałam o tym w rozdziale *Poemat prozą. Rozważania genologiczne* oraz między innymi przy okazji analiz utworów Charles’a Baudelaire’a, Jana Kasprowicza i Ludwika Stanisława Licińskiego. Zob. też: J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 370; G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50, s. 76–77; J. Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca–London 1987, s. 10 i 24–25; przypominam również uwagę Baudelaire’a: „autor [noweli] 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”; Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe*, w: idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 348.

¹⁵ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 166.

¹⁶ Mowa oczywiście o sytuacji poezji w Polsce. Do szerszej nobilitacji współczesności i charakterystycznych dla niej zjawisk życia współczesnego JAKO TEMATU POETYCKIEGO doszło w poezji światowej, głównie francuskiej, ale też

jące je wypowiedzi, style, tony i rejestry – potoczne, dziennikarskie, a także te związane z kulturą popularną oraz wszelkie inne użytkowe, a więc „nieszlachetne” gatunki mowy – poemat prozą przestał jawić się, przynajmniej w tym zakresie, jako wyjątkowa LIRYCZNA forma, oferująca możliwość literackiej nobilitacji „modeli sytuacji komunikacyjnych” wcześniej przez lirykę niebranych pod uwagę¹⁷. Ta okoliczność, jak również ogólniejszy „proces degradacji gramatyki genologicznej”¹⁸, neutralizacja pojęć „poezji” i „liryki”, mieszanie poziomów gatunku i rodzaju oraz paseistyczne obciążenie poematu prozą spowodowały, że podejmujących tę konwencję autorów było w Dwudziestoleciu na tle pozostałych, sięgających po inne sposoby poetyckiego wyśławiania, stosunkowo niewiele.

Jarosław Iwaszkiewicz

Listę międzywojennych poematów prozą otwierają *Kasydy zakończone siedmioma wierszami* Jarosława Iwaszkiewicza. Choć ukazały się w 1925 roku, kiedy poeta okrzepł już w roli skamandryty, czas ich powstania przypada na lata wcześniejsze. Trudno jednak powiedzieć, kiedy dokładnie. Poza adnotacją zamieszczoną na pierwodruku przez autora („Książka pisana w latach 1917–1920”) istnieją jeszcze co najmniej dwie odpowiedzi na to pytanie. W wydaniu drugim,

amerykańskiej (na przykład w twórczości Walta Whitmana), dużo wcześniej wraz z ustępowaniem symbolistycznych idei na rzecz witalizmu i refleksji dotyczącej cywilizacyjnych przemian.

¹⁷ Paradoksalnie we wprowadzeniu w obręb poezji żywiołu mowy potocznej i bardziej dynamicznej wizji świata wielką rolę odgrywała recepcja twórczości Baudelaire’a i Arthura Rimbauda. Wspomina o tym Michał Głowiński: „[...] w tej materii [nowych środków wyrazu dla nowej wizji świata] doświadczenia Baudelaire’a i Rimbauda okazały się dużo bardziej instruktywne niż którakolwiek z panujących konwencji literackich [tj. parnasistowska i impresjonistyczna]”; M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. XVI. Rzecz w tym, że owa recepcja przebiegała przede wszystkim na poziomie takich elementów, jak temat i ogólne właściwości stylu poetyckiego, a niekoniecznie na poziomie wybranych form gatunkowych.

¹⁸ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 152.

opublikowanym w 1959 roku, a więc jeszcze za życia Iwaszkiewicza, zostają przywołane daty graniczne 1920–1924¹⁹. Natomiast w słowniku bibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* pojawia się informacja, że zbiór powstał w latach 1917–1919²⁰. Iwaszkiewicz w *Księżce moich wspomnień*, kiedy opisuje swój przyjazd do Warszawy w październiku 1918 roku, o *Kasydach* nie wspomina: „Mój bagaż literacki przedstawiał się dość ubogo. Skromny zeszyt *Oktostychów*, *Ucieczka do Bagdadu*, trzy *Legendy* – to prawie wszystko”²¹. Wiadomo natomiast, że niektóre z utworów wchodzących później w skład zbioru poeta publikował już w 1919 (w „Zdroju” i „Poczcie”) i 1920 roku (w „Kurierze Polskim”) ²². Wiadomo również, że w kwietniu i maju 1919 roku ukazały się w „Zdroju” tłumaczenia niemal całych *Iluminacji* Arthura Rimbauda autorstwa Iwaszkiewicza i Jerzego Mieczysława Rytarda²³.

Nie można tych wydarzeń i dat ze sobą nie łączyć. Jak stwierdza Jerzy Kwiatkowski, „Rimbaudyzm Iwaszkiewicza najbardziej widoczny to zamieszczony w *Dionizjach* wiersz *Utęskniony pociąg* i, w większym jeszcze stopniu, przeważająca ilość próz poetyckich składających się na cykl *Kasydy*”²⁴. Pozostaje bez odpowiedzi, dlaczego poeta zdecydował się wydać powstające mniej więcej w tym samym czasie *Dionizje*²⁵ (ukazały się w 1922 roku), a zwlekał z publi-

¹⁹ Por. J. Iwaszkiewicz, *Proza poetycka*, w: idem, *Dzieła*, Warszawa 1958.

²⁰ *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, Warszawa 1994.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 158.

²² Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 62 i 68. Poeta nie zdecydował się jednak włączyć do zbioru niektórych utworów wcześniej zamieszczonych w czasopismach (na przykład *kasydy Chleb* opublikowanej w czasopiśmie „Poczta” w 1919 roku w numerze 12/18).

²³ Pseudonim Mieczysława Kozłowskiego, powstały po przerobieniu anagramu imienia Artur („Rutar” – Rytard). Fascynację Rimbaudem Iwaszkiewicz przejął właśnie od Rytarda.

²⁴ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 67. Por. również opinię Czesława Miłosza w książce *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 44.

²⁵ Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 67–68.

kacją *Kasyd*. Być może, pouczony lekcją *Oktostychów* (niezbyt przychylnie przyjętych przez kolegów-poetów, którzy uznali je za nadmiernie estetyzujące), wahał się przed ujawnieniem swojej kolejnej, po parnasizmie, fascynacji. Wydaje się zresztą, że nie bez racji można epizod zwlekania z ogłoszeniem *Kasyd* traktować jako przejaw ogólniejszej aury, jaka otaczała wówczas twórczość Rimbauda. Na popularność tej poezji oraz chęć jej dalszej popularyzacji wskazuje – wydawałoby się – choćby to, że jeszcze w heroicznych czasach „Pro Arte et Studio” na wieczorach w „Pikadorze” recytowano *Statek pijany*²⁶, a w wydanej w tym czasie pierwszej jednodniówce futurystycznej *to są niebieskie pięty, które trzeba pomalować* (1920) dopatrywano się... wpływu Rimbauda²⁷. Ponadto w 1921 roku ukazał się pierwszy tom *Dzieł wszystkich* Rimbauda pod redakcją Jarosława Iwaszkiewicza i Juliana Tuwima. Jego publikacja skłoniła nawet Tadeusza Sinko do ogłoszenia następującej opinii:

Mimo że w latach dziewięćdziesiątych nie było u nas poety francuskiego częściej cytowanego i wspominanego w miesięcznikach literackich, znajomość utworów Rimbauda była niewielka. Popularny był jedynie *Sonet o samogłoskach* i *Statek pijany*. Wiersze Rimbauda powstałe pod wrażeniem pierwszego zderzenia się z życiem, są straszliwą mieszaniną wzniosłości z banalną nawet pospolitością i cuchnącym naturalizmem. Takich tonów sromąła się dotąd mowa polska. Dopiero na wychowaniu u Skamandrytów i ich lewicy tak się z nimi oswoiła, że dziś dopiero możliwy jest kompletny przekład Rimbauda²⁸.

Po pierwszym tomie, zawierającym wyłącznie wiersze²⁹, miał zostać opublikowany drugi zbiór, w całości złożony z przekładów *Iluminacji* w tłumaczeniu Iwaszkiewicza i Rytarda. Wbrew opty-

²⁶ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 167.

²⁷ *Niebieskie pięty*, „Gospoda Poetów” 1920, z. 1, s. 16.

²⁸ A. O. [T. Sinko], *Nowe przekłady*, „Czas” 1921, nr 121, s. 2–3.

²⁹ Były to tłumaczenia różnych autorów publikowane wcześniej w rozmaitych czasopismach: starsze przekłady Miriama, Kasprowicza i Bronisławy Ostrowskiej oraz nowsze, ogłoszone w „Zdroju” (Tuwim, 1918), w „Pro Arte” (Tuwim, 1919), w „Kurierze Polskim” (Iwaszkiewicz, 1920) i w czasopiśmie „Naród” (Czesław Kozłowski, 1920).

mizmowi Sinki nigdy jednak do tego nie doszło. Wolno być może doszukiwać się w tej rezygnacji świadectwa stopniowego słabnięcia zainteresowania polskich poetów autorem *Statku pijanego*. Tendencję tę mogły również wzmagać opinie dystansujące się od twórców francuskiego symbolizmu i ich naśladowców, na przykład taka charakterystyka Skamandra autorstwa Jana Nepomucena Millera: „Jalowy pesymizm, wyświechtany spleen Baudelaire’a, egzotyczne skurcze dławiącego się nudą Rimbauda, romantyczne westchnienia do »kraju lat dziecińczych«”³⁰.

Recepcja dzieła Rimbauda i związana z nią inspiracja dokonywały się zarówno w literaturze polskiej, jak i gdzie indziej, raczej na zasadzie dyfuzji – fragmentarycznego, rozproszonego oddziaływania poszczególnych elementów poetyki, nieprowadzącego do realizacji „naśladowczych” i nie zawsze dokonującego się w duchu jawnie wyznawczym. Raczej – z obawy przed posądzeniem o sympatię do symbolizmu – tuszowano skalę tego wpływu. Jak się wydaje, również *Kasydy*, choć i tak wyróżniające się silniejszą zależnością od rimbaudowskiego wzorca niż jakiegokolwiek dokonania literackie, zdradzają przejawy swoistego autorskiego dystansu, decydującego w konsekwencji o wrażeniu, że mamy do czynienia ze stylizacją, a nawet pastiszem.

W warstwie językowej *Kasydy* w wielu miejscach ujawniają podobieństwa do stylu charakterystycznego dla *Illuminacji*. Szczegółowej analizie tych filiacji dokonał Kwiatkowski. Powtórzę jego spostrzeżenia: zwracający uwagę niepolski, francuski szyk rzeczownik-przymiotnik (podmiot-przydawka) („w odniesieniu do twórczości Iwaszkiewicza cecha nie tyle francuszczyzny, co języka

³⁰ J. N. Miller, *Tse-tse w Skamandrze*, „Tygodnik Wileński” 1925, nr 4. Po latach w podobnie niechętnym tonie, kierowanym jednak wyraźnie pod adresem niecenionego przez siebie autora *Paryskiego splinu*, wypowiedział się Adam Ważyk: „wszystkie uczucia były dozwolone z wyjątkiem jednego, z wyjątkiem *taedium vitae*, czy to w czkawce po Baudelaire’u odzywającej się jeszcze u skamandrytów, czy w okropnym wydaniu ekspresjonistycznym, czy innym. Pod tym względem awangarda polska była konsekwentna”; A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 75.

Rimbaudowskiego”³¹); cięta, aintelektualna składnia, oparta na parataksie i asyndetonie; częste równoważniki zdań, a w konsekwencji brak czasowników w formie osobowej oraz „konstruowanie specjalnego typu point składniowych, gdzie długi okres czy długi szereg równoważników zdań – kończy się krótkim, jednowyrazowym równoważnikiem, zawierającym niejako syntezę czy stanowiącym *definiendum* w stosunku do poprzedzających go treści”³². Za ilustrację tych uwag może posłużyć porównanie fragmentu *Iluminacji* w tłumaczeniu Iwazskiewicza i Rytarda oraz jednej z kasyd:

Mglisty ranek lipcowy. Smak popiołu unosi się w powietrzu. Zapach drzewa potniejącego w kominie – kwiaty wymoknięte – bezład przechadzek – mżenie kanałów na polach. – A czemuż jeszcze nie zabawki i nie wonne kaidzidła? (*Zdania*)³³

Deseń liści kasztanów na letnim nocnym niebie. Gwarzone rozmowy w ciemności nocnych cisz. Strzały dalekie. Szopen. Może walc Brahmsa? Fotel wygodny. Wtulenie się. Ukochaność: Lipiec (*Nasza droga*)³⁴.

Na korzyść spostrzeżeń Kwiatkowskiego świadczy również zestawienie tłumaczeń Rimbaudowskiego cyklu Iwazskiewicza i Rytarda z przekładami dokonywanymi przez innych pisarzy. Na przykład

³¹ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwazskiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 69. Kwiatkowski dostrzega tę cechę również w pisanych przecież niewiele wcześniej *Oktostychach* (zob. *ibidem*, s. 70 i 90), ale przypisuje jej inny efekt: „[przykłady na stosowanie takiego właśnie szyku] [w] prozie poetyckiej zwracają [...] na siebie o wiele większą uwagę, niż zwracałyby w poezji (i niż zwracają w niej – w *Oktostychach* na przykład) – nie może tu bowiem być mowy o uwarunkowaniu szyku schematem metrycznym”; *ibidem*, s. 90.

³² *Ibidem*, s. 73.

³³ Cyt. za: A. Rimbaud, *Wiersze, Sezon w piekle, Iluminacje, Listy*, przeł. J. Czechowicz et al., wybrał, opracował i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 286; dalej oznaczam skrótem R wraz z podaniem numeru strony.

³⁴ Cyt. za: J. Iwazskiewicz, *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*, Warszawa 1925, s. 9; dalej oznaczam skrótem K wraz z podaniem numeru strony. We wszystkich cytatach dokonuję modernizacji pisowni.

Artur Międzyrzeczki przełożył cytowany przed chwilą fragment, stosując – w odróżnieniu od swoich poprzedników – polski szyk wyrazów:

Pochmurny poranek lipcowy. Unosi się w powietrzu smak popiołu; – zapach potniejącego na palenisku drewna; – przemoknięte kwiaty – bezład przechadzek – dżdżysty chłód kanałów na polach – czemuż nie zabawki jeszcze i kadzidło? (*Frazy*, R, 219)

Podobnie postępował Jan Kott. Tam, gdzie Iwaszkiewicz i Rytard tłumaczą fragment z *Dzieciństwa* jako „Ta boginka o oczach czarnych i grzywie żółtej”³⁵ (we francuskim oryginale „Cette idole, yeux noirs et crin jaune”), Kott pisze: „Bożyszczce o czarnych oczach i żółtej sierści” (R, 283).

Kolejną właściwością stylu *Kasyd*, przejętą zdaniem Kwiatkowskiego przez Iwaszkiewicza od Rimbauda, jest skłonność – widoczna choćby w ostatnim przykładzie – do przypisywania nazwom kolorów szczególnej roli w kreowaniu przedstawianej rzeczywistości. Ta wyczerpująco i wielokrotnie analizowana problematyka, zarówno w odniesieniu do autora *Samogłosek*, jak i autora *Kasyd*, nie wymaga szerszego referowania. Można jedynie dopowiedzieć, że Iwaszkiewicz zawdzięcza Rimbaudowi nie tyle uwrażliwienie na barwy (sensualizm wydaje się elementem źródłowym w tej poezji), ile uzmysłowienie pewnej techniki poetyckiej. Jej zasadę, upraszczając, można ująć, po pierwsze, jako odwoływanie się do zdecydowanych, intensywnych kolorów, traktowanych jako dominujące, przyciągające uwagę akcenty, a po drugie – jako używanie określeń kolorystycznych w sposób celowo niezgodny z potocznym doświadczeniem.

Ostatnia cecha łączy się z kolejną, nie mniej ważną, prowadzącą do interpretacji, która wykracza poza prosty schemat naśladownictwa. Idzie o sprawę fundamentalną dla całej twórczości Rimbauda, a osiągniętą apogeum właśnie w cyklach *Illuminacje* i *Sezon w piekle*. Jest nią – również wielokrotnie przecież opisywana – wola uczynie-

³⁵ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 89.

nia poezji pasem transmisyjnym dla wrażeń wykraczających poza rutynę codziennych przeżyć i wzorów percepcji. To dzięki tej idei, idei poezji, która pozwala „dojść do niewiadomego przez rozprzężenie WSZYSTKICH ZMYŚLÓW”³⁶, Rimbaud zyskał nieśmiertelną sławę i uwielbienie kolejnych pokoleń – pisarzy i czytelników. A jednak, jak się wydaje, właśnie tej możliwości *Kasydy* Iwaszkiewicza nie realizują bez zastrzeżeń. Za próbę jej podjęcia można uznać na przykład początek utworu *Zima*:

W falach huczącego jedwabiu, lśniącego jak masa perłowa, zielonookie kobiety płyną, sterując złotymi słonecznikami.

Słońce, osłabione od tętentu trąb, rwą wielkie kwiaty lotosów błękitnych.

Kity trzcin, czarnej miedzi druty, fosforescencja ogni, czerwone pasaże fletów. Powtarza się wciąż rytm jednej najwyższej nuty...

Karnawał, karnawał, karnawał [...] (*Zima*, K, 28).

Jednak już w drugiej części ekstatyczny, wizyjny ton ulega przemianie w inny, rzecz można – przyziemny:

Ulica – rzemień lśniący: wilgotne odbicia lamp. Człapie koń po bruku.

Upuszczasz białe futro: wyrok mój – i wlecze się ono po błocie.

JESZCZE jedna latarnia i jeszcze jedna brama.

I oto już dzwonisz na stróża.

Lepiej będzie: i oto dzwonimy na stróża (*Zima*, K, 28).

Zaproponowana wraz z ostatnim zdaniem figura *correctio* wprowadza metaliteracki namysł, który dodatkowo pozbawia całą wypowiedź iluzji sugerowanej na początku spontaniczności, zapowiadającej przecież całkowitą dowolność rejestrowanych skojarzeń. Miejsc

³⁶ Z listu do Jerzego Izambarda z 13 maja 1871 roku (tak zwany *List jasnowidza*), R, 301.

podobnych efektów, płynących z pojawiającego się nagle dystansu, można wskazać w *Kasydach* bardzo wiele – począwszy od rozpoczynającego cykl utworu *Przyjaciele*. Pojawia się w nim, jak zauważa Kwiatkowski, występujący u Rimbauda (na przykład w *Dzieciństwie*) motyw „pomyślanych żywotów”³⁷. Wyliczenie możliwych tożsamości („Jesteś kosiarz radosny o wschodzie słońca. [...] Jesteś rybak zdążający o zmierzchu czółnem wzdłuż rzeki. [...] Jesteś żołnierzem z wargą zaciętą. [...] Jesteś soldier-boy, bezczelny i uśmiechnięty. [...] Księżycowi jesteś bratem, a słońcu synaczkciem”) Iwaszkiewicz przeplata trzykrotnym refrenem: „A ja jestem smutny zabłąkaniec. Mieszkaniec małego miasta. [...] A ja jestem smutny zabłąkaniec. Rycerz, który się lęka. [...] A ja jestem smutny zabłąkaniec, poeta bez talentu” (K, 5–6). Podobnie jak w *Zimie* wraz z obniżeniem tonu pojawia się sygnał metaliterackiego dystansu. Taki sam, oparty na antytezie schemat realizują *Żywoty*, w których opis ewentualnych odmiennych wcieleń kończy deprymujące (i deprecjonujące): „A jestem domowym nauczycielem” (K, 8).

Podczas lektury *Kasyd* można odnieść wrażenie, że Iwaszkiewicz nie tyle nie potrafi, ile nie chce poddać się do końca Rimbaudowskiej frenezji. Wyznaje co prawda w utworze zatytułowanym *Degeneracja*: „Czuję zanik zdolności wizyjnych” (K, 11), ale wygląda na to, że nie o brak uzdolnień idzie – wiele fragmentów przecież je potwierdza³⁸ – lecz o predylekcję do zupełnie innego sposobu pisania. Kwiatkowski jest skłonny łączyć ją z ujawnioną już w *Oktostychach* dominantą rezygnacyjną, cechującą liryzm Iwaszkiewicza i służącą krytykowi za ostateczny argument, „że mamy tu do czynienia z zetknięciem się temperamentów pisarskich biegunowo odmiennych”³⁹. Nie przeszkodziło to jednak Iwaszkiewiczowi w napisaniu *Dionizji*, a Kwiatkowskiemu w zinterpretowaniu ich „ekspresjonizmu” w du-

³⁷ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 73.

³⁸ I nie tylko fragmentów – poemat *Arabian nights* w całości został napisany w konwencji oniryczno-ekstatycznej.

³⁹ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 100–101.

chu rimbaudowskim... Raz jeszcze potwierdzenie znajduje teza o rozproszonym charakterze oddziaływania *Iluminacji*.

Nie ulega wątpliwości, że Iwaszkiewicz zadbał o kojarzenie *Kasyd* z francuskim poetą. Nie przypadkiem zatytułował przecież jedną z nich *Modlitwa do Artura Rimbaud* i dał w niej piękny przykład wizyjnej poetyki. Jednak nie wizjonerska siła była tym, co wydawało się Iwaszkiewiczowi najważniejsze. W przedmowie do *Dzieł wszystkich* Rimbauda zawarł następującą interpretację jego dokonań:

Rimbaud był pierwszym w Europie, który potrzeby metafizyczne człowieka przeniósł ze sfer abstrakcyjnych i pozaświatowych na teren codziennego życia. Metafizyka życia – i to życia – nie branego jako pojęcie, a przeżywanego w czasie, jest najistotniejszą sprawą Artura. Społła go ona z naszymi pokoleniami, dla których metafizyczne przeżywanie codzienności staje się jedynym ujściem religijnego popędu. Potrzeba odczuwania Boga i obcowania z nim codziennego stopniowo uciekła z kościołów i świątyń i wyszła na place i ulice. Wraz z urbanizacją całego przebiegu życia następuje urbanizacja religii – skoncentrowanie jej w obcowaniu z codziennością. Tęsknoty metafizyczne Rimbauda – nie mogły zamknąć się w obrębie wersetów katolickiego Kościoła. To jasne. Jednak nie mogły się też nasycić kabotyństwem „czystej” Sztuki, tej religii dnia wczorajszego⁴⁰.

Fragment przedmowy dostarcza niezamierzonego autokomentarza do *Kasyd*: Iwaszkiewicz taktuje patronat Rimbauda jako sankcję zwrotu w stronę codzienności, zwrotu, który realizował przecież wraz z innymi skamandrytami. Odczytanie jego cyklu z tej perspektywy ujawnia jednak, że w nasycaniu ewokowanej rzeczywistości elementami codziennymi polski poeta zdecydowanie prześciga swojego mistrza. Przede wszystkim rzuca się w oczy, że obrazy portretowanego przez Iwaszkiewicza świata cechuje znacznie posunięta szczegółowość i dosłowność, których nie spotkamy ani w *Sezonie w piekle*, ani w *Iluminacjach*. Iwaszkiewicz pisze na przykład o „obzarcu się kwaśnym mlekiem” (*Nasza droga*), „kawie z tłustą śmietanką”,

⁴⁰ J. Iwaszkiewicz, *Jan Artur Rimbaud*, w: J. A. Rimbaud, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Poezje*, Warszawa 1921, s. 11.

o „pieczeni smażonej”, o tym, że „pełno much wszędzie” (*Słońce*) i że „błoto kłapie na wszystkie strony” (*Henri Rousseau*, K, 31). U Rimbauda nawet jeśli z rzadka pojawi się taki naturalistyczny detal, dokumentujący życie z niemal fotograficzną precyzją, pełni on funkcję podrzędną, nie zakłócając dominacji wzniosłe-uroczystej i przepęnlonej abstraktami frazy, na przykład w poemacie *Włóczędzy z Iluminacji*:

Mój nieszczęsny brat! Jak okrutne noce mu zawdzięczam!
 „Nie dość gorliwie chwyciłem się podjętej próby. Igrałem sobie z jego słabością. To z mojej winy powrócimy na wygnanie, w niewolę”. Przypisywał mi osobliwego pecha i nader dziwną niewinność, i przytaczał niepokojące uzasadnienia.

Odpowiadałem szyderczo temu satanicznemu doktorowi i podchodziłem w końcu do okna. Za polem, które przecinały pochody niezwykłej muzyki stwarzałem widziadła przepychu przyszłych nocy.

Po tej mgliście higienicznej rozrywce wyciągałem się na swoim wyrku (R, 225–227)⁴¹.

U Iwaszkiewicza próby osłabienia efektów wywołanych inwazją realności nie bardzo się udają:

Dusza – ten sam ja – jak rola, potrzebuje płodozmianu.
 Po burakach głębokokorzennych zasiewa się żyto, strzelające w górę jak małe, zielone fontanny.
 Nadchodzi czas, kiedy należy siać groch zielonostrąki,
 albo bób, albo zgoła koniczynę (*Płodozmiany*, K, 7).

Wydaje się, że Iwaszkiewiczowi – zgodnie ze sposobem, w jaki odczytywał Rimbauda – nie zależało na zharmonizowaniu elementów codziennych, zwyczajnych i „niskich” z rezultatem pracy świadomości i przetworzeniem danych doświadczeń w daleko odbiegające od

⁴¹ Trudno, nawiasem mówiąc, nie zauważyć, w jak wielu utworach Ludwika Stanisława Licińskiego rozbrzmiewa podobny ton.

nich abstrakcje, niejasne uogólnienia, zaskakujące przenośnie, ujęte nierzadko w wysoce zretoryzowane frazy⁴², jednym słowem, z tym wszystkim, co stanowi w rzeczywistości esencję rimbaudowskiego stylu i jego poetyckiej „metafizyki”⁴³. Różnice te są widoczne choćby we fragmentach dotyczących opisu miasta.

⁴² Tę cechę Rimbaudowskiej poetyki następująco charakteryzował Ważyk: „*Iluminacje* zmieniły samo pojęcie poezji, przesuwając je z formy wierszowej i pewnych cech stylistycznych na obraz. Obraz uzyskał wysoki stopień autonomii. Jeżeli nie wszystkie, to przynajmniej niektóre iluminacje mają osłabiony tok dyskursywny; autor korzysta z większej swobody w układaniu zdań niż na poziomie zwykłego porozumienia językowego; nie wiem jednak, czy komukolwiek udało się to określić bliżej. Porównywano te poematy z wizjami sennymi. Porównanie zawodzi, rozbija się o retoryczne zabiegi Rimbauda. Poszczególne fragmenty mają cechy intelektualnej precyzji. Analogia z umysłowością ludów pierwotnych również niewiele tłumaczy. Nigdzie na szczeblu pierwotnym nie powstała poezja tego typu. Przed Rimbaudem wyobraźnia poetycka musiała chcąc nie chcąc przyznawać się do przestrzeni codziennego doświadczenia, uzyskując w niej drobne koncesje, albo przywoływać uświęcone wielowiekową tradycją kraje bajeczne. Rimbaud zbudował dla niej odrębną przestrzeń, gdzie miasto jest równocześnie miastem dziewiętnastowiecznym, średniowiecznym, legendarnym i miastem przyszłości, gdzie przenikają się wzajemnie świat baśniowy, skrótny, wnioskująca obserwacja i odgadywanie zjawisk, które nadejdą”; A. Ważyk, *Od Rimbauda do Éluarda*, Warszawa 1973, s. 21–22. Na temat dialektycznej relacji między Rimbaudowską niespójnością a kalkulacją (językowym nieumotywowaniem a retoryką) zob. S. Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln 2000, s. 91. Z kolei na temat spójności poematów prozą zob.: H. Riffaterre, *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996.

⁴³ I co, nawiasem mówiąc, między innymi odróżnia poematy prozą Rimbauda od utworów Baudelaire’a. Choć autor *Paryskiego splinu* również wyraźnie dostrzegł dwa aspekty rzeczywistości i uwzględniał je w swojej teorii piękna, wyróżniając w nim „element wieczny, niezmienny” oraz „element zmienny, zależny od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność” (Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 13), w swoich poematach prozą dbał o reprezentację tego drugiego elementu znacznie bardziej niż autor *Iluminacji*, dla którego był on zazwyczaj raczej pretekstem niż istotnym i nieprzypadkowym źródłem refleksji. Choć i Rimbaud, i Baudelaire realizowali to, co za Jonathanem Cullerem nazywam „dramatyzacją spotkania świadomości [zdepersonalizowanego (względem romantycznego wzorca) podmiotu] ze światem” (J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, s. 247), nietrudno

Rimbaud:

Kochałem pustynię, spalone ogrody, spłowiące kramy, wystygłe napoje. Włóczyłem się po cuchnących uliczkach i zamknąwszy oczy ofiarowywałem się słońcu, bóstwu ognia (*Majaczenia II. Alchemia słowa*, w: *Sezon w piekle*, R, 183).

Miasto, ze swoim dymem i odgłosami rzemiosł, bardzo długo nie odstępowało nas w drodze. O, inny świecie, siedzibo błogosławiona przez niebo i ożywcze cienie! (*Robotnicy*, w: *Iluminacje*, R, 221)

Jestem przelotnym i nie nazbyt zgorzkniałym mieszkańcem stolicy uważanej za nowoczesną, gdyż jakikolwiek znany smak wyrugowany został z wnętrza i ścian jej domów, podobnie jak z panoramy miasta (*Miasto*, w: *Iluminacje*, R, 223).

To są miasta! [...] Wille z kryształu i drewna przesuwają się na niewidzialnych szynach i blokach. Wiekowe kraterzy, otoczone kolosami i palmami z miedzi, melodyjnie pokrykują w płomieniach. Na wiszących kanałach za willami rozbrzmiewają miłosne święta. [...] Na pomostach przetrzuconych przez otchłani i na dachach zajazdów łuna nieba zaciąga swe flagi na masztach. Strącone apoteozy dosięgają pól na wyżynach, gdzie seraficzne centaurzyce przemijają się wśród lawin (*Miasta*, w: *Iluminacje*, R, 225).

zauważyć, że gdy u Baudelaire'a mamy przede wszystkim do czynienia z dramatyzacją, to w przypadku Rimbauda – raczej z potęgującą się depersonifikacją. O różnicach między tymi wariantami poematu prozą, najważniejszymi dla kształtowania się jego ARCHITEKTURALNEGO MODELU, pisał Tzvetan Todorov; T. Todorov, *La poésie sans le vers*, s. 69. Również Rimbaud, jak wiadomo, podkreślał, że idzie inną drogą niż Baudelaire; por. fragment z *Listu jasnowidza*: „[...] oglądać niewidzialne i słyszeć niesłyszalne, to co innego niż przejmować ducha rzeczy martwych. Baudelaire jest pierwszym jasnowidzem, królem poetów, prawdziwym Bogiem. Żył on jednak w środowisku zbyt artystycznym; i forma, tak w nim chwalona, jest licha. Odkrycia nieznanego domagają się nowych stron” (R, 63).

Iwaszkiewicz:

Mieszkanie starodawne. Śniadania w łóżku. Plotkarstwo gazeciarskie. Deszcze nieznośne. Utracenia się. Odnajdywania się radosne. Intrygi kulis i redakcji. Maczanie palców w atramencie. Lampy elektryczne, oświetlające mgły jesienne. Bezmierne tęsknoty w pustce arystokratycznych salonów. Gorączka tworzenia – wśród zadymionych kawiarni. Grudzień (*Nasza droga*, K, 9–10).

A zamiast „szczęścia głębokiego”, aniołów trąbiących wśród fioletowych niebiosów, czarnych tygrysów, czuwających przy sarkofagach z bladezielonego marmuru, widzę nas w płaszczach gumowych na szarych trotuarach, stopniach, brukach, ulicach lub w zamtuzach, tinglach, teatrach (*Degeneracja*, K, 11).

Podsakuje platforma. Pies za nią idzie. Boczna uliczka szczyrzy okna: w każdym oknie fuksja. Na platformie długa żółta trumna. Czarny przyjaciel poprawia ordynarny metalowy wianuszek. Błoto kłapie na wszystkie strony. Przekupka ogląda się. Sama jedna stoi na środku ulicy (*Henri Rousseau*, K, 31).

Podczas lektury *Kasyd* – inaczej niż w przypadku *Illuminacji* – ani na chwilę nie odrywamy się od *hic et nunc* mówiącego podmiotu. Dodatkowo przy okazji porównania wychodzi na jaw, że Iwaszkiewiczowska skłonność do parataksy realizuje się – odmiennie niż u Rimbauda – raczej w krótkich równoważnikach zdań, świadczących o swoistym „atomizującym” spojrzeniu, poprzestającym na wychwytywaniu pojedynczych fenomenów realności i niekoniecznie dążącym do ich scalania lub dalszego metafizycznego „przetwarzania”. U Rimbauda przeważają długie okresy składniowe (zarówno zdania, jak i konstrukcje bez orzeczeń), krótsze występują raczej w roli kontrapunktu. Konsekwentne nagromadzenie krótszych konstrukcji występuje niezwykle rzadko – w *Illuminacjach* jedynie w *Dzieciństwie* i w *Zdaniach*.

Wszystkie te spostrzeżenia skłaniają do opinii, że dociekanie, co w *Kasydach* można uznać za realizację rimbaudowskiej poetyki, wiąże się z ryzykiem nie-odczytania ich swoistości. Podobne analizy pozwalają dostrzec zaledwie tę właściwość stylu, która ukształtowała się w efekcie amplifikacji JEDNEJ z cech *Illuminacji*. Na tej podstawie, biorąc pod uwagę zauważone przez siebie „znaczne podobieństwa składniowe”, Kwiatkowski formułuje tezę o istnieniu „jakiegoś wspólnego nurtu, jakiejś post-rimbaudowskiej szkoły prozy poetyckiej”⁴⁴. Zalicza do niej jeszcze, poza Iwaszkiewiczem, Rytarda, Bronisława Iwanowskiego (autora dwóch tomów *Uczta* i *Serce gramofonu*) oraz Juliana Wołoszynowskiego jako autora *Potęgi snu*. Nawet jeśli ze stylistycznego punktu widzenia diagnoza Kwiatkowskiego jest trafna, nadal nieopisana zostaje ta strona dokonania polskich poetów, w której do głosu dochodzi ich integralny zamysł twórczy.

W *Kasydach* objawia się on przede wszystkim w dominujących, lirycznych obrazach sielskiego życia – blisko natury i ziemiańskiego dworu. Nie miasto, a wieś jest bowiem światem, o którym mówi się głównie w tym cyklu najczęściej i do którego się tęskni. Iwaszkiewicz, niedawno przybyły z Ukrainy do Warszawy, z wyraźnym trudem próbuje przeobrazić się w mieszkańca i apologetę miasta. Paradoksalnie bardziej w tym niż w czymkolwiek innym przypomina Rimbauda, przybysza z francuskiej prowincji, niekryjącego przecieży swojej ambiwalencji wobec miejskiego życia: „Te miliony ludzi, którzy nie odczuwają potrzeby poznania się, podchodzą do wychowania, zawodu i starości w sposób tak podobny, że długość ich życia musi być parokrotnie krótsza niż to, co obłądna statystyka odnosi do społeczeństw kontynentu” (*Miasto*, R, 223).

U Iwaszkiewicza brak jednak podobnej krytyki. Po pierwsze dlatego, że nie ma skłonności do formułowania tego rodzaju uogólnień, a po drugie dlatego, że mimo wszystko, choć z różnym skutkiem, przymierza się do roli bywalca i kosmopolity. Za przykład niech posłuży *Nasza droga*, której kolejne części pointują nazwy miesięcy, *Kwiecień*, *Lipiec*, *Grudzień*. W części kwietniowej mowa między in-

⁴⁴ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 74.

nymi o „polowaniu na wszy na łące wiosennej, nad zieloną strugą” i „noclegu na słomie po obżarciu się kwaśnym mlekiem”, w lipcowej – o „deseniu liści kasztanów na letnim nocnym niebie”, w grudniowej – o „deszczach nieznośnych” i „beźmiernych tęsknotach w pustce arystokratycznych salonów” (*Nasza droga*, K, 9–10). Dopiero ostatnia kreuje (dość pretensjonalną i egzaltowaną) wizję tego, co nadejdzie i co pozwoli zaznać odległej, wytwornej światowości:

Dale niebieskie. Powroty pełne smutku. Walki straszliwe. Sława i zniesławienie. Porty gościnne, małe hotele, rybacy życzliwi. Kapitan okrętowy. Liftboy w hotelu amerykańskim. Rozmowa o Słowackim w Nikaragua. O Staffie w Nagasaki. Kwiaty w Lublinie i w Lualabie. Poprzez żal wieczny – radość żywota. Śmierć na tle szarej fali pienistego morza. Twoje uśmiechy. Spotkanie się „u jednego tylko wejścia”:

Przyszłość (*Nasza droga*, K, 10).

Mimo wyobrażania sobie przyszłych zdarzeń myśl Iwaszkiewicza częściej biegnie jednak w przeciwnym kierunku: „[...] wonna niega żółtego łubinu przywodzi mi ze sobą zabawną tkliwość lat dzieciennych” (*Łubin*, K, 18); „Dzień ten w cudownej krainie Gdzieś-Tam w dziewięćset dwunastym lub jedenastym, na werandzie słońca” (*Na Spasa*, K, 32); „pamiętamy tańce, i uczyty, i karnawał i sny miodem pachnące dalekiej wojowniczej wiosny, któż nam powie prawdę, że wszystko to było złudzeniem?” (*Do Lidii*, K, 35). Poeta zauważa swoją skłonność do melancholijnego rozpamiętywania i sam siebie napomina:

Wędrowcze, wędrowcze, po co te powroty? Przed tobą ścieżki oceanów, a ty zaglądasz pełen smutków do dalekich domów dzieciństwa (*Powroty*, K, 16).

Z tej perspektywy podstawowymi emocjami, określającymi liryzm *Kasyd*, jawią się: nostalgia, lęk przed niewiadomą przyszłością („Pocałunek niepokoju. Dreszcz, że wszystko stanie się mięsistym światłem”), chęć wypowiedzenia skargi („Oto odeszło wszystko, co było pogodą i spokojem”; *Na Spasa*, K, 32) oraz – chyba przede wszyst-

kim – próba stworzenia w poetyckiej materii ekwiwalentu tego, co utracone. Podobnej intencji można doszukiwać się w kasydzie *Sierpień*, w której za sprawą gramatycznej terażniejszości poeta stara się wskrzesić inne, gwarantujące stałość, odczucie czasu, wiążąc je zarazem z naturalną cyklicznością świata przyrody:

Mija sobie styczeń, przepelniony gwiazdkami śniegu [...],
mija luty, w którym są moje imieniny; marzec, w którym
się chodzi na most patrzeć na szmat niebieskiego nie-
ba. [...] Mija kwiecień, pachnący jak WIELKANOC [...],
czerwiec, kiedy miłość jest taka gorąca; mija i lipiec, kie-
dy drzewa pachną tak mocno w cieniach alei [...]. Wte-
dy przychodzi mój ukochany sierpień. [...] Jest taki jeden
dzień niebieski. [...] Zawsze jestem wtedy w ogrodzie. [...]
I pachną wtedy zawsze heliotropy! (*Sierpień*, K, 23–24)

Bywa też, że Iwazskiewicz zdobywa się na niezwykle czysty, liryczny ton, sięgając po metafizykę niedopowiedzeń:

Na niebieskim wysokim niebie dwa nieskończone różo-
we pasma.

Dwa czarne odlatujące ptaki na ich tle,

I cała w tym jesień (*To*, K, 15).

Tak brzmi cała kasyda *To*. Jej oszczędność, przypominająca minimalizm haiku, ujawnia, że dla Iwazskiewicza więcej znaczy aluzyjna wizja niż wielosłowne, frenezyjne wizjonerstwo. Poeta przestrzega jednak reguły celowego dysonansu – innym jego sposobem na przywołanie minionej rzeczywistości jest ostantacyjne wcielanie się w człowieka z zaścianka:

Nie jestem poetą – jestem urodzonym hreczkosiejem.
Z rana wstaje się o świcie. Niewiele czasu zajmuje ochędó-
stwo. Pan Ekonom – niby ja – idzie dojrzyć, aby zniwiarki
wyjechały na owies. Nie dożyć do południa, bo dziedzic
przyjdzie na przepiórki. [...] Pan Ekonom – niby ja –

idzie w pole. Na kamionce siada, skubie dojrzewające je-
żyny. Słońce praży, a żniwiarki trzeszczą – tra-ta-ta-tach,
tra-ta-ta-tach... (*Słońce*, K, 21)

Jeszcze innym – przypomnienie konkretnych sytuacji: „Fritjof Nan-
sen przybył na odpoczynek do Tymoszkówki. Chciał przeczuć połu-
dnie” (*Barkarole w Tymoszkówce*, I, K, 12); „Na balu pani Dawydow
miała pióro pawie z szafirów i szmaragdów” (*Barkarole w Tymo-
szówce*, II, K, 13); „Ach te walce, te walce, te tańce! Nawet mamu-
sia tańczyła pewnego wieczoru” (*Valse Triste*, K, 14); „Płonęły chu-
sty bab: niosły święcone jabłka i kurz przesłaniał pałace słońce – na
Spasa” (*Na Spasa*, K, 32); „Podczas przewlekłej mej choroby otaczała
mnie życzliwość ludzka. Bzy-palmy-oleandry napełniały mój pokój”
(*Przychylność*, K, 33).

Anegdotyczność *Kasyd* potwierdza istnienie w zakładanej przez
Iwaszkiewicza architekstualności⁴⁵ poematu prozą wariantu liry-
ki narracyjnej, ewokującej pewne faktyczne sytuacje i towarzyszące
im wydarzenia jako materię ożywiającą świadomość tego, kto kon-
frontuje się ze światem. Próżno szukać tego rodzaju fabuły u Rimbauda.
U autora *Sezonu w piekle* i *Iluminacji* punkt wyjścia ujawnianych
treści zostaje głęboko ukryty, a jeśli nawet przedostaje się do lite-
ratury, dociera do niej dalece przeobrażony: uogólniony i poddany
skomplikowanej obróbce ekstatycznej wyobraźni oraz abstrahującej
syntezie:

[...] Pewnego wieczoru wziąłem na kolana Piękno. –
I przekonałem się, że jest gorzkie. – Znieważylem je (pierw-
szy, pozbawiony tytułu utwór *Sezonu w piekle*, R 157).

Ach, to życie mojego dzieciństwa, wielka droga przez
wszystkie aury, nienaturalna powściągliwość, więcej bez-

⁴⁵ Nawiązuję tu rzecz jasna do terminologii Gérarda Genette’a, zinterpretowanej
i zastosowanej przez Stanisława Balbusa w rozprawie *Zagłada gatunków* (w: *Ge-
nologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000), do której szcze-
gółowo odnoszę się w części metodologicznej, czyli w rozdziale *Poemat prozą.
Rozważania genologiczne*.

interesowności, niż ma jej najzacniejszy żebrak, duma z nieposiadania własnego kraju i przyjaciół, jakie to było głupie (*Niepodobieństwo*, w: *Sezon w piekle*, R, 189).

Miałem dwanaście lat, kiedy zamknięty na strychu poznałem świat, objaśniłem komedię ludzką. W lamusie nauczyłem się historii. Na nocnej zabawie w mieście Północy spotkałem kiedyś wszystkie kobiety dawnych malarzy. W starym paryskim pasażu udzielono mi nauk klasycznych (*Żywoty*, w: *Iluminacje*, R, 213).

Gdy byłem dzieckiem, pewne nieba wyostrzyły moje widzenie: wszystkie charaktery cieniowały wyraz mojej twarzy. Zjawiska wprowadzone zostały w ruch (*Wojna*, w: *Iluminacje*, R, 241).

Cyklowi Iwaszkiewicza bliżej już pod tym względem do *Paryskiego splinu*⁴⁶. Wiele poematów prozą Baudelaire'a przybiera przecież postać mikrofabuły, służących mówiącemu do zaprezentowania ru-

⁴⁶ Elementy fabularyzacyjne w poematach prozą Baudelaire'a i ich brak u Rimbauda to kolejna cecha odróżniająca tych pisarzy, świadcząca zarazem o możliwości zupełnie odmiennych sposobów realizacji modelu poematu prozą. Podobną obserwację zawiera uwaga Ważyka: „Poematy prozą Aloysiusa Bertranda czy Baudelaire'a były poetycką anegdotą, obrazową refleksją, rozwiniętą przenośnią czy parabolą. *Iluminacje* są kłębowiskiem wspomnień i myśli, wrażeń i metafor”; A. Ważyk, *Od Rimbauda do Éluarda*, s. 21. O rozpoznawaniu ich utworów przez odwołanie do tego samego prototypu świadczy jednak moim zdaniem ten INWARIANTNY element, który za Susan Bernard (*Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 15), francuskiej badaczki poematu prozą, ujęłabym jako efekt „bezczasowego bloku”, i w którym dostrzegam LIRYCZNY analogon POJEDYNCZEGO aktu percypującej i interpretującej rzeczywistość świadomości, choćby – jak u Rimbauda – treścią owego aktu była mnogość wrażeń i myśli, poddawanych jednak pewnej nadrzędnej, dającej się przeczuć refleksji i zamkniętej w ramach jednego, stosunkowo krótkiego zapisu. Koncepcja ta łączy się również z zagadnieniem wielkości poematu prozą i jej związku z „przeźrzenią formy”; zob. D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand a Rimbaud*, „Poétique” 1984, No. 59; J. Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick–London 1991. Z tego punktu widzenia *Iluminacje* różnią się zasadniczo od *Pieśni Maldorora*, z którymi bywają niekiedy zestawiane ze względu na podobne zasługi w wyzwalaniu języka poetyckiego. Dzieło

dymentów sytuacji, która skłania go do refleksji i ogólniejszego komentarza. Nie idzie jednak o to, aby tropić ewentualne związki *Kasydy* z tradycją baudelaire'owską. Raczej – o uświadomienie sobie, że w czasie, kiedy były pisane, musiał już ukształtować się ARCHITEKTURALNY MODEL POEMATU PROZĄ, dopuszczający znaczny stopień ich fabularyzacji. Dla porządku tylko wypada zauważyć, że kolejną zaktualizowaną przez *Kasydy* cechą poematu prozą jest polimorficzność tworzących ten cykl utworów, niemożliwa bez specyficznych warunków wynikających z cykliczności właśnie⁴⁷. Obok mikroopowiadań, zarówno realistycznych, jak i fantastyczno-wizyjnych (*Bajka, Helena, Obrachunek, Henri Rousseau, Do Tytusa*), są wśród nich zapisy refleksji (*Płodozmiany, Degeneracja, Powroty*), skargi (*Łubin, Na Spasa*), wyznania (*Walc Brahmsa, Do Lidii*), impresje (*To*) i dialog (*Ballada*). Nie tylko jednak. Najwyższa pora ujawnić bowiem jeszcze jedną przewidzianą przez Iwaszkiewicza formę, zapowiedzianą w tytule cyklu, który brzmi przecież *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*.

Najprościej byłoby założyć, że umieszczenie owych siedmiu wierszy w zakończeniu wynika z ich akcydentalnego dołączenia do cyklu właściwego. Przypadkowość należy jednak wykluczyć z co najmniej trzech względów. Po pierwsze, ze względu na sposób sformułowania tytułu – „zakończone” oznacza co innego niż „uzupełnione przez dołączenie”. Po drugie, z uwagi na formę owych „wierszy”, po trzecie, z powodu celowej gry, zainscenizowanej najwyraźniej przez Iwaszkiewicza między ową częścią ostatnią, rzekomo „wierszowaną”, a wcześniejszą, właściwą, niewierszowaną, którą wieńczy zadziwiający i jak najbardziej niewierszowany „plan sześciu sonetów” – to podtytuł – zatytułowany *Skąd widzieliśmy Tatry*.

Comte de Lautréamonta można odczytywać jako popis prowokacyjnego przekraczania idei spójności, organiczności i kondensacji na każdym poziomie.

⁴⁷ Właściwość tę – polegającą, najkrócej mówiąc, na EFEKCIE UJEDNOLICAJĄCEGO REZONANSU pomiędzy poszczególnymi poematami-fragmentami – analizowałam szczegółowo w rozdziale *Poemat prozą. Rozważania genologiczne*, odwołując się do koncepcji Jana Józefa Lipskiego i dokonując zestawienia *Paryskiego splinu* i cyklu Jana Kasprowicza *O bohaterskim koniu i walącym się domu*.

W uchwyceńniu sensu tych niejasnych, skomplikowanych i wielopoziomowych relacji mogą dopomóc rozpoznania Balcerzana. W prowadzonych przez niego rozważaniach na temat gry napięć między „utajoną w języku poezji »gramatyką« genologiczną”⁴⁸ a występującą w pierwszej dekadzie Dwudziestolecia tendencją do jej degradacji pojawia się nazwisko Iwaszkiewicza jako autora *Dionizji*. Przykład tego zbioru służy Balcerzanowi za ilustrację, w jaki sposób można „aktualizować stare modele sytuacyjne, apelując do powszechnie znanych, skodyfikowanych gatunków”⁴⁹: w *Dionizjach* Iwaszkiewicz dokonuje odrodzenia klasycznego modelu dytyrambu przez wskrzeszanie dionizyjskiego mitu, na którym ten gatunek został ufundowany. Jak pisze Balcerzan, powołując się na znane odczytania Michała Głowińskiego i Jerzego Kwiatkowskiego⁵⁰: „Poeta odsłania tu bowiem sam zamiar odnowienia mitu, każe czytelnikowi śledzić wysiłek odkrywania dytyrambu we współczesnych, dwudziestowiecznych obyczajach komunikacyjnych. [...] WSZĘDZIE, gdziekolwiek odbywa się wymiana znaków [...], w spletanych sieciach instalacji telefonicznych, w radio, w architekturze, a także tam, gdzie trwa wymiana rzeczy, produktów pracy rąk ludzkich [...], rozgrywa się utajony obrzęd dionizyjski”⁵¹. Potrzeba restauracji starego gatunku sytuuje Iwaszkiewicza, zdaniem Balcerzana, po stronie klasycyzmu.

Jak w takim razie rozumieć sięgnięcie przez poetę w *Kasydach* po formę poematu prozą zrodzonego jak najbardziej z ducha romantycznej rewolty? „Jedną z form istnienia genologii postromantycznej jest [...] burzenie klasycznych kanonów gatunkowych” – przypomina Balcerzan i dodaje: „najprościej ową intencję burzycielską zdradza znak negacji – »nie« dodane do nazwy tradycyjnego gatun-

⁴⁸ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 157.

⁴⁹ Ibidem, s. 158.

⁵⁰ Zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11; przedruk w: idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990; J. Kwiatkowski, *Ekspresjonizm, Dionizos, Eleuter*, w: idem, *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1966; przedruk w: idem, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*.

⁵¹ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 164.

ku”⁵². Trudno o bardziej emblematyczny przejaw demontażu klasycznej genologii niż poemat prozą, naruszający przecież rodzajowy fundament gatunkowych dystynkcji. W przypadku poematu prozą funkcję owego „znaku negacji”, o którym wspomina Balcerzan, pełni oksymoroniczny sens terminu, oznaczający albo „ani wyłącznie proza, ani wyłącznie poezja”, albo „jednocześnie proza i poezja”. Paradoks polega jednak na tym, że sięgnięcie przez Iwaszkiewicza po formę poematu prozą można interpretować jako przewrotną próbę nadania jej sankcji gatunku klasycznego. Temu służą, moim zdaniem, zadziwiające operacje o charakterze metaliterackim, podjęte przez autora *Kasyd* w ich zakończeniu.

Z „siedmiu wierszy” zamieszczonych w finale cyklu tylko trzy ostatnie mają rzeczywiście postać wierszowaną. Cztery pozostałe zostały zapisane prozą. Lektura ujawnia jednak wielką liczbę wewnętrznych rymów, ostentacyjnie dokładnych i nie do przeoczenia, pozwalających z łatwością odtworzyć wersową postać tych tekstów, na przykład:

Nie gramy już w tenisa, panno Dorymeno, słońce zgubiło swoje złote klucze – już się więcej niczego od pani nie nauczę, niebo chłodem zachodzi, jak oko migreną (*Horyń*, K, 49).

Nic jeszcze zresztą nie wiem i wiedzieć o tym nie chcę – oko pierwszego kwiatka ciekawość moją łechce. Czerwone moskaliki obsiadły zmurszałe płoty, uśmiecham się jak przez sen w ten cień i płomień złoty: co będę ja miał tu roboty!! (*Klanki*, K, 52)

Konsekwentnie lekki, humorystyczny ton tych „zakamuflowanych” rymowanek uzupełnia – kontrastowo odmienny – poważny ton wierszy właściwych. Dominuje w nich nastrój nostalgii (motywy wspomnienia dawnych czasów z siostrami) połączony z poczuciem daremności słów („Nic nie można wyrazić, / Nic powiedzieć nie można, / Tylko – ta nić nabożna – / Snuć mgliste pajęczyny”; *Elegia*, K, 59) i prób zrozumienia („Wszystko jest bez sensu, / Wszyst-

⁵² Ibidem, s. 167.

ko pogmatwane, / Jak te winorośle / Gąszcze cmentarniane”; *Piosenka dla zmarłej*, K, 61).

Motyw niewyraźności, tym razem pojmowanej jako (rzekomy) niedostatek umiejętności poetyckich, pojawia się również w utworze umieszczonym jako ostatni w cyklu kasyd właściwych, a stanowiącym w istocie sześćcioelementowy „cykl w cyklu”, zatytułowany *Skąd widzieliśmy Tatry*. (*Plan sześciu sonetów*). W *Sonecie wstępnym* padają słowa:

Zróbmy plan bardzo pięknych sonetów, jakie Goszczyński pisał, Nowicki lub Tetmajer.

Nigdy nie zostaną one wykonane, gdyż nie napisalibyśmy tak pięknych wierszy,

jak te, co błędzą w naszej głowie, skoro patrzymy na szczyty bardzo odległe (*Sonet*, K, 41).

Po tej deklaracji Iwaszkiewicz podejmuje zadziwiającą próbę zapisania – znowu prozą – instrukcji „wykonania” takich sonetów. Formułowane przepisy brzmią jak parodia egzaltowanych analiz poezji rodem z poprzedniej epoki („pierwszy czterowiecz będzie jak twarde kolumny sosen opowiadał o bliższym planie” – *Skąd widzieliśmy Tatry*. II, *Z gór Świętokrzyskich*, K, 42; „drugi czterowiecz rozleje się szeroko w zielonej mgłę dalekich moich ukochanych łąk” – *Skąd widzieliśmy Tatry*. II, *Z gór Świętokrzyskich*, K, 42; „pierwszych słów parę wetnie się – krótko, zwanie, lapidarnie – jak wąż między skały” – *Skąd widzieliśmy Tatry*. III, *Ojców. Góra Chełmowa*, K, 43; „włożymy doń coś z tej poszarpanej, głuchej walki, toczącej się – w głębinie pod cichą powierzchnią naszych dusz” – *Skąd widzieliśmy Tatry*. IV, *Wawel*, K, 44), a niekiedy nawet ironicznie kpią z dyskursu pojęciowego, usiłującego „wytłumaczyć” poezję („Tych ruin nie potrafimy odtworzyć [...]. Abstrakcja przeszkodzi w prawdziwym odczuciu realności tego zdarzenia” – *Skąd widzieliśmy Tatry*. V, *Z Tęczyna*, K, 45). Najbardziej humorystycznie wypadają jednak projekty szczegółowych rozwiązań, przede wszystkim te fragmenty, które dotyczą przyszłego ukształtowania warstwy brzmieniowej, zwłaszcza planowanych rymów:

[...] rym wyszukany podkreśli spokój i ciszę widoku, wyszukany rym, który zdawać się będzie jak szczęśliwy traf. (Tak czyni to Staff) (*Skąd widzieliśmy Tatry. II, Z gór Świętokrzyskich*, K, 42).

Zamknijemy ten sonet tercyną jak klamrą z trzema dobrymi rymami: to będzie najklasycyjszy sonet (*Skąd widzieliśmy Tatry. III, Ojców. Góra Chełmowa*, K, 43).

Włożymy doń coś z tej poszarpanej, głuchej – walki, toczącej się w głębinie pod cichą powierzchnią naszych dusz.

Zgadnąć ją można będzie jedynie po głuchych dźwiękach, ch, g, h, ł, które będą charczały w zagłębieniach strof i zakątkach słów, i zawarczą w łańcuchach pod powierzchnią zdań [...] (*Skąd widzieliśmy Tatry. IV, Wawel*, K, 44).

Tu każdy rym starannie dobrany musi zawierać dźwięki r, m, n, jak ta orkiestra góralska grająca nam z oddali [...]. Nagromadziwszy dziwnych słów mgłom rannym podobnych, wepchniemy je w kwadrylach jedno ponad drugie ku wichrom niematerialnym (*Skąd widzieliśmy Tatry. VI, Z Obidowskiej góry*, K, 46).

We wszystkich tych parafrazach działań poetyckich Iwaszkiewicz kpi sobie z parnastowskiego wzorca pisania wiersza, wzorca, któremu nie tak dawno częściowo ulegał, pisząc kunsztowne *Oktostychy*. Kryje się w tym persyflażu jednak coś więcej niż chęć ekspiacji. Jeśli zestawimy „plan sześciu sonetów”, a więc zapisany PROZĄ projekt poezji WIERSZOWANEJ (i to w wersji cyklu sonetów, stanowiących w powszechnym odczuciu symbol mowy związanej, a zarazem skrajne przeciwieństwo zapisu prozatorskiego), z zapisanymi PROZĄ siedmioma „wierszami” z części ostatniej, dostrzeżemy, że podstawowym efektem tych cokolwiek dziwnych operacji – poza odczuciem ich niepoważności – jest odnowienie antynomii proza–poezja. W jej odrestaurowaniu jestem skłonna upatrywać gest analogiczny do restytucji mitu Dionizosa w odniesieniu do *Dionizji*. Tak jak bez mitu dionizyjskiego nie ma dytyrambu, tak bez opozycji proza–poezja nie jest zrozumiała koncept poematu prozą. Niezwykle znamienne wydaje się towarzyszący tej inscenizacji efekt satyryczny. Można go rozumieć – podobnie jak znaki dystansu rozrzucone w całym cyklu – jako celowo wprowadzony wymiar metaliteracki,

mający przede wszystkim oddalić posądzenia Iwaszkiewicza o naiwność. Można również – i nie jest to sprzeczne z poprzednim odczytaniem – odgadywać, że Iwaszkiewicz był świadomy trudności związanych z przypominaniem formy poematu prozą. Posłużenie się nią tak jak jakąkolwiek usankcjonowaną, klasyczną formą nie wchodziło w grę – poemat prozą nie był dość rozpoznawalny, a z kolei ci, którzy go znali, a więc elitarny krąg znawców, mogli zbyt pochopnie wiązać go z przeszłą, młodopolską czy symbolistyczną epoką. Rachuby, o których tu mowa, nie musiały w sposób konieczny łączyć się z jakąś osobliwą, niecodzienną strategią. Jak stwierdza Balcerzan:

[Poeta ówczesny] choćby nie wiedział, iż pisząc wiersz o czymkolwiek: o słowiku, o Sokratesie, o gnoju, zabiera tym samym głos w sprawie gatunków. Działając w historycznie określonym systemie znaków, artysta zawsze napotyka zespół obiektywnych, „twardych” praw, których nie może przekroczyć – nie wykraczając poza system. Oryginalność zatem, swoistość, odkrywczość wypowiedzi poetyckiej – dopóki jest wypowiedzią poetycką – kształtuje się w tych latach jako swoiste, oryginalne i odkrywcze „użycie” możliwości języka genologii, w granicach któregoś z trzech głównych wariantów typologicznych⁵³.

Iwaszkiewicz nie tylko zrobił twórczy użytek z genologicznego kodu. Udało mu się dokonać czegoś więcej. Choć jego twórczość interpretowano bardzo często w kategoriach klasycyzmu, nie był to klasycyzm naiwny, pozbawiony wiedzy na temat swojej umowności i niezorientowany, że oprócz niego istnieją odmienne sposoby traktowania genologii. Gest twórcy *Kasyd* można odczytywać również jako grę z wariantem określonym przez Balcerzana jako postromantyczny. Praktykom polegającym, jak to ujął Jerzy Ziomek⁵⁴, na „rozwiązywaniu” gatunków klasycznych, Iwaszkiewicz przeciwstawił bowiem działanie odwrotne. Restytuując formę poematu prozą i odświeżając antynomiczny charakter relacji proza–poezja (a więc inscenizując niejako warunki towarzyszące jego narodzinom), podjął zarazem ironiczną próbę nadania mu sankcji „gatunku klasycz-

⁵³ Ibidem, s. 157.

⁵⁴ J. Ziomek, *Gatunki i odmiany prozy renesansu*, „Nurt” 1969, nr 11, s. 32.

nego”. Oczywiście nie w geście zwyczajnej (post)romantycznej nobilitacji. Tej poemat prozą, wraz z rozmaitymi gatunkami mowy, które w siebie wchłonił, dostąpił już w XIX wieku. Replikacja tego gestu nie była jednak możliwa, gdyż – ona przede wszystkim – przeobraziłaby go z miejsca w (auto)parodię. Tego rodzaju nieunikniony efekt wzięłby się stąd, że, jak zauważa Balcerzan, „sam proceder eksperymentu gatunkotwórczego nie jest wynalazkiem okresu 1918–1928; znany był Młodej Polsce. A młodopolskie nowe nazwy gatunkowe, »melodie«, »arabeski«, »akwarele«, oferowano publiczności literackiej z całkowitą powagą, bez ironicznego lub »zabawowego« choćby cudzysłowu. W latach opisywanych wszystko pozornie wygląda tak samo i wszystko ma zupełnie inny sens”⁵⁵. Odczuwany – wskutek licznych znaków dystansu i gry z konwencją wizjonerskiej poetyki Rimbauda – stylizacyjny charakter *Kasyd* kamufluje zatem w istocie poważny zamiar Iwaszkiewicza: ustanowienie warunków dla formy poematu prozą NA WŁASNYCH ZASADACH⁵⁶.

Z tego punktu widzenia także przyjęta przez niego „rimbaudowska” alegacja okazuje się alegacją pretekstową i po części przynajmniej negatywną. Określenia tego („alegacja negatywna”) używam w zdecydowanie łagodniejszym sensie niż Stanisław Balbus⁵⁷, mający na myśli działania, które zmierzają do „całościowej profanacji” „autorytarnych stylów i ich synekdochalnych reprezentacji” i w których „negatywnie potraktowany wzorzec” ulega podkreśleniu oraz spotęgowaniu jako „»ciało obce« w aktualnym kontekście”⁵⁸. Można jednak zgodzić się – jeśli założyć, że owym „autorytarnym stylem” jest w przypadku *Kasyd* ODCZYTANY swoiście przez Iwaszkiewicza

⁵⁵ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 177.

⁵⁶ Jako sygnał odrębności można odczytywać również to, że dla wyróżnienia swoich poematów Iwaszkiewicz zdecydował się nadać im nietypową nazwę. W rzeczywistości jego *Kasydy* nie przypominają w niczym kasyd arabskich, rymowanych wierszy stycznych o arbitralnie ustalonej strukturze części. Posłużenie się terminem „kasydy” można interpretować jako znak suwerenności, a zarazem przewrotnej gry z egzotyecznością.

⁵⁷ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 138.

⁵⁸ Ibidem.

wizjonersko-ekstacyjny język Rimbauda⁵⁹ – że w efekcie umiejscowienia owego stylu w danym kontekście, tego rodzaju alegacja „w pewien sposób [go] uprzedmiotawia, eksponuje dystans wobec niego, aktywizując tym samym funkcję metajęzykową i wysuwając ją na plan pierwszy”⁶⁰. Takiemu uprzedmiotowieniu służy na przykład kontrast dwóch rejestrów mowy w kasydzie *Ballada*:

Najmilszy, czym zraniłeś się w nogę? Płasałeś o poranku
po rosistej łące? Nadeptałeś kolec róży polnej?
– Grałem w foot-ball. Ten drań długonogi uderzył mię
butem.

Najmilszy, zbiłeś sewrską wazę. Wąskie palce pryncess
i królowych układały w niej kwiaty.
– Postawiłem przy łóżku kwiat polny w szklance szrapnela,
który wysłałem kiedyś do bezbronnej wsi.

Czy chcesz o porze zmierzchu dotknąć mych ust?
– Nie. Miłość ma nowa jest twarda. Precz starodawne pocałunki.

Czyż ramiona me nie otoczą cię w cieniu mahoniowych filarów świątyni?
– Spójrz, niewiasto, gdzie dzień, a gdzie noc. O świcie,
po twardej białej szosie odejdę, w mgłę letniego brzasku,
wędrowny kosiarz-najmita (K, 34).

Podobnej manifestacji metajęzykowego dystansu, a zarazem dowodu literackiej świadomości⁶¹, nie można dostrzec u innych autorów wskazywanych przez Kwiatkowskiego jako reprezentantów „post-rimbaudowskiej szkoły prozy poetyckiej”⁶² – Rytarda, Woł-

⁵⁹ Niewykluczone, że nie tyle nawet ów język, ile jego upowszechniająca się, uproszczona imitacja.

⁶⁰ S. Balbus, *Między stylami*, s. 138.

⁶¹ Trudno oprzeć się skojarzeniu, że w tym utworze panuje duch podobny do tego, który patronuje *Rozmowie o poezji* Stanisława Grochowiaka.

⁶² J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 74.

szynowskiego i Iwanowskiego. O różnicy dzielącej w tym względzie chociażby Iwaszkiewicza i Rytarda wymownie świadczy komentarz autora *Kasyd* sformułowany po latach na temat przyjaciela: „Był to człowiek wyjątkowo nieszczęśliwy [...], pisał prozę wzorowaną na Rimbaudzie, której nikt nie lubił i nikt nie chciał drukować. O jego *Wniebowstąpieniu* tylko Witkacy napisał obszerny i entuzjastyczny artykuł [„Skamander” 1925, z. 37 – A. K.]. Zdawało mu się, że tu się realizuje jego teoria »czystej formy«⁶³. Postawa Iwaszkiewicza, jak najdalsza od zastygania, jak pisze, „w pewnych formach zdobytych”⁶⁴ wraz z wielością podejmowanych przez niego w tym czasie sposobów literackiego wysławiania⁶⁵ – między innymi poematu prozą – dowodzi, że nawet jeśli można widzieć w nim klasycystę, był to klasycyzm poszukujący i zdystansowany⁶⁶. Źródła tego dystansu dobrze objaśnia komentarz Czesława Miłozza:

⁶³ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 257.

⁶⁴ Ibidem, s. 181. Sformułowanie użyte przez Iwaszkiewicza w ocenie *Dionizji*: „Druga książka poety bywa zazwyczaj gorsza od pierwszej. *Dionizje* stały o całe niebo niżej od *Oktostychów*. Ale to właśnie było dobre, świadczyło bowiem, że nie zastygałem w pewnych formach zdobytych, że się przebijałem przez nawarstwienia zdarzeń ku innym, może nie doskonałym, ale wewnętrznie wartościowszym zdobyciom”; ibidem.

⁶⁵ W latach 1916–1922 Iwaszkiewicz sięgał zarówno po formy poetyckie, jak i prozatorskie, w których posługiwał się prozą poetycką. W odróżnieniu od *Kasyd* większość utworów napisanych prozą poetycką przybrało postać dłuższych tekstów fabularnych o oniryczno-baśniowo-egzotycznej tematyce – między innymi *Ucieczka do Bagdadu*, *Legenda i Demeter*, *Zenobia*, *Palmura*, *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja*, *Wieczór u Aldona*. Po latach ukazały się one w tomie *Proza poetycka* – wraz z *Kasydami*. Znamienne, że badacze analizujący prozatorską część twórczości Iwaszkiewicza wyłączają ze swoich badań *Kasydy*. Niekiedy nie zamieszczają w ogóle żadnego uzasadnienia swojej decyzji, uznając *eo ipso* jej oczywistość (por. M. Jędrzychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, „Prace Komisji Historycznoliterackiej” 1977, nr 37), a niekiedy krótko i bez idącego dalej uzasadniania kwalifikują *Kasydy* jako utwory poetyckie (K. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003, s. 27).

⁶⁶ Interesującej poszlaki na temat świadomości geneologicznej Iwaszkiewicza dostarcza autoironiczna uwaga, od której zaczyna się *Wstęp* w pisany przez niego w 1921 roku pamiętniku: „Zawsze odnoszę to wrażenie, że obecnie jedyną ucieczką szanującego się prozaika, pamiętającego jeszcze dobre dawne czasy, jest pisanie pamiętnika: gdy mu zbrzydnie układanie scenariuszy

Legends i Demeter. Ta aura poetycka Ukrainy, ni to proza, ni to poezja. *Kasydy*. Mnie się wydaje, że po prostu Iwazskiewicz bardzo dużą rolę odegrał jako kondensator, soczewka rozmaitych zjawisk, które powinny były w Polsce znaleźć się w świadomości gdzieś koło tysięcy dziewięćsetnego, a przyszły z opóźnieniem jakichś dwudziestu lat⁶⁷.

Spośród wymienionych przez Kwiatkowskiego pisarzy dla badacza poematu prozą interesujący przypadek stanowi jedynie Bronisław Iwanowski. Rytard, zainspirowany poetyką Rimbauda, nigdy nie pisał poematów prozą, uprawiał właściwie prozę poetycką⁶⁸. *Wniebo-*

kinematograficznych lub wielkich »poematów« prozą w rodzaju moich legend, o których słusznie powiedział Kaden-Bandrowski, że już nikogo nie straszą»; J. Iwazskiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, t. 1, oprac. A. i R. Papiescy, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2007, s. 107.

⁶⁷ Czesława Miłozza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 68. Podobne zdanie wypowiedział Zawodziński: „Na tym może polega *novum* poezji Iwazskiewicza: na wprowadzaniu form symbolizmu w Polsce nieznanych lub słabo, ze spóźnieniem ukazujących się [...]”; K. W. Zawodziński, *Liryka Jarosława Iwazskiewicza wczoraj, dziś i jutro*, „Glossy” 1939, z. 3; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, s. 277.

⁶⁸ Por. A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska i S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 552. Choć badaczka posłużyła się terminem „poemat prozą” („jest to, jak i *Szalona ballada*, poemat prozą”), rozpoznanie dotyczące Rytarda umieściła wśród interpretacji „eksperymentów warsztatowych” PROZY Dwudziestolecia Międzywojennego. Już ten kontekst wystarczy, aby zrozumieć ODRĘBNOŚĆ tej koncepcji od proponowanej przeze mnie perspektywy. W kręgu zainteresowania Brodzkiej znalazły się bowiem „próby reorganizacji form wypowiedzi” EPICKIEJ (podejmowane między innymi przez Jerzego Szaniawskiego, Tadeusza Kudlińskiego, Zbigniewa Grabińskiego, Adama Ciompe, Anielę Gruszecką, Michała Choromańskiego; zagadnienia te – także w odniesieniu do innych autorów – stały się przedmiotem rozważań rozprawy Włodzimierza Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982), czyli poszukiwania, które w przypadku Rytarda przyniosły „wprowadzenie w całość rozciągłości, jeszcze intensywniej, niż czynili to modernści, techniki motywacji poetyckiej w strukturze powieściową”; A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, s. 553. Z mojego punktu widzenia natomiast poemat prozą jawi się jako wynik radykalnej transformacji LIRYCZNEGO utworu poetyckiego / wiersza. Choć w efekcie tej transformacji zanikły takie tradycyjne cechy poetyckie jak metryczność, stroficzny zapis czy rym oraz (nie bez związku z zanikiem tych

wstąpienie drukowane w „Skamandrze” w odcinkach w 1922 roku⁶⁹ przez autora zostało określone – zapewne ze względu na rozmiar – mianem „powieści”. Nie tylko obszerność sprawia, że utwór Rytarda nie mieści się w przyjętym przez mnie rozumieniu poematu prozą, także – zdecydowana dominacja epickości. *Wniebowstąpienie* to obfitująca w zdarzenia i perypetie wielowątkowa opowieść, utrzymana w fantastyczno-egzotycznej aurze. Nawet jeśli daje się w tej narracji odnaleźć enklawy liryczności, są to odpryski kolejnych, chwilowych refleksji i żadna z nich nie stanowi – tak jak w wierszu czy w poemacie prozą – organizującej całość ramy.

Zbyt pochopnie, moim zdaniem, przyjmuje się również tezę o „rimbaudowskiej” poetyce Rytarda. Inspiracja ta dostarcza jego prozie jedynie pierwszego, najogólniejszego impulsu, oddziałującego najwyżej niezbyt fortunnie na elementy stylu, lecz nie – kompozycji⁷⁰. Z pewnością echa *Iluminacji* brzmią w wielu fragmentach, na przykład:

Słyszałem przemijanie zmysłów. Otwierał się album krwistych uczuć.
Niebezpieczny był wschód. W spienionym słońcu konie wyginały łabędzie szyje, trąc kopytami o złoto powrotnej alei⁷¹.

Serce miałem nienaturalnie kolorowe. Kiedyś, gdy będę spokojny, namaluję kolor swego serca.
Przeszłość wydawała się tak daleka, jakby okolona sinymi obrączkami fantazji i pajęczyn.
Ale brakowało jeszcze złotych obwódek, i gdyby nie to, mógłbym wśród tej wielobarwności otworzyć jarmark stylizacji.

cech) znacznej marginalizacji uległa tak zwana poetyckość języka, została zachowana LIRYCZNA PODMIOTOWOŚĆ I ORGANICZNA KONDENSACJA, charakterystyczna dla wierszy lirycznych, która w przypadku poematu prozą przejawia się chociażby w oszczędnym gospodarowaniu elementami fabularnymi.

⁶⁹ „Skamander” 1922, nr 16–27.

⁷⁰ Deprecjonująco wypowiadał się o efekcie tej inspiracji Stefan Napierski, pisząc: „Rozdział IV – wysiłek natchnienia, a wysilone natchnienie. »Wpływy«: Rimbaud i Żeromski. Tylko u Polaków może istnieć podobnie paradoksalne zestawienie”; S. Napierski, *Próby*, Warszawa 1937, s. 91.

⁷¹ „Skamander” 1922, nr 16, s. 11. Zob. http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e_zbiory/ckcp/skamander/1922/zeszyt16/imagepages/image7.htm (dostęp: 17.04.2014).

Tego dnia, w którym to wszystko zrozumiałem, zawędrowałem do wielkiego białego dworu.

Nic nie wiedziałem, że była to starodawna pustelnia dwóch staruszek.

Wyszedłem wieczorem przed ganek z błyszczącymi kolumnami.

Siedziały na małych taboretach etc.⁷²

Trudno nie dostrzec, że „wizyjność” pełni u Rytarda raczej funkcję ornamentu niż wehikułu głębinowych treści. Z ich niedostatku – jak pokazuje choćby ostatni fragment – wzięła się zapewne potrzeba fabuły jako zasady rozwijającej i scalającej ten tekst. Nie można jednak pozbyć się wrażenia, że opowiadana historia stanowi zaledwie pretekst do stylistycznych wprawek w ćwiczeniu „ekstacyjnej” dykcji. *Wniebowstąpieniu* daleko pod tym względem do zdyscyplinowanych i twórczo adaptujących „rimbaudyzm” *Kasyd*. Oczywiście traktowanie fabuły jako pretekstu nie było niczym wyjątkowym – zwłaszcza dla poetów podejmujących próby prozatorskie. Kwiatkowski jako autor syntetycznych opracowań na temat literatury międzywojennej wyróżnił nawet nurt „nowatorskiej prozy poezjopodobnej”. Jak zauważył:

[...] te próby – w przeważającej większości – wyszły spod piór poetów [...] – związanych ze Skamandrem. Owa „skamandryckość” zdecydowała o pewnym – mimo wszystko – tradycjonalizmie, jakim utwory te były nacechowane, a także wpłynęła na pojawienie się w nich tendencji stylizatorskich. Fakt zaś, że ich autorami byli poeci, ukierunkował je z kolei genologicznie: próby te w większości wypadków polegały na swoistej lirykacji prozy, przesuwały prozę w stronę poezji, niektóre zaś z nich dokonywane były na pograniczu tych dwu rodzajów i przyczyniały się do zacierania granic między nimi⁷³.

Pod pojęciem „lirykacji prozy” Kwiatkowski rozumie *de facto* nasytanie prozy elementami poezji, a więc przede wszystkim poetyzację

⁷² „Skamander” 1922, nr 16, s. 13–14. Zob. http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e_zbiory/ckcp/skamander/1922/zeszytu6/imagepages/image8.htm (dostęp: 17.04.2014).

⁷³ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 237.

języka, polegającą na „stylizacji prozy na wiersz”⁷⁴. Skamandrycka odmiana tej ogólniejszej tendencji – zapoczątkowanej już w epoce Młodej Polski, choćby w utworach Stanisława Przybyszewskiego, pisanych zretoryzowaną prozą poetycką – przejawiała się najczęściej w wypróbowywaniu rozmaitych kodów poetyckiej dykcji w zapisie prozatorskim. Z pewnością takim kodem był swoiście interpretowany przez polskich poetów język autora *Iluminacji*. Aluzję do innego kodu zawiera z kolei opowiadanie *Jack, Isy i Sasza*⁷⁵, sygnowane wspólnie przez Rytarda i Iwaszkiewicza. W tej dość błahej opowieści można odnaleźć wyraźny ślad fascynacji... słowami „na wolności”. Oto próba zmierzenia się z ich „awangardowym” zapisem: „Zresztą Isy jest bardzo szczęśliwa. Play. Ready. Białe plamy sukien. Słońca. (Archy jest śliczny. Dystygowany: nie to, co Jack)”⁷⁶.

Krótko mówiąc, w odnotowanych przez Kwiatkowskiego zjawiskach do głosu dochodzi zazwyczaj tendencja przeciwna do tej, której dopatruję się w poemacie prozą – widzę w nim raczej chęć stylizowania UTWORU POETYCKIEGO NA PROZĘ, a więc nadawania pojedynczemu, lirycznemu doświadczeniu prozatorskiej postaci. Tymczasem imperatyw odwrotny, zmierzający do „stylizacji prozy na wiersz”, decydował o tym, że choć z pozoru tak wiele działo się w literaturze międzywojennej na pograniczu prozy i poezji, w przeważającej mierze aktywność ta sprowadzała się do EKSPERYMENTÓW Z JĘZYKIEM POETYCKIM W PROZATORSKICH TEKSTACH EPICKICH. Nie inaczej było również w przypadku Juliana Wołoszynowskiego, autora publikującego w „Skamandrze”. Cytowana przez Kwiatkowskiego *Relacja o Joannie*, podobnie jak *Życie snem Marii*⁷⁷, to rozbudowane, liczące kilkadziesiąt stron, kilkuczęściowe utwory napisane

⁷⁴ S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, w: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1968, s. 150.

⁷⁵ „Skamander” 1921, nr 7–9 i 10–13.

⁷⁶ „Skamander” 1921, nr 7–9, s. 229. Zob. http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e_zbiory/ckcp/skamander/1921/zeszyt7-9/imagepages/image20.htm (dostęp: 17.04.2014).

⁷⁷ Oba najpierw opublikowane w 1926 roku w „Skamandrze” (*Relacja o Joannie* w numerze 43, a *Życie snem Marii* w numerze 47–48), a następnie przedrukowane w jednym wydaniu – wraz z trzecim podobnie zamierzonym utworem *Do Beatrycze* – w 1928 roku jako *Potęga snu*.

prozą poetycką, podporządkowane jednej narracji, odsyłające w obu przypadkach w czytelny sposób do opowieści stanowiących podstawowe teksty kultury europejskiej. Pierwszy – do legendy o Joannie d’Arc, drugi – do opowieści o narodzinach Jezusa. Nie ma żadnych przesłanek, aby w tych utworach, w których wszelki liryzm został podporządkowany epickości (a nie odwrotnie), poszukiwać realizacji archetektu poematu prozą. Przeciwnie – przykład ten może służyć najwyżej zilustrowaniu, czym poemat prozą z pewnością nie jest.

Aleksander Wat

Rozważania dotyczące roli, jaką recepcja Rimbauda odegrała w prozatorskich eksperymentach polskich poetów, byłyby niepełne bez komentarza na temat utworu Aleksandra Wata *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Ta „młodzieńcza pierwocina”⁷⁸ zaledwie dziewiętnastoletniego twórcy nieodparcie nasuwa skojarzenia z *Sezonem w piekle* oraz *Iluminacjami*. Zbieżności te – zarówno na poziomie stylistycznym, jak i w postaci szerszej pojmowanej paralelności postaw twórczych obu poetów – zostały już wielostronnie i gruntownie omówione przez badaczy⁷⁹. Wskazywano na moralny sceptycyzm, negację religijnych wartości, lekceważący stosunek do kultury⁸⁰, na halucynacyjną atmosferę, ducha agresji i rozpaczy, skłonność do przedstawiania nadzwyczajnych metamor-

⁷⁸ A. Wat, *Coś niecoś o Piecyku*, w: idem, *Ciemne światło*, Paryż 1968, s. 230.

⁷⁹ B. Carpenter, *The Poetic Avant-Garde in Poland (1918–1939)*, Seattle 1983; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1; przedruk w: idem, *Pre-teksty i teksty: z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; T. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, New Haven 1996; wyd. polskie: *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Gorlicki, Kraków 1997; T. Bocheński, *Szalony Orestes-Wat? JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski i K. Pietrych, Warszawa 1999; A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.

⁸⁰ B. Carpenter, *The Poetic Avant-Garde in Poland*, s. 65.

foz⁸¹, a także – na zamknięcie obu poetów w młodym wieku (jak wiadomo, Wat odrodził się jako poeta dopiero po kilkudziesięciu latach). Interpretatorzy poświęcali uwagę głównie problematyce tematycznej (psychologicznej, filozoficznej, mistyczno-profetycznej), intertekstualnej oraz językowej utworu Wata. Stosunkowo nieliczne na tym tle wydają się spostrzeżenia dotyczące kompozycji *Piecyka*. Bogdana Carpenter zaczyna swoje omówienie od ogólnego sądu: „Pod względem kompozycji, tonu i języka dzieło Wata jest reminiscencją *Illuminacji* i *Sezonu w piekle*”. Myśl tę podejmuje nieco dalej:

Piecyk można nazwać nietypowym nonsensownym poematem prozą. Jego kompozycja przypomina mozaikę złożoną z krótkich niepołączonych kawałków, z których każdy wydaje się absurdalny, jeśli rozważa się go osobno. W miarę stopniowego przyrastania fragmentów zyskują one jednak pewien sens, może nie do końca jako spójna całość, lecz jako [forma] komunikująca – poprzez nawracające tematy i motywy – przytłaczające odczucie końca cywilizacji⁸².

Nie wszyscy komentatorzy podzielali to odczucie. Witkacy, pierwszy entuzjastyczny recenzent dzieła Wata, zauważał „bibelowość” *Piecyka* i brak jednolitej konstrukcji⁸³. Z rozpoznania amerykańskiej badaczki wynika również – wbrew jej intencjom i sformułowanym wnioskom – że budowa utworu Wata odbiega w dużym stopniu od koncepcji cyklu poematów prozą (notabene Carpenter mówi wyraźnie o JEDNYM poemacie prozą). Inaczej niż w *Piecyku* – gdzie „każdy wydaje się absurdalny, jeśli rozważa się go osobno” – zarówno w *Illuminacjach*, jak i w *Sezonie w piekle* mamy bowiem do czynienia z utworami autonomicznymi. Niewątpliwie wchodzi one we wzajemne relacje z innymi utworami z cyklu, podobnie jak w innych cyklach poematów prozą, każdy stanowi jednak zamkniętą, samowy-

⁸¹ T. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, s. 50.

⁸² B. Carpenter, *The Poetic Avant-Garde in Poland*, s. 66.

⁸³ St. I. Witkiewicz, *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o czystą formę w teatrze. Dodatek: O naszym futuryzmie*, Warszawa 1923; przedruk w: idem, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, Warszawa 1976, s. 135.

starczalną i tłumaczącą się jako niezależny zapis estetyczną całość. O poczuciu organicznej spójności poematów Rimbauda, mimo ich niewątpliwej hermetyczności, decyduje wewnętrzny porządek tekstowy każdego z nich, wielokrotnie analizowany przez komentatorów tej twórczości⁸⁴. Trudno podobnej koherencji dopatrywać się u Wata. Z pewnością ma rację Tomas Venclova, kiedy zestawiając eksperyment Wata z ideą języka pozarozumowego, zauważa, że walka polskiego poety z sensem nie rozgrywa się na poziomie pojedynczych słów (pod tym względem o wiele bardziej przypominają *zaum* jego namopaniki), lecz na poziomie zdania⁸⁵. Można dodać – także bardzo często na poziomie struktur międzyzdaniowych. W daleko większym stopniu, niż czynił to Rimbaud, Wat rozluźnia bowiem związki pomiędzy poszczególnymi zdaniami. Nawet jeśli dość często pozostawia zewnętrzne wykładniki spójności, przede wszystkim zachowując tożsamość gramatycznego podmiotu, celowo udaremnia szansę semantycznej integracji dotyczących go wypowiedzeń, między innymi przez efekt piętrzących się wyliczeń. Dzięki analizie Tomasa Bocheńskiego możemy lepiej zrozumieć ten mechanizm:

W *Piecyku* enumeracja stanowi podstawowy środek, regulujący rytm poszczególnych fragmentów i wspomagający gorączkowy przepływ obrazów. Z pewną przesadą można powiedzieć, że na wyliczonych wyliczeniach opiera się cały tekst Wata. Enumeracje złożone z pojedynczych wyrazów umożliwiają skandowanie, nadając utworowi gorączkowe, szybkie tempo, a zbudowane z fraz skomplikowanych spowalniają bieg utworu, podtrzymując jednak wszechobecny rytm. [...] Nawet w najbardziej ekstrawaganckiej enumeracji (w *Piecyku*: blask, kołysanie się, zad) umysł poszukuje zasady jednoczącej. Czytelnik prędkiej jednak doświadczy ekstazy w wyliczaniu, które nie ma końca, niż znajdzie przedmiot lub zasadę jednoczącą⁸⁶.

⁸⁴ Zob. H. Riffaterre, *Reading Constants*; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 207–208; A. Ważyk, *Od Rimbauda do Éluarda*, s. 21–22.

⁸⁵ T. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, s. 54.

⁸⁶ T. Bocheński, *Szalony Orestes-Wat?*, s. 14–15.

Enumeracje Wata należy interpretować jako językowy znak niepolityczalnych, heterogenicznych elementów świata, któremu odebrano oparcie w jakiegokolwiek hierarchii porządków. Toteż – mimo pozorów pewnego ładu, sygnalizowanego podziałem na osobno zatytułowane całości – *Piecyk* stanowi raczej przykład „quasi-struktury”⁸⁷. W opinii Venclovy parodyjna intencja autora, piszącego w poczuciu odrzucenia całej tradycji kulturowej przeszłości i przekonanego o fiasku cywilizacji, znalazła również wyraz w rozstrzygnięciach kompozycyjnych, „rzucając wyzwanie samemu pojęciu struktury”. Tak zinterpretowany *Piecyk* nie mieści się, moim zdaniem, w architekstualnym modelu poematu prozą, zakładającym jednak – paradoksalnie, zważywszy na anarchiczny kontekst romantycznej genezy – pewną dozę „klasycznego” zdyscyplinowania.

Nie przypadkiem autor wskazywał na podobieństwo swojego utworu do prób surrealistów, widząc w nim przykład *écriture automatique avant la lettre*⁸⁸. Jak każda i ta analogia ujawnia pewne ograniczenia, wbrew sugestiom Wata, znać bowiem w jego „autoterapii” wyraźny wysiłek ŚWIADOMEGO przeciwstawienia się przytłaczającemu go ciężarowi przeszłości. Wola ośmieszenia kultury przeważyła w tym „imitowanym transie”⁸⁹ nad faktycznym wyzwoleniem tego, co „przedkulturowe”, nieświadome, pierwotne. Znacząca w tej perspektywie wydaje się uwaga Carpenter, że „rozczarowanie oraz moralna degradacja Wata to nie tyle rezultat doświadczenia, ile efekt nadmiaru lektur”⁹⁰. Podobną opinię, dyskutując z futurystyczną interpretacją *Piecyka*, wypowiada Włodzimierz Bolecki: „[...] *Piecyk* nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego na-

⁸⁷ T. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, s. 52.

⁸⁸ W kontekście surrealizmu Wata umieszcza także Małgorzata Baranowska: „Niezależnie od tego, jak ów poemat określimy, czy mianem futurystycznego zgodnie z początkowym kierunkiem twórczości Wata, czy dadaistycznego, jak on sam później ten okres nazywa, niezależnie od tego, że możemy się w *Piecyku* doszukać elementów kubistycznych, faktem jest, że poemat ten zdradza TENDENCJE ZGODNE Z TYPEM WYOBRAŹNI SURREALISTYCZNEJ”; M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 192.

⁸⁹ T. Bocheński, *Szalony Orestes-Wat?*, s. 17.

⁹⁰ B. Carpenter, *The Poetic Avant-Garde in Poland*, s. 66.

rodzin jest oczywiście Biblioteka⁹¹. Tym po części można tłumaczyć inną charakterystyczną cechę młodzieńczego utworu Wata – „metajęzykową jakość”⁹² oraz skłonność do tworzenia „czysto werbalnych przedmiotów bez żadnej prawdopodobnej denotacji, opisów działań i sytuacji niemających odniesienia do jakiegokolwiek wyobraźnalnej realności”⁹³. We właściwości tej widzę kolejną własność *Piecyka*, która oddala go w moim przekonaniu od modelu poematu prozą, ewokującego sferę wyobraźalnych, KONKRETNYCH, choć czasem odrealnionych podmiotowych doświadczeń. U Wata ich miejsce zajmują raczej odwołania do sytuacji i motywów z tekstów kultury, wykorzystywanych jako gotowe rekwizyty⁹⁴. Ponadto w *Piecyku* dominują serie alogicznych obrazów oraz sytuacje powtarzalne, przedstawiane w tonie poetyckiego uogólnienia, który niweluje dramatyzm właściwy narracji osnutej wokół pewnego faktu:

Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca, nie idą na marne. Przechowują się w obszernych stęchłych podziemiach o filarach podtoczonych robactwem, barwnymi bujnymi karlicami boliwijskich okrętów i fioletową poświatą szpar. Nadziane na haki pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła. Gdzie pewnej nocy wświdruję gnuśny ładunek brauningu (dzierżonego mocno w prawej łapie). Pomiędzy siwymi brodami wyrastającymi każdej lunatycznej pełni tułają się i wyją białe szakale⁹⁵.

Od kobiet odstręczył mnie wstrętny zapach krwi.
Zresztą dość już gwałciłem brązowe ciała samic na wzdętej glebie afrykańskich płaskowzgórzy. Obdarzony sztuką rzeczywistego odczuwania każdej możliwości, ucieszyłem się niezmiernie. Bowiem ponieważ

⁹¹ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, s. 111.

⁹² T. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, s. 55.

⁹³ Ibidem, s. 53. Por. A. Wat, *Coś niecoś o Piecyku*, s. 234.

⁹⁴ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, s. 130.

⁹⁵ A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, Warszawa 1920; cytuję za wydaniem: *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 117; dalej oznaczam skrótem MP wraz z podaniem numeru strony.

balet potencji jest nieskończony w przepychu, wierzyłem że życie moje będzie barwne i pozbawione nudy (MP, 119).

W dzień śpię. W nocy skradam się w chore zaułki bardzo jasny bardzo jaśniejący. Kiedy się staję późno znużony kładę się grzbietem w rynsztoki i w osowiałe skulenia latarni chowam twarz zmiętą i ślepą.

A kiedy na niebo wypełźnie poszarpany nędzarz-zorza, zaśpiewam dzięką canzonę o *Ulalume na różowym wieprzu* (MP, 120).

Nawet jeśli tematem staje się jakieś pojedyncze wydarzenie, potencjalna energia opowieści rozprasza się wraz ze stylistyczną grandilokwencją, metaliteracko-intertekstualną redundancją i enumeracyjną retoryką⁹⁶:

Zmęczony łażeniem po wilgotnych facjatkach i lunatycznym skomleniem kładę się do łóżka. Przebudzenie jest cięższe pod prasą paraliżującego słońca. Potworne groteski malowane na księżycach już są znośniejsze.

Dobijają mnie gminna parszywa Manon Lescaut przeskakująca z jednej witki na drugą.

Psiakrew! W ostatnim wysiłku zrywam tą całą wstrętną kakofonję bagzanin straganów gdzie Buszmeni Solveigi, Cyganie aniołowie żydy, prostytutki hrabiowie, pluskwy cmentarzyska gryzą krwawią piszcza, idiotyczne grymasy zwisające spróchniałych ścian starożytnych łaźni,

⁹⁶ Struktura opowiadania ulega w *Piecyku* pod wpływem dygresyjności i narracyjnej deziluzji znaczącemu nadwyrężeniu. Oczywiście na tym zarazem polega podstawowy koncept utworu Wata, zinterpretowany przez Boleckiego jako „bezsprzecznie [...] [przykład jednej z] najoryginalniejszych realizacji MODERNISTYCZNEJ GROTESKI w literaturze międzywojennej”; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, s. 160. Por. dalej: „Wat bowiem, zgromadziwszy arcybogaty katalog wszelkich groteskowych motywów, dokonał ich jakby całkowitej desemantyzacji. W istocie rzeczy nieważne jest, czy poetykę *Piecyka* tłumaczyć będziemy odwołaniem do *Iluminacji* Rimbauda, do *Heretyka i Spółki* Apollinaire’a czy presurrealistycznym »zapisem automatycznym«. Istotny jest bowiem fakt, że elementy groteski (mitologicznej, gotyckiej i karnawałowej), z których artysta modernistyczny tworzył całości znaczące (np. symbolistyczne, alegoryczne, metaforyczne), zostały przez Wata włączone w nowe zespoły słowne: takie, których podstawowym zadaniem było zniszczenie semantyki tradycyjnej wypowiedzi literackiej”; ibidem, s. 160–161.

szatańskie Sodomie błękitniejących dźwięcznych lodowców i zmruszających piersi poronionego kafarskiego nieba.

Zerwałem zony zórz owrzodziła rojące się od świńskich rył biesów i kawiarnianych splunięć I UKAZAŁEM SIĘ WE WŁAŚCIWEJ SWEJ NATURZE! Błedego wyniosłego księcia na tle lodowców, zon ciemno-akşamitnego płaszczu (MP, 133)⁹⁷.

Należy zgodzić się z formułami krytyków – Anny Nasiłowskiej, która określiła dzieło Wata mianem „eksperymentu w dziedzinie prozy poetyckiej”⁹⁸, i Krzysztofa Rutkowskiego dostrzegającego w *Piecyku* „rodzaj ekstatycznego poematu”⁹⁹. Liczba pojedyncza użyta w tym ostatnim określeniu sugeruje – podobnie jak wcześniej u Carpenter, a i u później u Boleckiego¹⁰⁰ – integralny charakter CAŁOŚCI TEGO UTWORU. Z pewnością rozważany w kategoriach tej całości może on zostać zasadnie uznany za poemat zgodnie z podstawową konotacją tego słowa w języku polskim, czyli za dłuższy utwór napisany językiem poetycko „nadorganizowanym”. Niewątpliwie jest to również utwór napisany prozą. Nie można jednak, w moim przekonaniu, uznać go za POEMAT PROZĄ (ani za cykl poematów prozą). Posłużenie się taką nazwą miałyby sens wyłącznie deskryptywny, potwierdzający, że dostrzegamy zapis prozą oraz że dopatrujemy się w nim elementów poetyckich. Jeśli jednak sięgamy po termin „poemat prozą” jako po ZLEKSYKALIZOWANY TERMIN OKREŚLONEGO GATUNKU, mającego pewien architekstualny model, zobowiązujemy się do mniej mechanicznego podejścia, wymagającego rozważenia, czy rzeczywiście dany utwór / cykl utworów można zasadnie odnieść do takiego modelu. W mojej opinii Wat stworzył – między innymi dzięki niewątpliwiej inspiracji Rimbaudem, lecz nie wyłącznie – samodzielnie artystycznie, wybitne dzieło. Choć utwór *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* jest uważany nie bez racji za najbardziej wartościowe w literaturze polskiej świadec-

⁹⁷ A. Wat, *Poezje zebrane*, s. 133.

⁹⁸ A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1993, s. 873.

⁹⁹ K. Rutkowski, *Słowo o Wacie*, „*Twórczość*” 1991, nr 2, s. 83.

¹⁰⁰ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych*, s. 160.

two wpływu „rimbaudyizmu”, nie można zaliczyć go jednak do realizacji gatunku rozpoznawanego jako poemat prozą¹⁰¹.

Julian Tuwim

Zastanowienie wzbudza także klasyfikacja WSZYSTKICH prób prozatorskich Juliana Tuwima jako poematów prozą. W ten sposób rozstrzyga sprawę Anna Nasiłowska¹⁰², posługując się określeniem „liryk prozą”¹⁰³ w odniesieniu do krótszych utworów zamieszczonych w tomach *Czyhanie na Boga* (1918) i *Sokrates tańczący* (1920), natomiast w stosunku do dłuższych, jak *Legenda Aurea*¹⁰⁴ i *Skrzydlaty złoczyńca*¹⁰⁵ z tomu *Siódma jesień* (1922), stosując termin „poemat prozą”. Podobna klasyfikacja zakłada zasadniczą PORÓWNYWALNOŚĆ tych utworów, różniących się rzekomo jedynie długością. Trudno zgodzić się z takim założeniem, bo właściwie każdy z nich realizuje odmienną koncepcję „prozopoezji” i nie sposób uznać, że wszystkie są poematami prozą – krótkimi lub długimi. W kierunku wytyczonym przez autorkę hasła w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* zmierzają także ustalenia Zdzisławy Mokranowskiej. W rozprawie O „*poezji prozą*” *Juliana Tuwima* badaczka stwierdza: „Tuwimowska *Legenda Aurea* i *Skrzydlaty złoczyńca* są przykładami poematów prozą całkowicie respektującymi [...] formalne wzory. Ich analiza zostanie pominięta w [...] tekście właśnie z powodu owej

¹⁰¹ Wiadomo skądinąd, że Wat dystansował się do prozy poetyckiej: „moje zainteresowania tzw. formalne zmierzają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże, prozą poetycką!) a poezją-poezją (byle nie prozatorską)”; A. Wat, *Posłowie od autora*, „Oficyzna Poetów” 1967, nr 5, s. 16.

¹⁰² A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*.

¹⁰³ Formuła wprowadzona wobec Zdzisława Jastrzębskiego w książce *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia* (Warszawa 1969) w rozdziale *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*. O dyskusyjności tego terminu piszę w rozdziale *Poemat prozą. Rozważania genologiczne*.

¹⁰⁴ Pierwodruk: „Pro Arte et Studio” 1919, nr 3.

¹⁰⁵ Pierwodruk: „Skamander” 1920, nr 3 oraz „Skamander” 1925, nr 38.

»czystości« gatunkowej»¹⁰⁶. Mokranowska nie wyjaśnia jednak dokładnie, jakie założenia przyjmuje w swoich rozstrzygnięciach. Zarysowuje jedynie hermeneutyczną przestrzeń swojej interpretacji, wskazując na *Nocnego Kaspra* Bertranda i *Paryski splin* Baudelaire'a. W odniesieniu do tego ostatniego pisze: „Cechą konstytutywną tej poezji prozą, w zakresie kompozycji, jest jej fragmentaryczność. Każdy element tej »mozaiki« może stanowić odrębną, samodzielną cząstkę»¹⁰⁷. Trudno jednak dopatrzeć się tej samej cechy we wskazywanych utworach Tuwima. *Legenda Aurea* to rozbudowana, złożona z dwunastu konsekwentnie powiązanych części, impresja na temat młodszej miłości, wspomianej w retrospektywnie odtwarzanych sytuacjach, które okazują się wytworem wyobraźni („To, że Cię nie ma, że wymyśliłem Cię tylko zamkniętymi oczyma, stało się wkrótce denerwującym pewnikiem»¹⁰⁸. Żaden z tych fragmentów nie może funkcjonować jako autonomiczna całość. Natomiast składający się z dwudziestu czterech części *Skrzydlaty złoczyńca*, w publikacji określony jako „fragmenty powieści”, a przez Tuwima po latach jako „bufonada liryczna lub feeryczna” (T, 2, 80), nawiązuje do gatunków awanturnicznych o burleskowym przebiegu akcji. Wystarczy przytoczyć początek:

Z kopyta rwały czarne rysaki, tak że jeno gумы syczały w wiosennym błotku, koła miały po milionie szprych, gnał pojazd Wielkiego Księcia, obskakiwany przez galop wytężonych czterdziestu huzarów śmierci na zwariowanych koniach. W chorągiewkach lanc furczał wiatr, parskał, przyskał i błyskał pęd po alei bardzo szerokiej, – gdy pod naporem moim pękł wyprężony szpaler policji – i widocznie wrzask mój bił się słupem ognia, a rozkrzyżowane wysoko ręce rozdarły powietrze na czerwono, bo – hop! hop! zwrot! wstecz! Uzdy ściągnięte tną im wściekle spienione chrapy, a rozbrykani kawalerzyści skaczą, skaczą na miejscu, w prawo, w lewo, prr, prr, w prawo, w lewo, byle nie o powóz, czterdziestu

¹⁰⁶ Z. Mokranowska, *O „poezji prozą” Juliana Tuwima*, w: *Skamander*, t. 10: *Studia i szkice*, red. I. Opacki, przy współudziale J. Piotrowiaka, Katowice 1995, s. 68.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 69.

¹⁰⁸ Cyt. za: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1971, s. 226; dalej oznaczam skrótem T wraz z podaniem numeru tomu i strony.

w nieładzie, jednego wlecze strzeżem: stratują!! A! – a! – a! – a! – już przy nim jestem:

– Wasza Książęca Mość wybaczy... Zgaś mi papieros, poproszę o ogień. Ten wspaniały, siwy starzec, jak piwonია – – !! A jakaś dłoń żelazna trzasnęła mnie w zęby.

Oskarżenie mnie o zamach na gubernatora było absurdem. Przemawiały za tym, co prawda, wszelkie pozory zewnętrzne. Badany, twierdziłem uporczywie, że mam w mózgu zgięty pręcik stalowy, który ciągle stara się – wyprostować. Nie przekonałem sędziów. Te bezduszne istoty nie przejęły się objawem cudownego prawa sprężystości, za którego winą wyskakują często z czynami dziwacznymi, że wspomnę tylko o propozycji, uczynionej pani E. na własnym jej ślubie, o liście do papięza z prośbą o opiekę nad pewnym ubogim kancelistą z prowincji etc. (T, 2, 81)¹⁰⁹.

Choć błahość przywoływanych wydarzeń nie ulega kwestii, ich głównym zadaniem jest współtworzenie jednolitej struktury fabularnej¹¹⁰, w żaden sposób niepozwalającej na traktowanie poszczególnych fragmentów tekstu jako „odrębnych, samodzielnych części”. W tym sensie ani *Legenda Aurea*, ani *Skrzydlaty złoczyńca* nie mają wiele wspólnego z CYKLAMI poematów prozą, do których odnosi się uwaga Mokranowskiej. Z kolei należy rozważyć, czy ma sens rozpoznawanie utworów Tuwima (rozpatrywanych w całości) jako poematy prozą. Biorąc pod uwagę kryteria Suzanne Bernard¹¹¹, z pewnością trudno dopatrzyć się efektu „bezczasowego bloku” w *Skrzydlatym złoczyńcy*, sprowadzającym się właściwie do ekwilibrystyki wyobraźni. Nieliczenie się z ograniczeniami czasu i prze-

¹⁰⁹ „Skamander” 1920, nr 3, s. 135. Zob. http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e_zbiory/cckcp/skamander/1920/zeszyt3/imagepages/image5.htm (dostęp: 17.04.2014).

¹¹⁰ Tuwim w komentarzu sformułowanym po latach (przy okazji przedruku *Skrzydlatego złoczyńcy w Rzeczy czarnoleskiej*) w dążeniu do jednolitości fabularnej upatrywał przyczyny niepowodzenia tego „chybionego poematu”: „Gdy jednak z biegiem czasu (1920–1926) linia poematu zaczęła się wikłać w próbach nadania mu akcji (fabuły, »treści«), a co najgorsze z dziedziny czystej poezji wybiegać na bezdroża bądź »ideologii«, bądź mędrkowań »historiozoficznych«, dałem pisanu spokój” (T, 2, 80).

¹¹¹ Zob. przypis 46 w tym rozdziale.

strzeni prowadzi w konsekwencji do wrażenia chaotycznego nadmiaru. *Legenda Aurea* stanowi zupełnie inny utwór. Ewokuwane zdarzenia pozwalają na odtworzenie zaledwie rudymentów opisywanej sytuacji. Nie można ich zresztą analizować w kategoriach zdarzeń rzeczywiście zachodzących w świecie mówiącego. Większość dotyczy wspomnianego wyobrażenia:

Przechylę głowę, wesprę ją na jedwabnym ramieniu mojej *Legendy*,
i spłynie mi do serca dziecinny słodki sen.

Powstaną moje dni minione, popłynie aksamitem myśli najcichsza opowieść o młodości, o tym, co było, co już nie wróci, co się straciło... (T, 1, 223)

Nazajutrz – biegnę ze szkoły, zdyszany, po list lila. List pachnący Twoją dałą, list, którego nigdy nie było (T, 1, 224).

Właściwą „fabułę” utworu Tuwima tworzą nie tyle „realne” fakty, co skrupulatnie odtwarzane stany wewnętrzne nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca. Więcej nawet – w introspekcji obok opisu emocji pojawiają się uwagi formułowane z innego, niejako nadrzędnego poziomu świadomości, z którego emocjom zaczyna przyglądać się refleksja:

Byłaś eterycznym napomknieniem o możliwości istnienia i promieniowałaś TYMCZASEM legendarną wonią listu lila (T, 1, 226).

Czyhałem na nie [tj. wspomnienia] chciwie, niewolnik rocznic, cierpiętnik każdego wczoraj, marzyciel jednakowych jutrz. Zaczęła się chytra rekonstrukcja wszystkiego, co choćby cieniem cienia Twego było, dziesiątym echem.

Odbudowałem nie istniejące sytuacje; lotne przemknienia starałem się tyrańsko przeciągać w czasie; utrwaląłem to, czego nie było; z fanatyczną zaciekłością powtarzałem kilka nic nie znaczących słów, dzieciniałem w szepcanych dialogach z fotografią; pracowicie chwytałem garściami wodę (T, 1, 226).

Dziwem pamięci wskrzeszona, mgławisz się, ty Melodiano ze straszne-
go miasta, pyłem złotej, straconej baśni; żyjesz niemożliwością, z któ-
rej powstałaś.

W nią się obrócić (T, 1, 231).

Jeśli wolno dopatrywać się w utworze *Legenda Aurea* nawiązania do archetekstu poematu prozą, to wyznacza je właśnie konstrukcja podmiotowości, z której przebija wyraźnie „dramatyzacja spotkania świadomości ze światem”¹¹² oraz próba nadania temu doświadczeniu uchwytne go sensu. Próba – dodajmy – nie w pełni udana. Jeśli bowiem odmawiać utworowi Tuwima statusu poematu prozą, to ze względu na pewną rozwlekłość i wielosłowność, niesprzyjającą kondensacji znaczeń.

Na tym tle większe zagęszczenie treści powinny zapowiadać – jak się wydaje – krótkie utwory prozatorskie poety. Większość z nich to zaledwie jednostronicowe zapisy. Część z nich poeta opublikował po raz pierwszy w książkach poetyckich, część wcześniej w czasopiśmie. Najwięcej, bo aż dziewięć, zawiera zbiór debiutancki *Czyhanie na Boga* (1918). Kolejne tomy *Sokrates tańczący* (1920) – cztery, a *Siódma jesień* (1922) – trzy. Z tych szesnastu utworów większość to erotyki. W *Czyhaniu na Boga* tylko dwa ostatnie nie dotyczą tematyki miłosnej. Pozostałych siedmiu tekstów poeta nie umieścił jednak razem. Wydzielił wyraźnie dwa utwory, *Miłość* i *Dziedzilija*, a jedynie resztę ułożył w minicykl. Te skomplikowane zabiegi staną się jaśniejsze, jeśli uświadomimy sobie, że zarówno *Miłość*, jak i *Dziedzilija* były pierwotnie, jak wynika z rękopisów... wierszami¹¹³. Mimo prozatorskiego zapisu zachowały – dzięki licznym paralelizmom składniowym, regularności zestrojów akcentowych i ledwie zamaskowanym rytmom – pierwotną rytmiczność:

Przeciężkie dojrzewanie zbóż. Dziewczyny z drzeniem czekają: czy już?
O, cudne okrąglenie piersi!

O, krwi! I czują jakieś przelewania w ciele, jakaś nieznaną budzi się
moc... O, biódr dziewczęcych wygięcia precudne! Długie, słoneczne,

¹¹² J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, s. 247.

¹¹³ Z. Mokranowska, *O „poezji prozą” Juliana Tuwima*, s. 75.

żmudne, gorące dni! O, dojrzewanie dziewicze upojne! O, niespokojne, tajemnicze chęci kochania! Kwitnienie! O, mocy słodka i znojna! O, sny rozkwitłe w parną letnią noc! Przeczuwać chwile! Chwile dziwnych, trwożnych zagadek!

A słońce patrzy, a pali, łśni, i dziwne siły wlewa do krwi, i coraz więcej, coraz goręcej kocha się słońce we krwi dziewczęcej... (To jaśmin kwitł... to kwitł bez..., śniły sen, a sen szczęśli...) – Jedna szepnęła: Wstyd...

– Druga szepnęła: Nic...

– Trzecia spytała: Wiesz?

– Czwarta w płomieniu lic, jak róża, oczy przymruża i mówi: WIEM. ...I wtedy – dziwna spojrzeń powłóczyłość! I wtedy – cudna ruchów ociężałość! Czystość! Białość! (A może chuć? A może tajne, groźne przeczuwanie lubieżnych czuć?)

I czują, że coś się stanie...

O, okrągłości! O, lato! O, dojrzewania mocy! O, pełni!

A wczoraj nie wiedziały, a dziś już wszystko wiedzą! Dziwie!

O, Dziedzilijo! Dziedzio!... (T, 1, 29)

Zdaniem Mokranowskiej „celem modyfikacji tekstu było »ukrycie« jego melodyjności a wyeksponowanie emocjonalności”¹¹⁴. Istotnie *Dziedziliję* i *Miłość* można odczytywać jako manifest witalizmu poety, różniący się od innych afirmacyjnych utworów z *Czyhania na Boga* jedynie formą zapisu. W przyjętym przeze mnie rozumieniu nie są to zatem poematy prozą, lecz zapisane rytmizowaną prozą małe formy prozy poetyckiej. O niefortunności dopatrywania się w nich poematów prozą przesądza również stosunkowo niski stopień dramatyzacji świadomości mówiącego – w *Dziedziliji* „dramatyczne” są najwyżej doświadczenia bohaterek, nie tego, który o nich z witalistyczną afektacją mówi.

Pewnych nawiązań do architekstualnego modelu poematu prozą można dopatrzeć się natomiast w niektórych z pozostałych utworów prozą z debiutanckiego tomu, choć także nie bez zastrzeżeń. Choć większość z nich to erotyki, Tuwim stosuje w nich różną dykcję. *Wieczorem* i *Skwar* zawierają najprostszy schemat „obrazka”: w pierw-

¹¹⁴ Ibidem.

szym miłosnej schadzki, w drugim niespodziewanego spotkania w ciągu dnia. W obu przeważa impresyjno-ekstatyczny styl zapisu, odpowiadający witalizmowi *Dziedziliji i Miłości*, na przykład: „Ciepło. Świeżo. Pachnie. Cyk-trr, cyk-trr... Siadłś przy mnie” (T, 1, 85), „Och, upalne, straszliwe pieszczoty. Obłądne, skwarne oddanie! Stepy w oczach zamglawionych!” (T, 1, 86). Nawiasem mówiąc, w podobnym stylu zostały napisane także *Pocałunek* i *Atlas*, powstałe w tym samym czasie, ale opublikowane później w tomie *Siódma jesień*. Już w *Brzoskwini* pojawia się bardziej wyrafinowana forma metafory-analogii: „O, mięso kwietne! O, soku, któryś krążył w drzewie, pędzony tajemniczą Mocą Życia! Soku, którym nabrzmiał płód w ciepłe wiosny i słońca! Piję, piję, gnioię, wysysam!... Czy całowałem usta Twoje?” (T, 1, 87). Ten sam pomysł, ale w zupełnie inny sposób, podejmuje *Lilia*:

Rozchyliłem stulone płatki lilii i pokazałem jej wstydlive wnętrze kwiatu.

– Niech pan przestanie.

Jeszcze nie wiedząc, lecz już przeczuwając widocznie, zaśmiałem się nagle i nagle urwałem...

– Bo?...

Podniecające i sekretne były jej oczy, zmrużone niezdecydowaną odpowiedzią...

Wtedy rozwarłem szeroko na cztery strony białe Ciału lilii i wilgotnymi wargami upieściłem wnętrze...

A gdy podniosłem oczy – ona stała w pąsach, z rozfałowaną piersią i błyszczącymi źrenicami.

I uśmiechnąwszy się nikle (pewno z warg moich, ufarbowanych żółtym pyłkiem) – jakimś specyficznie wzruszonym i drżącym głosem powiedziała:

– Pan jest wy-ra-fi-no-wa-nie nieprzyzwoity!... (T, 1, 89)

O odrębności tego ostatniego utworu na tle pozostałych omawianych erotyków decyduje przywołanie przez Tuwima konkretnej sytuacji, noszącej znamiona zdarzenia wyjątkowego. W odróżnieniu od okoliczności przedstawianych przez niego w innych, wcześniej przywołanych utworach miłosnych nie uległo ono banalizacji i nie

obrosło w skonwencjonalizowane formy prezentacji; nawet w *Brzaskwini* trudno nie spostrzec podobieństwa do opartych na koncepcie barokowych wyznań. W *Lilii* natomiast ta sama sytuacja zostaje przetransponowana z bytu, by tak rzec, tekstowego w realia międzyludzkie. Zabieg ten wprowadza w konsekwencji wrażenie autentyczności i lirycznej intensywności. To, że relacjonowane zdarzenie przynależy wyraźnie do porządku, który bezpośrednio i w zindywidualizowany sposób dotyczy mówiącego, również wyróżnia *Lilię* wśród innych krótkich utworów prozą Tuwima. Kiedy dowiadujemy się z nich czegoś więcej o jakiejś sytuacji (a nie o jej najogólniejszych, konwencjonalnie ujętych zarysach, jak w prawie wszystkich erotykach), mamy bowiem zawsze do czynienia z większym lub mniejszym przetworzeniem przywoływanej rzeczywistości – fantastycznym (*Zdrada*, *Bies i księżyc*), archaizacyjnym (*Prowincja*) lub alegorycznym (*Śmierć miejska*, *Groteska*). Szczególnie ciekawy jest przypadek ostatni. Oto utwór *Groteska* z tomu *Sokrates tańczący*:

Królestwo współczesnego czarta, głupota, przed którą lęk chwyta, a często jawne szyderstwo i grymas, stężałe *ad aeternam*. *Diaboli memoriam* w niezniszczalnego potworka.

Nasza tęsknota za groteską, nasz dreszcz, gdy ją czujemy, jest wyrafinowaną lubieżnością zepsutych, bezbożnych dusz europejskich. Mistyczny strach przed wariatem jest naturalny. Mistyczny strach przed idiotą (tzn. człowiekiem głupim, jakimś panem mecenasem, doktorem, profesorem) – czarci, groteskowy. Olbrzymie, fantastycznie powyginane konary drzew w strasznie cichej nocy księżycowej, przejmują zgrozą. Lecz to zgroza zdrowa, żywa, przyrodzona. Natomiast dziełem czarta, czyli groteską, może być byle sprzęt lub figurka, stojąca od lat na biurku, może być cały szereg ludzi, zwierząt, nawet spojrzeń i ruchów. Znam w mieście ludzi – diabłów. Nic nie mają wspólnego ze zwykłą postacią Kusego, lecz wiem, że to diabły. Tak samo, jak poznaję psy, które są żydami.

Nie tak groteskowy jest Dorian Gray dłubiący w nosie, jak ów utuczony, lśniący i modnie ubrany semita, któ-

rego widziałem w Warszawie w cukierni. (Zaznaczę, że wśród żydów jest najwięcej czartów). A te pochody garbusów, flirty wielkogłowych krępych kretynów, ci masturbanci, kwiczący z rozkoszy przed posągami obnażonych bogiń antycznych, są jeno, że się tak wyrażę, anegdotami groteski.

Ona zaś sama, w całej swej istotnej okazałości, jest zwykle niepozorna.

Ot – spojrzenie, błędzące np. po kawiarni: blask lamp, ruchliwy tłum, brzęk, muzyka, szybcy kelnerzy... I nagle oczy zaczynają szperać: znika wszystko, zostają tylko kąty, kąciki, gdzie skaczą przykre punkty, punkciki, spojrzenie rozpryskuje się w tym szarym kąciku na tysiąc czartów, czarcików, i już za chwilę zastygnie to mrowisko, skurczy się lub rozplynie w głupi uśmiech, który zda się mówić: ja? – nie!... ja?... nic!... – Niewiniątko! (T, 1, 172–173)

Uderza w tym tekście podobieństwo do niektórych poematów prozą z *Paryskiego splinu* – począwszy od sarkastycznego tonu, przez zakres dokonywanych obserwacji i kształt formułowanych wniosków, do subtelnie stosowanego uogólnienia, wyraźnie jednak wskazującego na „realne” doświadczenia, które były jego źródłem. Zwraca również uwagę figura antropomorfizacji alegorii znana z poematów prozą Baudelaire’a (na przykład *Kuszenie albo Eros, Plutos i Sława, O zmierzchu, Dobrodziejstwa księżycy*). Tuwim sięga po nią także w innych napisanych prozą utworach z tomu *Sokrates tańczący*: w utworze zatytułowanym *Bies i księżyc* pojawia się postać diabła słuchającego muzyki, a w *Śmierci miejskiej* tytułowa śmierć zostaje przedstawiona jako kobieta, która „w duszne, upalne dnie wlecze się ulicą i sapie” (T, 1, 149).

Odrealnienie i deformacja rzeczywistości nie osłabia wrażenia silnej podmiotowości mówiącego. Przeciwnie, w tym POMYŚLANYM świecie bardziej niż jego uczestnikiem mówiący jawi się źródłem refleksji na temat przedstawionej rzeczywistości. Bywa nawet, że w ogóle znika za ewokowaną sytuacją, jak w utworze *Bies i księżyc*. W tej perspektywie zarówno *Śmierć miejska*, *Bies i księżyc* oraz *Groteska* ze zbioru *Sokrates tańczący*, jak i *Prowincja z Czyhania* na

Boga mieszczą się dobrze w koncepcji poematu prozą jako lirycznego ekwiwalentu pojedynczego aktu konfrontującej się ze światem świadomości.

Przeprowadzone analizy pozwalają postawić tezę, że tylko niektóre z krótkich utworów prozatorskich Tuwima nawiązują do architektonicznego modelu poematu prozą. Z pewnością nie mają z tym modelem wiele wspólnego dość konwencjonalne utwory o tematyce erotycznej – z jednym wyjątkiem, jakim jest poemat *Lilia*. Rozstrzygnięcie to niezbyt wygodne. Łatwiej byłoby zapewne, gdyby okazało się, że albo wszystkie – z nielicznych w końcu – dają się odczytywać jako poematy prozą, albo żadne z nich. Zarówno liczba prozatorskich prób Tuwima, znikoma choćby na tle innych skamandrytów¹¹⁵, jak i samokrytycznie przez autora uznana niefortunność tych starań oraz ich rychłe poniechanie, podpowiada, że poeta nie wyszedł w nich poza etap poszukiwań, podczas których zaledwie kilka razy zbliżył się do formy poematu prozą. Sytuację tę należy potraktować jako jeden z epizodów przypadającego na lata międzywojenne „znacznego rozpowszechnienia się prozy poetyckiej w Polsce”¹¹⁶. Autor tej tezy, Jerzy Kwiatkowski, sięga w rozwinięciu swej myśli po kategorię mody: „Obok Rimbauda i ówczesnej poezji francuskiej (Max Jacob) na modę tę wpłynąć mogły także (między innymi) utwory Rabindranatha Tagore, zwłaszcza jego drukowany w »Zdroju« w 1918 roku *Ogrodnik*”¹¹⁷. Uogólnienie to trzeba traktować jako wstępną zaledwie obserwację wymagającą dalszych rozpoznań. I jak dowodzi przypadek Tuwima, nie zawsze należy zakładać proste rozwiązania, przyjmujące, że żywa reakcja na przykład na *Iluminacje* musiała prowadzić do powielenia ich formy.

¹¹⁵ Zob. K. Mokranowska, *Prozy poetów kręgu „Skamandra”*.

¹¹⁶ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, s. 80.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Bronisław Iwanowski

Inaczej przedstawia się sprawa dwóch zbiorów Iwanowskiego, wskazywanego przez Kwiatkowskiego, obok Rytarda i Wołoszynowskiego, jako reprezentanta „post-rimbaudowskiej szkoły prozy poetyckiej”¹¹⁸. Warto najpierw kilka słów poświęcić temu autorowi, nie tak często zdarza się bowiem w historii literatury Dwudziestolecia Międzywojennego sytuacja, w której pisarz i jego dzieło pozostają właściwie nieopisane; uwaga Kwiatkowskiego to zaledwie jedno z dwóch znanych mi przywołań, poczynionych zresztą na marginesie głównych rozważań. Takich zapoznanych spraw z pewnością jest niemało. W przypadku Bronisława Iwanowskiego dodatkowo niejasne wydają się jednak przesłanki takiego stanu rzeczy. Biogramu Iwanowskiego nie znajdziemy w żadnym kompendium wiedzy na temat literatury międzywojennej. Brak także informacji na jego temat w opracowaniu *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. Poszukujący wiedzy o tym autorze muszą zadowolić się wzmianką w *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* Grzegorza Gazdy w haśle dotyczącym czasopisma „Nowa Sztuka”: „W Bibliotece Nowej Sztuki ukazały się tomy Sterna (*Anielski cham*, 1924), Gackiego (*Przemiany*, 1924), Brucza (*Bitwa*, 1925), J. Kurka (*Upały*, 1925), Ważyka (*Semafory*, 1924) i B. Iwanowskiego (*Serce gramofonu*, 1927)”¹¹⁹. O nazwisku Iwanowskiego, również przy okazji Biblioteki Nowej Sztuki, wspomina także Tadeusz Kłak¹²⁰. Nie pojawia się ono ani razu (!) w *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*¹²¹, ani w opracowaniu *Literatura polska 1918–1932*¹²². Tę listę można by ciągnąć, a jej długość wskazuje na odtwarzanie się tej samej sytuacji – pisarza, który nigdy nie zaistniał. Intrygujące, że dotyczy ona auto-

¹¹⁸ Ibidem, s. 74.

¹¹⁹ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 389.

¹²⁰ T. Kłak, „*Almanach Nowej Sztuki*” i awangarda, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego. Prace Historycznoliterackie” 1977, t. 5, nr 162, s. 177.

¹²¹ *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz opracował Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.

¹²² *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*.

ra tomu opublikowanego pod szyldem czasopisma, stanowiącego ważny, niezrealizowany wariant polskiego awangardyzmu¹²³, i jednocześnie autora tekstów, zarówno literackich, jak i publicystycznych, w tym periodyku drukowanych – w dodatku od pierwszego numeru „Nowej Sztuki” po ostatni zeszyt „Almanachu Nowej Sztuki”. Po części przynajmniej brak odniesień do jego publicystyki wynikał zapewne stąd, że nie miała ona charakteru *stricte* programowego. Dotyczyła jednak spraw szczegółowo wówczas omawianych, na przykład cyrku, o którym rozprawiał przecież w *Tędy* także Tadeusz Peiper. Zastanowienie wzbudza jednak głównie niewielkie zainteresowanie twórczością Iwanowskiego zarówno wśród współczesnych mu, jak i późniejszych komentatorów poezji. Wyjątkiem na tym tle jest umieszczenie przez Ryszarda Martuszeńskiego i Seweryna Pollaka dwóch poematów prozą z tomu *Serce gramofonu* (zatytułowanych *Golem* i *Teatr*) w antologii *Poezja polska 1914–1939*¹²⁴.

Dzięki tej ostatniej inicjatywie mamy okazję dowiedzieć się czegoś więcej o Bronisławie Iwanowskim jako człowieku. W 1991 roku „Twórczość” opublikowała niezwyklej dokument – spisane przez Iwaszkiewiczza wspomnienie – w którym pisarz poświęcił po kilka zdań wszystkim autorom tekstów z antologii Martuszeńskiego i Pollaka. Fragment dotyczący Iwanowskiego brzmi następująco:

Iwanowski był impresario od urządzania bali, wieczorów sylwestrowych i karnawałowych koncertów-monstre. Robił na tym czasami

¹²³ Inna rzecz, że ruch Nowej Sztuki wciąż nie doczekał się monograficznej analizy, a poświęcone mu opisy nie wykraczają poza – niekiedy bardzo rzetelne – wzmianki na marginesie innej problematyki. Mam na myśli przede wszystkim świetne ujęcie Wiesława Krzyszczoska *W kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”*, stanowiące pierwszy rozdział jego pracy *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa–Poznań–Toruń 1985. Sytuacja ta sprawia, że wciąż aktualne wydają się słowa Kazimierza Wyki z 1957 roku: „Tej właśnie grupie, nie Peiperowskiej »Zwrotnicy«, startującej w roku 1922; przypada pierwszeństwo w próbie kodyfikacji programu polskich nowatorów poetyckich. I ta właśnie grupa wypadła z pola widzenia późniejszych krytyków – ocalały tylko niektóre nazwiska, luzem stawiane”; cyt. za: K. Wyki, „*Z ławy metafor*”, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1997, s. 269. Ten stan rzeczy jeszcze lepiej tłumaczy „nieistnienie” Iwanowskiego.

¹²⁴ *Poezja polska 1914–1939*, oprac. R. Martuszeński i S. Pollak, Warszawa 1962.

bardzo duże pieniądze. Był bardzo małego wzrostu, mówił schrypniętym głosem i miał naokoło głowy jakby rulon z włosów, bardzo brzydki.

Uparcie utrzymywała się pogłoska, że był w swoim czasie szefem bandy gangsterów. Czy tu w Polsce – czy też nie wiem dlaczego – na Uralu. Coś tu miała do czynienia i jakaś lokomotywa.

Ja jeden byłem z nim po imieniu i często go pytałem o ten „gang”. Odpowiadał zawsze coś w rodzaju „ważne miasto Radom”.

Marzeniem jego było wejście do literatury. Pożyczył nam po 2 lub 6 złotych. Potem przyszły czasy, gdy on pożyczył od nas i to większe sumy. Ale zawsze kręcił się po „Ziemiańskiej” i „Astorii”.

Bardzo się mną opiekował. Gdy samotnie chorowałem na ciężką gripę w pustym mieszkaniu Horzyców na Nowym Zjeździe – bo byłem bezdomny – przychodził do mnie, robił mi herbatę i przynosił suche ciasteczka¹²⁵.

W gruncie rzeczy lubiłem go, choć był gałgan.

Vox populi twierdziła, że *Serce gramofonu* napisał dla niego Anatol Stern. Myślę, że tak było w istocie.

Marzenie biednego Bronka (zmarł w biedzie po wojnie w Milanówku) spełniło się. Wszedł za pośrednictwem tej antologii do literatury¹²⁶.

Tekst Iwaszkiewicza na pewno można byłoby wielorako analizować, a interpretując kolejne fragmenty tej wypowiedzi, dałoby się sformułować pewne uwagi tyleż o Iwanowskim, co o jej autorze. Choćby to – że nie wspomina ani słowem o współpracy Iwanowskiego z „Nową Sztuką”. Tym, co przede wszystkim jednak daje się odczuć, jest sugerowany między słowami protekcyjny (ale niepozbawiony życzliwości) stosunek wypowiadającego się zarówno do Iwanowskiego, jak i jego literackich aspiracji. Należy oczywiście zauważyć, że ten ton nie odbiega w jakiś szczególnie sposób od innych, po-brzmiewających w pozostałych wspomnieniach Iwaszkiewicza. Naj-

¹²⁵ Tę informację potwierdza krótka wzmianka Iwaszkiewicza w *Książce moich wspomnień* dotycząca wydarzeń z 1920 roku: „Przez pewien czas mieszkalem na Nowym Zjeździe w pokoju Horzyców, którzy wyjechali do Lwowa. [...] Z chorowałem tam na gripę i leżałem w gorączce, pielęgnowany przez dziwną postać warszawską o burzliwej przeszłości, przedsiębiorcę od zabaw i balów, Bronisława Iwanowskiego”; J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 201.

¹²⁶ Idem, *Marginalia (Irenie Szymańskiej)*, „Twórczość” 1991, nr 2, s. 45–46.

bardziej zagadkowa wydaje się rzecz jasna informacja o rzekomym autorstwie *Serca gramofonu* oraz opinia Iwaszkiewicza w tej sprawie.

Jeśli pozostaniemy jednak na razie na twardym gruncie faktów, do skąpych wiadomości o Iwanowskim należy dorzucić jeszcze kilka informacji. Przede wszystkim nie można zapominać, że był on także autorem zbioru zatytułowanego *Uczta*, a wydanego z wielkim pietyzmem w 1922 roku¹²⁷. Próżno szukać recenzji na temat tej publikacji w ówczesnych czasopiśmie literackich, ani w ogóle jakichkolwiek na jej temat enuncjacji – i znowu z pewnym wyjątkiem. W jednym z numerów „Skamandra” ukazało się w 1922 roku w dziale *Varia* następujące ogłoszenie:

Panie i Panów Lucy B., Stanisława Balińskiego, Alice Bursztyńską, Jadwigę D..., Wilama Horzycę, Jana Kochanowicza, Jana Lechonia, Brunona Lechowskiego, dr. Witolda Łuniewskiego, Juliusza Osterwę, Zenobię Palmurę, Janinę Paszkiwieczównę, J. Mieczysława Rytarda, Antoniego Słonimskiego, Anatola Sterna, Helenę Sulimę, Aleksandra Wata, Kazimierza Wierzyńskiego, Marię Zarembiankę i Karola Żukowskiego – prosimy o porozumienie się z redakcją „Skamandra” w celu omówienia dedykacji zawartych w książce *Uczta* Bronisława Iwanowskiego oraz – opracowania środków ochronnych na przyszłość¹²⁸.

Nie znamy kulisów tej historii, nie wiemy, czy do anonowanego „przeciwdziałania” doszło i na czym mogło ono polegać. Możemy domyślać się jedynie, że z pewnością hojną ręką wpisane w debiutancki tomik Iwanowskiego dedykacje nie bardzo przypadły do gustu tym, którzy zostali nimi wyróżnieni. Z mniejszą już pewnością możemy snuć domysły o powodach tej niechęci, a z jeszcze mniejszą – o jej domniemanych dalszych, wykraczających poza „opracowania środków ochronnych na przyszłość” konsekwencjach. Można odgadnąć, że powodem dezaprobaty była niestosowność posłuże-

¹²⁷ Dość powiedzieć, że pokazano tę książkę w 1922 roku w Warszawie na wystawie polskiej sztuki drukarskiej, zatytułowanej „Pięć Wieków Drukarstwa Polskiego”. Tomik Iwanowskiego wydało wydawnictwo Trzaska, Evert i Michalski, a ilustracje do niej przygotował Bruno Lechowski (malarz i scenograf bardziej znany w Brazylii, w której osiadł pod koniec lat 20.).

¹²⁸ „Skamander” 1922, nr 16, s. 62.

nia się personaliami osób, które prawdopodobnie Iwanowski znał w stopniu nieuprawniającym go do takiego gestu, jakim jest dedykacja. Dodatkowy niesmak mogła budzić skala tego nietaktu. Być może również zakładano, że za tym niefortunnym zachowaniem mogła stać intencja posłużenia się znanymi nazwiskami, aby zyskać na popularności. Czy opisanym incydentem można tłumaczyć ciszę, jaka wokół tej publikacji zapanowała? Nie można takiej ewentualności wykluczyć. Nie da się jednak przeoczyć okoliczności najistotniejszej z punktu widzenia spraw *stricte* literackich: tomik *Uczta* z pewnością nie należy do udanych. I jeśli warto zajmować się Iwanowskim, to rzeczywiście ze względu na zbiór *Serce gramofonu*. Najbardziej prawdopodobne jest to, że o swoistej zmowie milczenia otaczającej twórczość Iwanowskiego zadecydowała pospołu poślednia wartość debiutu oraz incydent mu towarzyszący.

Uderzającą cechą zbioru *Uczta* jest jego eklektyczność. Przejawia się ona w wielości aktualizowanych stylów. Podczas lektury utworów Iwanowskiego przychodzą na myśl skojarzenia z kodem futurystycznym – Tytusa Czyżewskiego, Aleksandra Wata – splecionym z idiomem młodopolskim trochę spod znaku Tadeusza Micińskiego, a trochę – Aleksandra Szczęsnego. Ten zadziwiający amalgamat stylów przyniósł w efekcie konwencję pisania konsekwentnie i monotennie realizowaną w całym zbiorze. Do jej podstawowych cech należy zaliczyć: egzotyzm, witalizm, hiperbolizację, dominację elementów opisowych, wizyjność sugerującą (niekiedy) głębsze, niewypowiedziane treści o charakterze „mądrościowym” (*Uczta, Oko Indry, Demon, Odpowiedź*). Na ogół jednak tym, co przeważa, jest wrażenie nieuchwytności spraw i wydarzeń, o których mowa. Decyduje o tym niejasna symbolika, przypominająca utwory Micińskiego: „W błękitnym zamku na przegwieździu roją się sny moje. W białych szatach na pokojach odprawują czarne msze”¹²⁹, a czasem po prostu celowa nieokreśloność sformułowań, przypominająca oniryczny klimat niektórych utworów Szczęsnego: „Tam gdzieś, ktoś o potrójnej duszy drwi z czegoś, a jednocześnie w modlitwie biczuje

¹²⁹ B. Iwanowski, *Błękitny zamek*, w: idem, *Uczta*, Warszawa 1922, s. 11; dalej oznaczam skrótem U wraz z podaniem numeru strony.

się zaciekle” (*Akrototan*, U, 9). Wyszukaną aurę tworzą liczne odwołania do autentycznej i wymyślonej egzotyki, najczęściej sygnalizowanej przez nazwy własne (*Akrototan*, Król Gwiazd, jasnooka Medziff, Somma, Król Anioł, Indra, Allan-hoj, Zilach, Anitra, Alraune itd.), słowa odwołujące się do zjawisk z innych kultur (sułtan, eunuchowie, rzymski cesarz, bachantki, Beduin, kapłanka Wisznu, Bóg Oziris) lub z całkiem innych rzeczywistości (cheruby, wodnice, archanioły). W odróżnieniu od futurystów Iwanowski z rzadka jedynie wykorzystuje do budowania nastroju egzotyki motyw wynalazków technicznych i nowych zjawisk z tym związanych. Do wyjątków, wyraźnie odstających od stylistyki i tonu pozostałych utworów, należy *Kino-dramat*, tekst przedstawiający w groteskowym przerysowaniu tytułowe wydarzenie, rozgrywające się w scenerii „jednego z sezamów europejskiej zabawy” (U, 47). W finale: „W stroju apasza wbiegam na estradę i po samą rękę wbijam nóż w pierś Twoją białą, roztańczoną, rozśpiewaną i tryumfującą” (U, 48). Niepoważnie brzmi również nietzscheańska hiperbolizacja w utworze *Metafizycy* (dedykowanemu ilustratorowi książki, Brunonowi Lechowskiemu):

Z płonącymi żagwie ciężkich mozołów szli w ciemną krajinę tamtej strony bytu. Natężając herkulesowe mięśnie ducha, walili stalowymi oskardami w granitową skałę Niewiedzy. Gdy się czasem odkruszało radiowe ziarnko, co jak gwiazdka Betlejemska rozświetlało ponury mrok ich Nawiedzy, cieszyli się jak dzieci, płakali, ściskali się i zasiedli przy stole Nowego Narodzenia. Lecz gdy w namaszczeniu spożyli ziarnko, poczuli pustkę jeszcze większą niż była...

Zwiesili głowy... zapalili żagwie nowych mozołów i tłukli w granitową próżnię stalowymi oskardami, brzęczącymi głucho, jako ołów.

Ze sprężonymi karkami przerażonych byków szli jeden po drugim w tajemne przejścia Memfis do ofiarnicy świątyni Boga Oziris.

Tam im odcinano głowy (U, 2–53).

Jak się zdaje, wrażenie, że trudno brać te słowa na serio, należy przypisać jednak nie tyle autorskiej intencji, ile raczej efektowi określonego przez Roberta Escarpita mianem „twórczej zdrady”. Lektura całości *Uczt*y ujawnia bowiem jej poważną, a raczej dramatyczną motywację. Przesądżają o niej przede wszystkim zgromadzone w tym zbiorze w dużej liczbie erotyki, stanowiące głównie wyraz miłości nieszczęśliwej. Z pewnością można doszukać się w nich realizacji młodopolskiego motywu *femme fatale*. Tym, co odróżnia jednak Iwanowskiego od twórców poprzedniej epoki, jest – mimo pewnej afektacji stylu – zdecydowanie bardziej zdyscyplinowana kompozycja, wynikająca z ram narzuconych przez formę poematu prozą. Poszczególne zapisy są zwarte, przeważnie jednostronicowe, z rzadka osiągające rozmiar dłuższy. Poza wspomnianym *Kino-dramatem* tylko w nielicznych utworach można dostrzec elementy fabularyzacji (*Demon*, *Odpowiedź*, *Zefir*, *Naiwna*). Wiele z nich natomiast zawiera wykładniki mowy wewnętrznej oraz odwołania do wydarzeń niedawnych i/lub wciąż rezonujących w świadomości wypowiadającego się: „Ach!... Ach!... radości, co potężnym młotem miażdżysz mury klasztorne, za którymi serce moje w habicie modli się w pokorze i pragnie zapomnieć Twych oczu mamiące otchłanie” (*Ach!... radości*, U, 56); „Przez chwilę miałem Twą dłoń w mojej dłoni i wycisnąłem na niej niezgrabny pocałunek. Przed chwilą pieściłem swój wzrok Twym łabędzim strojem” (*Pierwsze spotkanie*, U, 57); „Szliśmy wąską parku alejką. Miałaś pochyloną główkę. [...] Dziś [...] [t]ak wiele i tak gorąco mówiłbym Ci o miłości. Dziś, właśnie, gdy Cię widzę w drogich futrach z Twoim władcą, jadącą w karecie” (*Miłość*, U, 60); „Przed chwilą patrzyła na mnie ukochana i rzekła, że woli, gdy twarz mam zalotną” (*Zwierciadło*, U, 68); „Staw był gęsty [...]. Para białych łabędzi majestatycznie pruć zmartwiałą taflę wody. Siedziałem nad brzegiem i całowałem poźółkłe liście jesieni, ciche bramy mego smutku” (*Liście jesieni*, U, 69).

Jeśli jako kryterium decydujące o uznaniu danego utworu za poemat prozą przyjmując efekt „bezczasowego bloku”¹³⁰, stanowiącego LIRYCZNY ANALOG POJEDYNCZEGO aktu doświadczonej i interpre-

¹³⁰ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s. 15.

tującej rzeczywistość świadomości, debiutancki zbiór Iwanowskiego z pewnością można traktować jako przykład cyklu poematów prozą. Chociaż nazwisko ich autora pojawiało się w kontekście ruchu Nowej Sztuki, trudno – poza ogólnym wrażeniem egzotycznej witalności – doszukiwać się w tych wczesnych utworach świadectwa jakiegos istotniejszego oddziaływania poetyki awangardowej. Za dość niefortunny moim zdaniem należy uznać wybór przez Wiesława Krzysztoszka fragmentu poematu *Demon*:

Trotuary bieleją.
Demony noszą paltoty.
Rany podwiązane płasają (U, 18)

jako przykładu „zasady jukstapozycji, [tj.] zestawiania luźnych, autonomicznych obrazów, charakterystycznej dla poetów kręgu »Almanachu Nowej Sztuki«”¹³¹. Niefortunność wynika z dwóch powodów. Po pierwsze, stąd, że jukstapozycja w czasach powstania i publikacji *Uczt*y nie zdążyła jeszcze zyskać rangi najważniejszej figury poetyki „pracowników Nowej Sztuki”¹³². W tamtym czasie pisał o niej jedynie Peiper przy okazji omawiania poezji hiszpańskiej, w dodatku – w tonie krytycznym¹³³. W poezji pojawiały się zaś dopiero pierwsze próby zastosowania składni parataktycznej; posłużył się nią kilkakrotnie Tytus Czyżewski (na przykład w wierszu *Miasto w jesienny wieczór. Nieisielanka* z tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, Kraków 1920). Natomiast bardziej szczegółowej analizy jako istotnego chwytu awangardowego doczekała się jukstapozycja – pod nazwą „piktomontażu” – dopiero w 1938

¹³¹ W. Krzysztoszek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka*, s. 27.

¹³² Sformułowanie z deklaracji redakcyjnej zatytułowanej *Front Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

¹³³ T. Peiper, *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2; przedruk w: idem, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, przedmowa i komentarz S. Jaworski, Kraków 1974. Peiper widział w jukstapozycji główne zagrożenie dla pomyślnego – w swoim rozumieniu – rozwoju poezji, w której główna rola przypadła „tworzeniu pięknych zdań” i ich równie „pięknemu” łączeniu w większe całości.

roku pod piórem Jakuba Dawida Hopensztanda¹³⁴. Po drugie, cytowany przez Krzysztoška fragment stanowi zaledwie epizodyczny element, w żaden sposób nieprzystający do stylu pozostałego utworu. Nieprzystawalność ta nie polega – paradoksalnie – na tym, że w reszcie tekstu dominują spójne obrazy. Przeciwnie, jak się zdaje, cały utwór *Demon* stanowi coś w rodzaju asocjacyjnego eksperymentu. Rzecz w tym jednak, że – w odróżnieniu od przywołanych krótkich fraz – dominują w nim rozbudowane zdania, cóż z tego, że często pojedynczo złożone, skoro efekt parataksy ginie w nich przytłumiony przez amplifikacyjny styl przypominający konwencję pisaną z poprzedniej epoki:

Miłości malowane w godzinach wizji na skrawkach palet
starych mistrzów: melodie wygrane na organach ponad-
-gwiezdnych tęsknic...

Ciche gołąbki gruchające w słonecznej poświacie,
kiedy duch zamiera w godzinie ekstazy. – Zatrzaśnięte
furty Czasu i lży padające ciężko w głuche czarne bajora
Zapomnienia.

Światelka różowe w okienku serca i wielkie czarne
oko zdradzonego doży w białych sztywnych kryzach. [...]

– Czy można wydać okrzyk, kiedy ból staje się kochaniem,
kiedy kochanie jest nienawiścią, a nienawiść znakiem
zapytania?... itd. (U, 17–18)

Wszystko to sprawia, że w poemacie *Demon* jak w soczewce skupia się cały eklektyzm pierwszej książki Iwanowskiego: jego zależność od języka Młodej Polski i wyraźna, choć nieporadnie realizowana, potrzeba wzbogacenia swojej metody pisania o elementy nowe, nieco chaotycznie wydobywane z kształtującej się dopiero poetyki awangardowej. Ta zadziwiająca konfiguracja pozwala traktować debiutancki zbiór Iwanowskiego jako rzadki przykład dzieła dokumentującego w czytelny sposób fazę przejściową pomiędzy dwiema epokami literackimi.

¹³⁴ J. D. Hopensztand, *Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futuryzmu*, „Życie Literackie” 1938, nr 5.

Przed omówieniem drugiego ze zbiorów Iwanowskiego, *Serca gramofonu*, wydanego pod szyldem „Almanachu Nowej Sztuki” pięć lat po debiucie, kilka słów trzeba poświęcić koncepcjom rozwijanym w kręgu tej formacji. Ich problematyzacja może rzucić bowiem dodatkowe światło na to, co nazywam za Głowińskim SYTUACJĄ POEMATU PROZĄ JAKO GATUNKU¹³⁵. Niewątpliwie wspomniana przez Krzysztoszka jukstapozycja jest figurą dobrze ilustrującą idee formułowane w tym nurcie polskich ruchów awangardowych. Ważnym elementem programu stała się ona jednak dopiero po reaktywacji pisma „Nowa Sztuka”, kiedy w latach 1924–1925 zaczął ukazywać się „Almanach Nowej Sztuki”. O jukstapozycji pisali tam – powołując się, o paradoksie, na artykuł Peipera¹³⁶ – Stefan Kordian Gacki¹³⁷ i Stanisław Brucz¹³⁸. W opinii autora *Zarysu nowej poetyki*, interpretującego dokonania futuryzmu włoskiego, „każdy wiersz [w znaczeniu „wers” – A. K.] żyje swoim własnym życiem, posiada własny organiczny oddech, tętni wewnętrzną dynamiką swojego tematu”, a w konsekwencji „tworzyć powinien samoistną całość obrazową, nie związaną niczym z sąsiadującymi”¹³⁹. W efekcie Brucz dostrzeżę w wierszu futurystycznym „utwór synchronistyczny, o skróconej, dynamicznej, urywanej rytmice, dalekiej od wszelkiej jednolitości lirycznej”¹⁴⁰. Swoje rozważania krytyk sytuuje w kontekście przemian, jakie zauważał w kształtowaniu się historycznych wzorców wypowiedzi lirycznej (zwłaszcza jej uporządkowania rytmicznego) w od-

¹³⁵ Por. przypis 7.

¹³⁶ Por. przypis 135. W opinii Adama Ważyka właśnie „wysunięcie jukstapozycji” – a zapewne również powoływanie się na jego tekst – w artykułach drukowanych na łamach „Almanachu Nowej Sztuki” dostarczyły Peiperowi bezpośredniego impulsu do napisania *Nowych ust*, w których, jak to ujmuje Ważyk, „piękne zdania miały być przeciwstawieniem luźnych zdań”; A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 72–73.

¹³⁷ S. K. Gacki, *Rozważania literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2; idem, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.

¹³⁸ S. Brucz, *Zarys nowej poetyki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

¹³⁹ Ibidem; cyt. za: W. Woźniak, *Doświadczenia poetyckie Stanisława Brucza*, w: S. Brucz, *Wybór poezji*, wybrał i wstępem opatrzył W. Woźniak, Warszawa 1987, s. 17.

¹⁴⁰ W. Woźniak, *Doświadczenia poetyckie Stanisława Brucza*, s. 17.

niesieniu do ewolucji form emocjonalnego reagowania. Dostrzegł, że konsekwencją tych zjawisk była tendencja do łączenia danej miary wierszowej z określonym typem emocji i wartości lirycznych. Przewycięzeniem tej tendencji, skutkującej swoistą petryfikacją form w parnasizmie, były zdaniem Brucza narodziny wiersza wolnego. Kwestie te łączą się ściśle i wielorako z problematyką towarzyszącą formowaniu się tej konwencji literackiego pisania, jaką był poemat prozą.

Przede wszystkim nie sposób nie zauważyć, że przyporządkowanie określonemu metrum pewnej stałej tonacji lirycznej wchodzi w korelację z opisanym przez Balcerzana zjawiskiem gatunkowej konwencjonalizacji modeli sytuacji komunikacyjnych. I tak jak werlibrystyczne eksperymenty Walta Whitmana, Jules'a Laforgue'a, Francisa Vielé-Griffina, Marii Krysińskiej i Gustawa Kahna były próbą przełamania skostniałych form wersyfikacyjnych oraz dopuszczenia nowych „tonów”, podobnie opisywane przez Balcerzana, a zapoczątkowane przez romantyzm, utrwalanie w języku literatury „projektów partytur układów komunikacyjnych”¹⁴¹ wynikało z potrzeby uzupełnienia obowiązującego wcześniej, klasycystycznego systemu gatunków o formy i rejestry przez niego nieprzewidziane. Na tym tle poemat prozą jawi się nie tyle jako propozycja „partytury” dla jakiejś jednej określonej sytuacji komunikacyjnej, ile – ze względu na swój otwarty charakter i proteuszową wielokształtność – jako próba ustanowienia literackiego mechanizmu umożliwiającego przyswojenie przez lirykę POTENCJALNIE NIEOGRANICZONEJ liczby takich partytur, a zarazem tonacji lirycznych. Refleksje Brucza są jednak interesujące dla badacza poematu prozą także z innego względu. Podpowiadają bowiem, dlaczego MIMO TYCH WŁAŚCIWOŚCI poemat prozą mógł wydawać się twórcom Dwudziestolecia – zwłaszcza tym awangardowym – formą potencjalnie wciąż nazbyt statyczną, nieopatrzoną sprostacą naporowi MNOGICH doświadczeń. Brucz charakteryzował przecież ideę „słów na wolności” jako środek do ujarznienia „symultaneistycznego koszmaru dziejącej się rzeczywistości”¹⁴².

¹⁴¹ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 155.

¹⁴² W. Woźniak, *Doświadczenia poetyckie Stanisława Brucza*, s. 18.

Inna rzecz, że nie do końca wiadomo, na czym owo „ujarzmienie” miałoby jego zdaniem polegać. Na pewno jednak nie na jakimkolwiek działaniu scalającym, skoro opisywał utwory futurystyczne jako „synchronistyczne, o skróconej, dynamicznej, urywanej rytmice, dalekiej od wszelkiej jednolitości lirycznej”¹⁴³. Tymczasem właśnie JEDNOŚĆ – pojmowana zarówno jako jednokrotność aktu świadomości, jak i odpowiadająca mu organiczna jedność tekstu – jest główną cechą poematu prozą¹⁴⁴. W interpretacji Brucza poezja futurystyczna radykalnie włącza się w proces likwidacji owej jedności,

¹⁴³ Ibidem, s. 19.

¹⁴⁴ Sprawę zasadniczej odrębności poematu prozą oraz wiersza wolnego analizuje w odniesieniu do pokrewnych zagadnień Clive Scott. Nadaje jednak swoim wnioskom na temat wiersza wolnego inny niż Brucz sens, wydobywa bowiem raczej – paradoksalnie – ograniczony charakter swobody tej formy pisania w porównaniu z poematem prozą: „Żaden wers, jakkolwiek wolny, nie jest zdolny wymówić się od otwartego zaproszenia do tego, aby czytać go zgodnie z nawykiem czytania wierszy; żaden rytm, żaden wers nie może oddalić się wystarczająco od paradygmatu pewnej konwencji albo przynajmniej od tego, żeby być aluzją do takiego paradygmatu, a żadna wolność nie ma jakiegokolwiek znaczenia, jeśli nie wiemy, od czego ma nas uwalniać” (C. Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, w: *Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1976, s. 354–355); „[...] gramatyczne całości, frazy i zdania składowe, tak często traktowane przez rytm i rym bez szacunku w wierszu regularnym – tak, jak gdyby gramatyka była krnąbrną materią, którą poezja powinna poskromić, aby uwolnić swoje ukryte znaczenia – stały się właściwą podstawą rytmiczną [wolnego] wiersza. Poeci tak troskliwie zaczęli chronić nienaruszalność gramatycznych całości, że owe całości wyrosły ponad zdania, w których się pojawiły; fraza przestała być frazą i stała się linijką w poezji, każda część zdania zaczęła domagać się prawa do gramatycznej absolutności, albo, mówiąc inaczej, do kierowania się własnym porządkiem, oznaczającego niechętnie wchodzenie w obręb zdania i niezależności w decydowaniu o sobie”; ibidem, s. 360–361. W interpretacji Scotta wyzwolenie wersu spod dyktatu metru to zbyt mało, bo zawężyła swobodę do rozmiaru wersu; prawdziwą wolność, jak sugeruje, daje – będące udziałem poematu prozą – uwolnienie od wersyfikacji. W jakimś sensie wnioski Scotta na temat wolnego wiersza rozwijają intuicje T. S. Eliota dostrzegającego w wolnym wierszu pewną tłumioną rytmiczną możliwość, i w tym sensie odmawiającego mu wolności („Wiersza wolnego nie ma [...]”; T. S. Eliot, *Rozważania o wolnym wierszu*, w: idem, *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 146). Okolicznością, która może sprzyjać tak pojmowanej regularności, jest semantyczna ekwiwalencja wersów opisywana przez Scotta.

zapożyczony w obrębie metrum przez wiersz wolny, a dokończony przez futuryzm przez liczne zabiegi służące autonomizacji wersu: „zniesienie rozkawałkowania stroficznego”, „zwiększenie ilości średniówek, przekreślenie jednorodności ilościowej zgłosek, dowolne umiejscowienie akcentów podrzędnych i głównych”, rezygnację ze spójników oraz „reformę eufoniki”, polegającą na przypisaniu dominującej funkcji asonansom i konsonansom.

Z problematyką „uwolnienia” poezji jako konsekwencji dopuszczenia do niej nowych, domagających się wyrazu treści, wiąże się również kwestia surrealizmu w Polsce. Podjęciu przez polskich twórców idei surrealistycznej mogła sprzyjać, wydawałoby się, wzrastająca popularność teorii Zygmunta Freuda oraz wynikający z niej zwrot w stronę treści pozaświadomych – sennych marzeń, oderwanych myśli, czynności omyłkowych. Zainteresowanie tą tematyką rzeczywiście wyraźnie zaznacza się w przywołanych przed chwilą słowach Brucza, a także w metapoetyckich wypowiedziach innych twórców-krytyków tego czasu (Gackiego, Sterna, Napierskiego). Żaden z nich jednak nie dopuszczał możliwości ujrzenia w podświadomości materiału pozbawionego uporządkowania. Przeciwnie, jak pisał Gacki:

Życie psychiczne, o którym mowa, nie jest nieuporządkowane, ale ma własne prawa porządkowe – z drugiej strony – wpływ jego na życie praktyczne jest ogromny i często dobroczynny. Zresztą tą drogą zmierza się poniekąd do wzbogacenia i odświeżenia właśnie świata świadomości, oglądając go z innego podwórka, w przekroju innych poznani i ocen¹⁴⁵.

I choć rozważania Gackiego spotkały się z ripostą Peipera, nawołującego do przebudzenia z „klasycyzmu”¹⁴⁶, twórców Nowej Sztuki łączą z autorem *Tędy* ta sama, dominująca w całej polskiej myśli awangardowej postawa konstruktywistyczna. To ona przede wszystkim

¹⁴⁵ S. K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*.

¹⁴⁶ T. Peiper, *Poezja jako budowa*, w: idem, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, rys. F. Léger, Lwów 1925; cyt. za: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 219.

według zgodnej opinii badaczy¹⁴⁷ udaremniła rozwój rodzimej wersji poezji surrealistycznej, mimo znajomości dokonań takich twórców, jak André Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard, Louis Aragon, Apollinaire czy Max Jacob¹⁴⁸. Negacja „jednolitości lirycznej” w sformułowaniach teoretycznych oraz stosowanie poetyki asocjacyjnej wraz z chętnym sięganiem po parataksę nie ośmieliły jednak poetów polskich do anarchizacji (pod)świadomości, na wzór rewolty zainicjowanej przez Francuzów. Jak po latach wspominał Ważyk: „Najświeższej daty *Manifest surrealizmu* (październik 1924) dotarł do nas, ale nie przyciągał niczyjej uwagi. To, że negował wartości życia, stawiało go poza polem zainteresowania”¹⁴⁹. W tej samej *Dziwnej historii awangardy* można odnaleźć zastanawiający zapis o podświadomości (notabene zdradzający przy okazji, jak funkcjonowała wówczas w świadomości Ważyka tradycja poematu prozą):

W drugim numerze „Almanachu” ogłosiłem wiersz *Boruta*, utwór przewlekły, w duchu bardzo symbolicznym, który przyśnił mi się w 1922. Przedrukowałem go dopiero w 1974, skróciwszy prawie o połowę. Był to sen podwójny, sen o śpiących. Źródło literackie: *Nocne przechadzki Boruty*, Aloysius Bertrand w przekładzie Kasprowicza. Porządkując zdarzenia w pamięci, tłumaczę sobie, że ten Boruta, diabeł podupały i niegroźny, [...] na swój sposób reprezentował sferą podświadomą;

¹⁴⁷ Zob.: J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3; Z. Ryłko, *Polska recepcja nadrealizmu francuskiego w okresie międzywojennym*, „Poezja” 1975, nr 9; W. Krzysztozek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka*, s. 33; A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981 oraz *Z surrealizującej atmosfery wiele pozostało...*, z A. Turowskim rozmawia K. Gutfrąński, „InterTekst” 2010, nr 3. Por. charakterystyczny głos Jalu Kurka z recenzji *Na katodzie Brzękowskiego* („Linia” 1933, nr 1): „Brzękowski przebywał dłuższy czas w Paryżu, uległ trochę wpływom nadrealistów. Hasła ich są śpiewne i uwodzące, ale są obce naszemu pojęciu poezji. Co więcej, nadrealizm wprowadza dezorganizację i chaos w świadomości twórcy. Wprawdzie jego przetwarzanie rzeczywistości jest celowe ponieważ i oryginalne; jego metafora silna, ale konstrukcja jest za wiotka i pozbawiona ciągłości. Kokietowanie nadrealizmu zadaje Brzękowskiemu jedynie klęskę; nie może on zbudować poematu”.

¹⁴⁸ Choćby dzięki artykułowi Nicolasa Beduina *Nowe prądy poetyckie we Francji*, opublikowanemu w „Almanachu Nowej Sztuki” w roku 1925 w numerze 2.

¹⁴⁹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 70.

nakłaniałem ją do wyjścia na powierzchnię. W każdym razie do jawnego dopuszczenia snów do poezji¹⁵⁰.

Na tle tych rozważań, dających się sprowadzić do rozbieżności między poetyką immanentną a poetyką sformułowaną twórców kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”, można lepiej zrozumieć, jak mogło dojść do publikacji pod szyldem tego awangardowego pisma zbioru utworów odwołujących się do tak „anachronicznego” gatunku jak poemat prozą – konotowana przez jego architekstualny model „konstruktywność” i jednolitość budowy paradoksalnie współgrała z praktyką poetyką Nowej Sztuki. Ciekawe, że także ukazaniu się *Serca gramofonu* towarzyszył swoisty gest ubezpieczający, obliczony na zatarcie nietypowości formy publikowanych utworów – tom opatrzone awangardowym podtytułem *Montaże*. Mimo to próżno szukać w tym cyklu jukstapozycji czy poetyki asocjacyjnej, choć cały w przeważającej mierze został skomponowany właściwie z krótkich, pojedynczych i współrzędnie usytuowanych względem siebie zdań. Parataksa w tym przypadku nie służy jednak notacji powstających jedne po drugich, spontanicznych skojarzeń czy oderwanych wizji. Przeciwnie, mamy do czynienia ze zbiorem konsekwentnie skonstruowanych, spójnych utworów, ujawniających za każdym razem inny, wyrazisty liryczny ton. Oto kilka przykładów:

Linia pozioma. Linia rozpięta na żelaznych przęsłach hali. Linia chromowa. Rama obrazu, na którym chwieje się mój cień. Bliźniaczy brat. Brązowa bryła samozwańczego poplecznika. Sięga rękami pod strop żelazo-betonowych wiązań. Szerokimi barkami porusza się ów podstępny szalbierz (*Cień*)¹⁵¹.

Błyszcząca politura palisandrowego pudła filmuje nogi tancerki z Backerstreet. Maitre cyrkowy rozsiewa fragmenty skoków. Puffi jak puszek od pudru, płacze się w kudłatym ogniu skóry niedźwiedziej (*Serce gramofonu*, SG, 14).

¹⁵⁰ Ibidem, s. 75–76.

¹⁵¹ B. Iwanowski, *Serce gramofonu. Montaże*, Warszawa 1927, s. 11; dalej oznaczam skrótem SG wraz z podaniem numeru strony.

Lodowy pajak kładzie swój snycerski znak na gałęziach
 uspionych lip. Niebo zwisa jak wata z podartego kozucha.
 Wstrzępia się droga w arkusze pól. Chwieją się trójkącki
 ptactwa. Dymią pękate cybuchy kominów.
 Żebraw z busolą adresuje swoje kroki ku nam, – ku nam –
 i odmierza kulawe braterstwo (*Pejzaż zimowy*, SG, 22).

Jestem teraz jak stal stężałą materią. Każdy płynny od-
 ruch jest mi dzisiaj obcy. Myśli me i oczy to błyszczące
 ostrza, które chłonie Chrystus w ręce swe skrwawione. Ży-
 cie me struga heblarka niestrudzona. Wióry i pył roznosi
 po kwitnących drogach.
 Zbierze je na chustę jakaś Weronika cicha (*Siejba*, SG, 55).

Poematy prozą z *Serca gramofonu* to w większości zapisy obserwa-
 cji wypowiadającej się osoby. Dotyczą one zarówno zjawisk postrze-
 ganych przez nią w dookolnej rzeczywistości, jak i introspekcji zwróconej
 ku własnym doznaniom. Niektóre z tych zapisów stanowią nawet ro-
 dzaj poetyckiego stenogramu dokonywanej krok po kroku obserwa-
 cji, na przykład:

Kiśc twjej ręki oparta o kolano. Wąskie palce obejmują
 piesszczotliwie mały ustnik papierosa. Pasma dymu fa-
 lującą linią wznoszą się ku górze. Grudki popiołu strą-
 casz palcem.
 Przeglądasz myślą splot interesów serca. Wciągasz płu-
 cami krople żywiczne ostatniego romansu. Wąskie twe
 nozdrza ściąga uśmiech zamyślenia. Długa rżęsa spa-
 da cieniem na subtelnie opracowaną barwę twarzy (*Dym
 z papierosa*, SG, 51).

Autor podsuwa jeszcze inną, kinematograficzną, metaforę:

Całymi dniami szukam rytmu lub kształtu twego. W nie-
 przebranych obrazach objawiasz mi się, jak nieskończona
 taśma wiecznego filmu, który się rozwija w rękach Boga.
 Przebiegam przez ulicę bez tchu i nawijam na szpulę swe-
 go serca nieskończoną różnorodność twoich objawień (*Po-
 szukiwanie*, SG, 20).

Rzucasz na ekran mojej uwagi swą wykwintną pozę. Dodo małeńka tańczy rozanielona. Owoce pełne, soczyste, dojrzale – gamma kolorów.
 Spożywałem je tam w milczeniu, chłonąc oczyma przedłużenie pięknej linii twojej nogi (*Forma*, SG, 53).

Niekiedy żmudnie odtwarzana, niczym (stop)klatka po (stop)klatce, sekwencja zmieniających się obrazów przybiera postać mikrofabuły – jak w ostatnim poemacie – w której kolejne „wydarzenia” tworzą przeplatające się dwa „wątki”: 1) taniec dziecka – aplauz publiczności – ukłony małej artystki – opadnięcie kurtyny; 2) obserwacja „wykwintnej pozy” – podziwianie linii nogi – splecenie dłoni („A, jednak, ręce nasze się spotkały”; SG, 53) – projekcja przyszłości („za dwie godziny świat będzie dla ciebie i dla mnie wyglądał inaczej”; SG, 54). Podobną konstrukcję, choć ograniczoną do jednego „wątku”, ma poemat *Teatr*, w którym został zreferowany fragment akcji rozgrywającej się na scenie. Nie jest to jednak przebieg zwyczajnego spektaklu. W utworze dochodzi do głosu częsta w *Sercu gramofonu* groteskowość ujęcia, przedstawiająca rzeczywistość odrealnioną, zaporowaną absurdem:

Kurtyna skacze do góry i na dół, jak żywe srebro. Na scenie zabawa w czarne i czerwone. Kwadratowy filar z gipsową figurą ściera się w walce o przestrzeń. Robotnicy grają role niesamowite w porozumieniu z suflerem. Reżyser – bączek blaszany – miota się kołowrotem wśród tłumu cynowych żołnierzy. Autor skulony pod ścianą galwanizuje finał. Żelazna paszczyka dyrektora wypłwaja w noc rozpalone do białą elektryczne żarówki.
 Publiczność napręża lasso (*Teatr*, SG, 23).

A jednak mimo odczucia pewnej fantastyczności z łatwością potrafimy zrekonstruować „logikę” tej mikronarracji – dokonane deformacje tylko do pewnego stopnia zrywają z realistyczną motywacją. Obrazy „miotającego się” reżysera, „skulonego pod ścianą” autora i „paszczyki” dyrektora nie tylko pochodzą ze świata empirii, ale w dodatku stanowią realia jednej, dobrze rozpoznawalnej, choć

przetransponowanej sytuacji. Na przykładzie tym doskonale widać, na czym polegała metoda „uwolnienia” wizji wypracowana w kręgu „Almanachu Nowej Sztuki” – anarchia sensów dokonywała się jedynie na poziomie poszczególnych zdarzeń i obrazów, nie sięgała natomiast poziomu sytuacji ogólnej, która mimo odrealnienia pozostawała czytelna. Dla porównania można przytoczyć poemat prozą *Bajka wigilijna* Jacoba, cytowany przez Iwaszkiewicza w „Skamandrze”:

Był sobie raz u pewnego budowniczego czy też koń – raczej był to koń aniżeli budowniczy – w Filadelfii. I powiedziano mu kiedyś: „Czy znasz katedrę kolońską? Zbuduj-no katedrę taką jak kolońska!” Ale on nie znał katedry kolońskiej. Więc wtrącono go do więzienia. Ale w więzieniu ukazał mu się anioł i powiedział: „Wolfgangu! Wolfgangu! Czemu tak rozpaczasz?” – „Bo muszę siedzieć w więzieniu, gdyż nie znam katedry kolońskiej!” – „Aby zbudować katedrę kolońską, musisz sobie zdobyć reńskiego wina, ale pokaż im ten plan i wtedy zostaniesz wypuszczony z więzienia”. I anioł dał mu plan, i wtedy budowniczy wyszedł z więzienia, ale wciąż nie mógł zbudować katedry kolońskiej, bo nie mógł znaleźć reńskiego wina. Przyszło mu do głowy sprowadzić wino do Filadelfii, ale przysłano mu okropne francuskie wino z nad Mozeli, tak iż nie mógł zbudować kolońskiej katedry w Filadelfii; zbudował tylko ohydny świątynię protestancką¹⁵².

Iwaszkiewicz określił ten poemat mianem jednego z najdziwniejszych „kawałków”¹⁵³ Jacoba. Sąd swój uzasadnił następująco:

Nowoczesny na wskroś sposób pojmowania sztuki poetyckiej czyni z każdej książki Maxa Jacoba pewnego rodzaju *curiosum*; znajdujemy tu, obok mistrzowskiego operowania słowem, od czasu do czasu

¹⁵² *Varia*, „Skamander” 1922, nr 20/21, s. 385; przeł. J. Iwaszkiewicz.

¹⁵³ *Ibidem*. Warto przy okazji zauważyć, że choć Iwaszkiewicz nie używa określenia „poemat prozą” i posługuje się wyrażeniem „proza poetycka”, we frazie „jeden z kawałków” wyraźnie słychać intencję traktowania utworów Jacoba w kategoriach bytów względem siebie autonomicznych i policzalnych.

dziwactwa, używane po prostu dla nich samych, tak jak nowocześnie w muzyce używają dysonansu; przy tym – często uśmiech dobrotliwy, trochę uprzejmej zdawkowości dla mamy-literatury¹⁵⁴.

Komentarz skamandryty ujawnia barierę estetyczną: w poetyce francuskiego twórcy potrafi zaakceptować tylko to, co świadczy jego zdaniem o zależności Jacoba od Rimbauda, w którym chciał widzieć autora „miękkich, giętkich zdań przedziwnie PROSTEJ prozy”¹⁵⁵. Surrealistyczny idiom poematów Jacoba, przejawiający się w „nieoczekiwanych skokach wyobraźni i zmianach tonów”¹⁵⁶ – interpretowany

¹⁵⁴ Ibidem. W dalszym ciągu tej wypowiedzi Iwaszkiewicz komentuje relację, w jakiej pozostaje jego zdaniem twórczość Jacoba do dzieła Rimbauda: „Może najciekawsze z książek Jacoba jest to, co poeta mówi o prozie poetyckiej w nieco emfaticznej przedmowie do *Le cornet à dés*. Jacob odżegnuje się od Rimbauda, lecz mimo to każde jego zdanie świadczy o wielkiej bliskości duchowej tych dwóch poetów”; ibidem. Nie pierwszy raz autor *Kasyd* potwierdza, że dostrzega rolę wpływu poetyki *Illuminacji*, a zarazem rozumie, że oddziaływanie to zachodzi w sposób nie zawsze przez twórców uświadamiany lub ujawniany, a nieraz nawet wypierany. Podobną obserwację sformułował Iwaszkiewicz, porównując poezję w Polsce i we Francji: „Ostatnie lata rozwoju naszej literatury i młodej poezji francuskiej tak odmiennymi kroczyły drogami, że gdy po latach rozłąki bierzemy ostatnie zeszyty nowych pisma poetyckiej Francji (np. »Signaux de France et de Belgique«, »La Vie des Lettres et des Arts«) nie możemy się oprzeć uczuciu głębokiej obcości. Zalewa nas przede wszystkim nuda. Szukając romantycznej rozlewności lub normalnej konstruktywności »poematów«, nie możemy się po prostu zorientować w materiale, z jakim mamy do czynienia. Jednak, gdy przewyciężywszy swe lenistwo, postaramy się poszukać pewnych punktów oparcia, ciemności powoli rozjaśniają dwa słowa, które co parę stron czytamy: Rimbaud i cinéma. Gdy ogarniemy z kolei odrębną technikę myślenia artystycznego, która znajduje się w bezpośredniej zależności od genialnego w swoistych zboczeniach dróg myślowych poety oraz od psychologicznych przyczyn i skutków rozwielenia się sztuki kinematograficznej – powoli z pogmatwanych konturów i blasków wynurzą się przed naszymi oczami konstelacje i gwiazdy pierwszorzędnej wartości”; *Varia*, „Skamander” 1922, nr 19, s. 265.

¹⁵⁵ *Varia*, „Skamander” 1922, nr 19, s. 265; wyróżnienie – A. K.

¹⁵⁶ J. Hartwig, *Max Jacob, czyli poszukiwanie tożsamości*, w: M. Jacob, *Poematy prozą*, wybór i posłowie J. Hartwig, przeł. J. Hartwig i A. Ważyk, Kraków–Wrocław 1983, s. 397.

między innymi jako rezultat inspiracji twórczością Rimbauda¹⁵⁷ – był elementem nie do przyjęcia zarówno dla Iwaszkiewicza, jak i dla większości poetów nurtu awangardowego. Przywoływany już w tej sprawie Ważyk, komentując wydane w Bibliotece Almanachu Nowej Sztuki tomiki Sterna (*Anielski cham*, 1924) i Brucza (*Bitwa*, 1925) – poprzedzające notabene ukazanie się *Serca gramofonu* Iwanowskiego – napisał: „Nabyta wiedza o podświadomości nie otwierała perspektywy głębinowej. Nie wprowadzał[a] rzeczy przyśnionych ani »twórczego nieporządku«. Echa młodzieńczych snów w futuryzjach nie znalazły przedłużenia i zaginęły w operacjach ideowych”¹⁵⁸.

Z pewnością również *Serce gramofonu* nie jest eksploracją podświadomego. Znajdziemy w nim wiele poetyckich wizji, świadczących o niepospolitej wyobraźni piszącego, ale żadna z nich nie przekracza granic realnego doświadczenia. Nawet kiedy autor sięga po przenośnie i nawet jeśli podporządkowuje cały utwór wielkiej metaforze – jak w przypadku utworu *Do Stanisława Brucza* – czytający wie, o czym czyta. W konstruowaniu tekstu na zasadzie prezentowanych kolejno zmetaforyzowanych obrazów można jednak dopatrzeć się techniki kubistycznej. Na tę inspirację naprowadza zresztą autor:

Żyrandol iskier żelaza, kutego w ogniu, rozpala mi pierś,
gdy wchodzę w krzywizny ulic, w której się bielił twej kry-
noliny wypukły balon. Domy swe szczyty zginają w pałąk,
kuby kamieni kryją na omszałej powierzchni twej świętej
stopy daktyloskop. Skośne gzymсы i ornamenty, jak starej
księgi zwietrzały pergamin, wiążą wyblakłą powagę pro-
rocznej kabały (*Golem*, SG, 48).

¹⁵⁷ Por. na przykład opinię Ważyka: „Bezpośredni wpływ *Iluminacji* na pokolenie dadaistów i surrealistów wydaje się bezsporny i znacznie silniejszy, niż sami przyznawali. W pierwszym manifestie Bretona Rimbaud znalazł się wśród wielu innych antenatów jako »surrealista w praktyce życiowej i gdzie indziej«”; A. Ważyk, *Od Rimbauda do Éluarda*, s. 9. Wątpliwości na temat relacji między autorem *Iluminacji* a surrealistami nie miał również w 1936 roku Jan Kott: „Rimbaudowska walkę o *liberté totale de l'esprit* podejmą na nowo dopiero nadrealiści”; J. Kott, *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56, s. 120.

¹⁵⁸ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 74.

Zmetaforyzowane peryfrazy okazują się metonimiami ewokowanej rzeczywistości:

Krowa łaciastym obłoczkiem toczy się po podwórzu.
Drzewek trojaczki przygniatą cień obdrapanej kamienicy.
Barykada beczek zamiast ogrodzenia. Błąka się oko po pa-
jęczynach. Dziury w cegle i tynku – przesłodkie marzenia.
W ciupę i klipę niesforna zabawa. Łaskocze ucho pieśń cy-
kady o szarej godzinie. Miłość wszystko pojemna przesyca
dzieciństwo (*Dzieciństwo*, SG, 47).

Ta metoda opisu przypomina technikę Gertrudy Stein, autorki eksperymentów z „krótką prozą liryczną”¹⁵⁹, rozpoznawanych niekiedy jako poematy prozą¹⁶⁰, zgromadzonych w *Tender Buttons. Objects. Food. Rooms* (1914), powstałych pod wpływem kontaktów autorki ze środowiskiem kubistów francuskich¹⁶¹. Składające się na ten tom deskrypcje dotyczą przedmiotów „tak pospolitych jak karafki, naczynia i gitary z martwych natur kubistów – ale fragmentaryzująca [*disjunctive*] proza Stein pozbawia je zwyczajności i podkreśla lukę między przedmiotem a opisem”¹⁶². Podobny efekt dziwności Iwanowski uzyskuje w seriach metonimicznych peryfraz opisujących zwyczajne obiekty: *Akwarium* („częstka zrabowana morzu”, „fala żywiołu ujarzmionego w metalowej wannie”), *Dom* („zęby okien”,

¹⁵⁹ M. Delville, *American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*, Florida 1998, s. 7.

¹⁶⁰ Poddawanych jednak również celowo odczytaniom zawieszającym taką klasyfikację; zob. S. Monte, *Invisible Fences*, s. 153–180.

¹⁶¹ Na temat kubistycznych inspiracji Stein pisali między innymi: L. T. Fitz, *Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces*, „American Literature” 1973, No. 45; M. G. Rose, *Gertrude Stein and the Cubist Narrative*, „Modern Fiction Studies” 1976–1977, No. 22; M. Perloff, *Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein*, „American Poetry Review” 1979, No. 8; M. DeKoven, *Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism*, „Contemporary Literature” 1981, No. 22; Ph. Heldrich, *Connecting Surfaces: Gertrude Stein’s Three Lives, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle*, „Studies in Short Fiction” 1997, No. 34.

¹⁶² M. Davidson, *On reading Stein, The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, eds. B. Andrews, Ch. Bernstein, Carbondale–Edwardsville 1984, s. 197.

„czeluście wygodnych pieleszy”, „muzyka kolorów firanek”, „lustra ścian”), *Maskarada* („sękate wytryski rakiet”, „kopuła karnawałowej rotundy”, „rzęsiste koło opałowej arlekinady”, „blaski mdlejących fosforescencji”, „potworna bryła radości”), *Klatka* („Cienkie druciane kolumny – żelazo albo złoto je tworzy. Kunsztowne naczynie, zamykające przestrzeń bytu kolorowych bawidełek. Ruchliwe ptaki kołyszą się na obręczach, zawieszonych pod niebem klatki”).

O kubizmie w utworach Iwanowskiego świadczy ponadto operacja analogiczna do podejmowanego w malarstwie Pabla Picassa czy Georges’a Braque’a „uwolnienia się od pełności wyglądu wzrokowego”¹⁶³, czyli do eksponowania jedynie wybranych części przywoływanych przedmiotów. Bardzo często w roli ich metonimicznie wyodrębnianych elementów pojawiają się określenia świadczące o geometryzującej perspektywie wypowiadającego się – zupełnie jak na kubistycznych obrazach. W *Sercu gramofonu* raz po raz mowa jest o liniach, rytmie, kształcie, spirali, krzywiznach, łukach. Pojawiają się „trójkąciki ptactwa” (SG, 22), „pękate cybuchy kominów” (SG, 22), „zmysłowa linia wykrojona z rysunku” (SG, 33), a „czarna tęcza ujmuje horyzont w strzelistą kłamrę” (SG, 39)¹⁶⁴. Dopiero suma tych fragmentarycznych odwzorowań daje wyobrazenie całości. Niekiedy technika ta zostaje także zatrudniona do przedstawienia dynamicznego rozwoju sytuacji:

A la garconne twoje włosy po zielonej makacie łąki się toczą. Główka i piłka skaczą w górę. Dwa błękitne miecze nieba, otoczone parkanem rzęs, spadły na twarz twoją. Kleks karminu, przedzielony kreską magnezji, obnaża błysk zębów, gdy piłka, wypuszczona z cięciwy rąk, zakreśli łuk zwycięski nad głową przeciwnika.
Niedolega, wzrok jego, miast za piłką, goni za parą nóg bosych, odsłoniętych po kolana (*Gra w piłkę*, SG, 31).

¹⁶³ M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, s. 49.

¹⁶⁴ Por. kubizujące ujęcia Pierre’a Reverdy’ego: „prawa noga oddala się od linii trójkąta i od pleców zdradza go wiek”; „za linią zamykającą ulicą, linią górną, drzewa odcinały się koronką na niebie”; „cztery nogi konia drżą na horyzoncie / / ta sama Unia służy za przykrycie”; cyt. za: P. Reverdy, *Poezje wybrane*, wybór, wstęp i przekład J. Hartwig, Warszawa 1986.

Nie ma natomiast w tych utworach śladów prób montażu symultanicznego, zakładającego nieciągłość obrazowania dla oddania jednoczesności zdarzeń, charakterystyczną na przykład dla poetyckich eksperymentów Ważyka, jako jedyne go autora z formacji awangardowej nawiązującego w swoich wierszach śmieiej do kubizmu¹⁶⁵. Porównanie poematu prozą *Przystanek tramwajowy* Iwanowskiego i wiersza *Tramwaj* Ważyka¹⁶⁶ ujawnia czytelnie ich różne techniki poetyckie:

Przystanek tramwajowy

Jak marionetki po drucie zbiega się ta wystawa ludzi, którą widzicie przy przystanku tramwajowym. To całe międzynarodowe miasto – wielojęzyczna Babel. Lakierowany wagon na próżno gilotynuje pstrokatą cizbę, by rzucić elastyczne szczątki na Bema czy Marymont. Miasto – przystanek – odrasta, jak figiel pneumatycznej czarownicy ze sklepu zabawek.

Wchodzę tam ze strzępem gazety. Odbieram poczęstunek szturchańców i daninę kilku par oczu pomalowanych na gwiazdzisty kolor. Wskakuję w Nr $\sqrt{\frac{1}{2}}$ napięty tysiącem wolt musującej dynamo i w ćwierć sekundy opasuję wokół ziemię.

Tramwaj

Głos mój dzwoni
nad
Warszawą

Serce które dzwoni aż tak jak tramwaje:
jeden znam tramwaj który nie przystaje

¹⁶⁵ Zob. W. Krzysztozek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka*, s. 75.

¹⁶⁶ W podobny sposób postępowali redaktorzy „Almanachu Nowej Sztuki”, kiedy zestawiali w jednym numerze kilka utworów o tej samej tematyce, ale o całkiem różnej poetyce, na przykład drugi numer „Almanachu Nowej Sztuki” z 1925 roku przynosi aż trzy utwory o tramwajach: wiersze *Skwer* Ważyka i *Tramwaj staje przed kościołem* Gackiego oraz *Przystanek tramwajowy* Iwanowskiego.

na każdym rogu jak palma zakwita padłem człowieka
jeden czerwony tramwaj który wciąż ucieka

Ten człowiek przejechany ach ten młody brunet
nad nim to w kiosku twych ramion dwie białe palmy
nie są to okna te okna które jaśniejsze od lunet

Patrzmy
słuchajmy
i palmy

Ile za dziennik ten piękna z kiosku?
Sam go przecież czytam dlaczego słyszę głos twój
Ta ulica mnie męczy jak grzech przed wiecznością
Ale kiosk gdzie mieszkasz wysoki jest jak kościół

W tym kiosku mieszka palma zieleń poranek
miody brunet zgnieciony pod najazdem kół
w tym kiosku znaleźć wśród głodnych kochanek
nie mogłem tej którą objąłbym wpół

We krwi zachodu kolana kobiet!

Tramwaj mnie uniósł i zgasił

W utworze Iwanowskiego wielość wrażeń zamyka się w przejrzystej fabule, u Ważyka mamy do czynienia z kolażem obrazów, refleksji, cytatów. Pierwszego interesują związki między wydarzeniami, drugi te wydarzenia jedynie rejestruje. Pierwszy zmierza do całości, drugi dostarcza fragmentów. Wreszcie – pierwszy korzysta z narracyjnej potoczności prozy, respektuje wymogi składniowe, wyzyskuje także typograficzne możliwości tej formy zapisu, rezygnując nawet z zaznaczania akapitów, aby osiągnąć efekt regularnego bloku¹⁶⁷, drugiemu nieciągłość zapisu wersowego służy do wypunktowania niespójności obrazowania. Różnica między symultanicznym

¹⁶⁷ Por. obserwację Jonathana Monroe'a charakteryzującego sposób publikacji ukazujących się pierwotnie w prasie utworów z *Paryskiego splinu*: „[poemat prozą był] drukowany zawsze w tym samym przypominającym zwarty blok formacie”;

kubizmem Ważyka a „narracyjnym” Iwanowskiego nasuwa jeszcze jedno spostrzeżenie. Ujednociający efekt techniki autora *Serca gramofonu* przypomina praktykę cytowanego wcześniej Jacoba oraz innych surrealistycznych autorów poematów prozą, jak choćby Paula Éluarda czy Pierre’a Reverdy’ego, u których dzięki posłużeniu się formą poematu prozą możliwe stało się połączenie kubizującej perspektywy i surrealistycznej „odrealnionej” anegdoty, pełniącej zazwyczaj funkcję jedynej ramy scalającej fantastyczne skojarzenia. Wprawdzie u Iwanowskiego zabiegi „odrealniające” nie sięgają tak daleko jak u poetów francuskich, ale poszukiwania artystyczne przynoszą zbliżone rezultaty. Nowoczesna technika obrazowania nie wynika jednak w *Sercu gramofonu* z chęci wypracowania lepszej techniki widzenia. W całości cyklu kubizująca poetyka zostaje podporządkowana wyraźnie zarysowanej, nadrzędnej idei lirycznej. Inaczej niż w zbiorze debiutanckim, nie znajdziemy jednak w tym cyklu liryki bezpośrednich wyznań. Towarzyszące tym zapisom emocje musimy odgadywać na podstawie pojedynczych, rzucanych nieoczekiwanie wypowiedzi, na przykład:

[...] każdego rana wyrwamy się w daleką podróż, żeby nas nie zmogła żadna przystań. Co wieczór, jednak, wracamy skurczeni [...]. [...] Co dzień jesteśmy rozdarci pomiędzy wyjazdem i przyjazdem. O, gdybyśmy mogli zburzyć dom i ręki ruchem zuchwałym zatrzymać na oceanie nieba biały żaglowiec jutrzeński! (SG, 17)

Oto ogród za tajemniczym murem, do któregośmy zawsze tęsknili przez zamkniętą, lecz okratowaną furtę. Tam miały być te kwiaty, pełne przedziwnych form i barw, z których zajęte każde ziarno rosy dawało nowe widzenie świata. Szliśmy tam po każdym apokaliptycznym zdarzeniu... Dziś musimy zawrócić, bo furta już otwarta i przekupka sprzedaje śliwki (SG, 39).

Miłość wszystko pojemna przesycą dzieciństwo (SG, 47).

Walilem tu głową o mur natchnienia. Dziś przypominam
sobie to prostacze bohaterstwo. – Klaszczę w dłonie i tań-
czę wśród ruin (SG, 48).

Melancholijny ton tych słów skrywa zarówno element „odczarowania”, jakie niesie dojrzałość, jak i pogodną zgodę na taki stan rzeczy. „Taniec wśród ruin” wyzwała nawet w mówiącym uśmiech – wiele poematów prozą z *Serca gramofonu* zostało napisanych z humorem, którego brakuje pełnej patosu *Uczcie*. Do najzabawniejszych utworów należą *Przez telefon* oraz *Romans z fabrykantką sardynek*, przypominające wiersze futurystyczne o podobnej tematyce, choćby – *Balladę o Koci kelnerce* Tytusa Czyżewskiego, *Miłość na aucie* Brunona Jasińskiego, *Radiatoromans* Stanisława Młodożeńca czy *Mój czyn miłosny w Paragwaju* Anatola Sterna, wszystkie z podobnym przymrużeniem oka opowiadające o miłosnych perypetiach. Choć lekkie potraktowanie tematu, który w poprzednim zbiorze jawił się jako źródło ostatecznej rozpacz, przesądza o zupełnie innej wymowie całego cyklu, nie brak w nim również tekstów innego rodzaju – sarkastycznych (*Rozmowa z kobietą*), ale także przepełnionych czułością (*Klatka*, *Czerwiec*, *Tancerka na plaży*) i tęsknotą za uczuciem (*Moje madonny*).

Pytanie, kim był autor tych utworów i czy opinia Iwaszkiewicza odpowiada rzeczywistości, musi pozostać bez rozstrzygnięcia. Jeśli jednak tą twórczą indywidualnością był Anatol Stern, napisał rzecz niepodobną do niczego, co stworzył. Bez względu na to, jak było, jedno nie ulega wątpliwości – *Sercu gramofonu* należy się miejsce w historii literatury polskiej.

Analiza międzywojennych poematów prozą Iwaszkiewicza, Tuwima i Iwanowskiego ujawnia dwie podstawowe sprawy. Po pierwsze – mimo że ówcześni twórcy chętnie naruszali granicę prozy i poezji – poemat prozą nie był formą szczególnie częstą, a zapewne i łatwą; w przeciwieństwie do prozy poetyckiej wymagał bowiem kompozycyjnej dyscypliny. Po drugie, okazuje się, że, właściwie zrozumiana i praktycznie opanowana, forma poematu prozą dawała

możliwość znacznej swobody twórczej. Zarówno Iwaszkiewiczowi, jak i Iwanowskiemu udało się potraktować poemat prozą jako matrycę elastyczną, pozwalającą na wyrażenie indywidualnych wizji artystycznych. Obserwacja ta pozwala nadać bardziej uniwersalną wymowę opinii, jaką Grażyna Szymczyk wypowiedziała w odniesieniu do powojennego poematu prozą: „zdołał wchłonąć zarówno kilka historycznych postaci swojej formy, jak i wzbogacić się o elementy struktur nowych”¹⁶⁸.

Stefan Napierski

W latach 30. poemat prozą zaistniał w literaturze polskiej kilkakrotnie, głównie dzięki Stefanowi Napierskiemu, sięgającemu po tę formę w kolejnych publikacjach. O zainteresowaniu tego twórcy formami sytuującymi się na pograniczu prozy i poezji świadczył już cykl *Carmina rustica* z tomu *Odjazd* (1927), w dwunastu częściach opisujący urok przyrody wiejskiej. Wiele elementów w tym cyklu nasuwa na myśl *Kasydy* Iwaszkiewicza. Zbieżność spostrzegł Janusz Pasterski, autor książki o twórczości Napierskiego: „[jego] cyklowi [...] najbliższa jest [...] twórczość Iwaszkiewicza, nie tylko ze względu na podobne postrzeganie przyrody, ale także z uwagi na zastosowanie formy poetyckiej prozy”¹⁶⁹. Uwaga badacza skłania do zastanowienia, czy istotnie mamy w przypadku obu cykli do czynienia z tą samą formą. Inspiracja *Kasydami* wydaje się prawdopodobna. W 1926 roku Napierski opublikował przecież w „Wiadomościach Literackich” entuzjastyczną recenzję na ich temat, pisząc o „odnowieniu wyrazu lirycznego”¹⁷⁰. Choć posłużył się jedynie raz ogólnym

¹⁶⁸ G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50, s. 77.

¹⁶⁹ J. Pasterski, *Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000, s. 103.

¹⁷⁰ S. Napierski, [rec. J. Iwaszkiewicz, *Kasydy*], „Wiadomości Literackie” 1926, nr 3, s. 5.

terminem „poemat” i ani razu nie sięgnął po pełną nazwę „poemat prozą”, zawarł w swoim omówieniu wiele określeń wskazujących, że rozumie albo raczej domyśla się, co wyróżnia ten sposób pisania. Wypowiedział się między innymi następująco: „w młodym pokoleniu poetyckim nikt nie posiada daru formy w tym stopniu: zamknięcia szczupłej choćby treści w kształt skończony, wypełnienia zwięzłego kwadratu, jak maty mocno związanej”¹⁷¹. Trudno lepiej uchwycić ideę poematu prozą jako dającego się ogarnąć jednym spojrzeniem słownego bloku. I choć autor zastrzega, że „łatwiej jest ten gatunek poezji smakować, niżli go objaśnić”, ujawnia trafne intuicje na temat tej, jak mówi, „przedziwnej książeczki”: „czymże [...] jest tajemnica kompozycji, jeśli nie tajemnicą jednorodności?” – zapytuje. A jednak mimo tylu poszlak identyfikowanie *Carmina rustica* jako cyklu poematów prozą wydaje się pochopne. Utwory, które go tworzą, należy rozpoznać raczej jako przykład prozy poetyckiej – zrytmizowanej, zrymowanej i starannie zorganizowanej (na każdą całośćkę przypadają trzy, celowo wyodrębnione części):

1. O pogodzie mówi się dużo. Cóż można wiedzieć? Moje oczy przezrocze myło w bladej wodzie. I nic nie umiem powiedzieć.
 2. Prawdziwie, niebo jest zmienne. Nad głową wędrują obłoki. Radości są, jak dni, krótkie, jesienne. Odbite w wodzie bardzo głębokiej.
 3. Nie przejdziemy żadnej kładki. Zewsząd szumią jednostajne potoki. Nie pójdziemy na zieloną łąkę rwać żółte kwiatki. I zapomnieć, że żal jest głęboki¹⁷².
1. Cóż powiedzieć o dziwnych motylach? Cóż pomyśleć o więdnących chwilach? Już zwieszają się z drzew uschłe strączki, kryją się kraśne borówki pośród rudej łączki. Jak pogoda jesteśmy pogodni, jak żałobnik jesteśmy żałobni. Nasypiemy w usta maku z dojrzałej makówki.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² S. Napierski, *Carmina rustica*, I, w: idem, *Odjazd*, Warszawa 1927, s. 26; dalej oznaczam skrótem CR wraz z podaniem numeru części oraz numeru strony.

2. A nie jest już ciepło w cieniu. Borówki, koloru ust, się rumienią. Ciężko zwisają gruszki. O, idź w kapele koników, między pstre bluszcze, o, pochyl skroń zwieńczoną w wianuszki uschłych grzybów, nieśmiertelników i astrów lila. Cóż nam powiedzieć o niknących chwilach? [...]

3. Niech w sercu, na dzień, dojrzewa radość. Słuchaj stukotu jabłek, strząsanych z drzewa, gdy owoc krągły o ziemię padnie. Uśmiechaj się, jak gdybyś wiedziała. Pachną najmocniej za ciepłem szyby złote jabłuszka, gdy noc jest biała. Tam czeka pokój ogrzany i spokój zimy śnieżny – bezbrzeżny. Już niedaleko (CR, VI, 28–29).

Owe wzmocnione rymem rytmizacje¹⁷³, jak słusznie zauważa Pasterski, mają wiele wspólnego z ludową stylizacją, najsilniej chyba słyszalną w X fragmencie:

Zielona dojrzewa sałata, pajak jest w czarne kropki, krowa przeżuwa łaciata, o Jezu słodki. Liliowy jest kolor kapusty, zbiełały niebieskie płót-na, jakimż chwalić cię usta, o, Panie, których posmutniał (CR, X, 34).

¹⁷³ Zrytmizowanie wypowiedzi skłoniło Karola Wiktora Zawodzińskiego do sformułowania wniosku, że „tu właśnie [w *Carmina rustica*], na tym drukowanym w kształcie prozy cyklu wykrywamy jedną z najbardziej cennych cech S. Napierckiego jako poety: własny rytm tworzenia, od razu wpadający w ucho, bo nie dający się zamaskować żadną grafiką (a przecież wiemy, jak ważnym jest dla wiersza wyróżnienie graficzne)”; K. W. Zawodziński, *Poezja [1928]*, „Przegląd Współczesny” 1928, nr 69; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 30. Słowa krytyka ujawniają jego sposób rozumowania: prozatorski zapis nie jest przez niego traktowany – w 1928 roku – jako źródło takich czy innych walorów, stanowi najwyżej coś w rodzaju kamuflażu dla poezji. Świadomość Zawodzińskiego na temat form literackich naruszających zwyczajową granicę prozy i poezji ulegała w dalszych latach przeobrażeniom i w tej ewolucji można dopatrywać się pośrednio przejawów ogólniejszej prawidłowości. Od 1936 roku Zawodziński jako autor sprawozdań w „Roczniku Literackim” w miejsce tytułu *Liryka* wprowadza *Liryka i epika wierszem*, a w sprawozdaniu w następnym roku sięga nawet po termin „poemat prozą”: „[...] »awangarda« ma ciężkie życie. Ataki na nią i rewizje mnożą się na łamach wszystkich pism literackich, interesujących się poezją i to zwłaszcza tych, które są organami »młodych«, w których poeci awangardowi i awangardyzujący najczęściej reprezentują »mowę wiązaną« (jeśli to słowo jest tu na miejscu: Przyboś, jak zawsze przodujący nie tylko talentem wśród swoich współwyznawców, ale i rzetelnością i konsekwencją, szybko dziś dojrzewający intelektualnie w atmosferze Zachodu, prezentuje coraz częściej swoje utwory jako »poematy prozą«)”; idem, *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki” 1937, s. 9.

Powstającym dzięki wewnętrznemu rymowaniu „dystychom” zdecydowanie bliżej do *Oktostychów* niż do *Kasyd*¹⁷⁴. I nie tylko ze względu na rytm i rym, także – z uwagi na specyficzną aurę niedopowiedzenia i bezosobowości. Ta cecha przede wszystkim (a nie poetycka nadorganizacja) nie pozwala uznać utworów z *Carmina rustica* za poematy prozą. W przeciwieństwie do *Kasyd* ich podmiot, choć odtwarza elegijno-sielankowy ton Iwazskiewicza, nie potrafi wykreować wrażenia, że mówi o jakimś głęboko przeżyтым UCHWYTNYM i wyobraźalnym doświadczeniu rzeczywistości¹⁷⁵. Z rzadka odwołuje się do zdarzeń:

Nie, zapomnieć nie mogę w pokojach pobrzęku muszek. Chłodną rosą poranka młode zmoczone palce. Tam, na łące zamglonej łagodny

¹⁷⁴ Stwierdzenie to należy opatrzyć korektą. Podobne utwory, czyli teksty zapisane prozą, ale zawierające dokładne rymy wewnętrzne, wypełniają ostatnią, niezawierającą poematów prozą, część *Kasyd* (których pełny tytuł brzmiał przeciw *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*). Poza formalnym rozwiązaniem nie łączy ich jednak z *Carmina rustica* zbyt wiele. Iwazskiewicz konsekwentnie, choć w lekkim tonie, przedstawia w nich jakieś zawile relacje międzyludzkie („Nigdy nie był tak szczerzy. Ostrożnie z nim, miss Mary”; *Złote Wirchy*, K, 54), opisy przyrody czyniąc jedynie umownym tłem („nie trzeba dzisiaj płakać w mroku słodkim ulepie, dziś staniesz mi się obca w więdącym tym one-stepie”; *One-step*, K, 58).

¹⁷⁵ Można dostrzec w *Carmina rustica* próbę odzwierciedlenia własnej projekcji Napierskiego na temat *Kasyd*, o których pisał: „charakteryzuje go [autora *Kasyd*] pewna kapryśność myślenia – pewien liryczny grymas; wprowadza on nieprzygotowanego czytelnika do fantastycznego kraju kaprysu i igraszki, marzenia i abstrakcji, słów niedopowiedzianych i niepojętych rzeczywistości”; „czujemy w tym właściwie nic nie wyrażającym łańcuchu wyrazów chęć wypowiedzenia WSZYSTKIEGO w kilku skromnych słowach”; S. Napierski, [rec. J. Iwazskiewicz, *Kasydy*], s. 5. Wprawdzie Napierski dostrzegał złożony charakter zamysłu Iwazskiewicza („z jednej strony mamy zdecydowany anty-realizm, fantastyczne wiązanie odległych widzeń i asocjacje z opuszczeniem ogniwa pośredniego, ten sam sobie wystarczający i nie szukający poza swoją sferą umotywoowań abstrakcjonizm, tak charakterystyczny dla współczesności; z drugiej – programową gminność, REHABILITACJĘ zwyczajności (»obzarcie się kwaśnym mlekiem«) – znów na wskroś dzisiejsze, słowem zaczątki nowego, innego, transponowanego poetycko realizmu”; *ibidem*), ale owej niskiej „zwyczajności” i konkretno do *Carmina rustica* nie wprowadził. Pozostał abstrakcyjny, konsekwentnie utrzymując bukoliczne *decorum*.

pastuszek wyciąga tony klarowne na lipowej fujarce. Słychać: po ziołach wilgotnych pobekiwanie owiec, leniwo krowy się ciepłe dźwigają z wygrzanej pościółki. Leżą pod niebem ogromnym mały samotny chłopiec, a nad głową, ćwierkając wysoko kołują jaskółki (CR, XI, 34).

Najczęściej posługuje się niejasnymi uogólnieniami:

Niech w sercu, na dnie, dojrzewa radość. Słuchaj stukotu jabłek, strząsanych z drzewa, gdy owoc krągły o ziemią padnie. Uśmiechaj się, jak gdybyś wiedziała. Pachną najmocniej za ciepłem szyby złote jabłuszka, gdy noc jest biała. Tam czeka pokój ogrzany i spokój zimy śnieżny – bezbrzeżny. Już niedaleko (CR, VI, 29).

Trudno je powiązać z czymś dającym się wyobrazić, **POJEDYNCZYM** przeżyciem – jak w rudymenarnych fabułach Iwaszkiewicza, decydujących jednocześnie o charakterystycznym dla poematu prozą efekcie organicznej spistości tekstu. U Napierskiego jest inaczej – mówiący przyjmuje wobec opisywanego świata postawę kwietystycznej afirmacji, a jego mowa przeobraża się w ciąg niezależnych impresji, wywołujących nastroj beztrosko trwającej sielanki. Z jednym wszakże wyjątkiem, kiedy w idylliczny nastrój Napierski wprowadza grozę i spajającą całość refleksję:

1. Obłoczki na błękit rzucone, jak kłaczki waty strzępionej. Drzewa wieczorne, drzewa zamyślane. Krowy, co wracają z wodopoju. Rześka woń heblowanego drzewa. Ciepły zapach gnoju.

2. W tej najcudniejszej z pór, w jasny dzień września, o, jakżeż śmieszny stwór, o, jak pocieszna jest gęś! Ma dziwne dziurki w żółtym i chlapiącym dziobie, a gdy się zbliżyć – syczy. Pomyśleć tylko sobie – któż życie gęsi liczy? A jednak spojrzcie, jak piją: długą wyciągają szyję, żyją. Te białe szyje (skazane na rzeź) do nieba wyciągnięte – a może gęsi są święte? O, weź je, Panie, do siebie, weź. Gdy piją, pieśń bulgocąca aż do nieba wzlata – pieśń, sławiąca ten najcudniejszy dzień z pośród dni świata.

3. Oczy zwierząt nigdy nie pytają: po co? Te oczy są nieruchome, wieczne. Oczy rudych kotów są niewidome, tylko psy psocą. Psy nie wiedzą o śmierci, one są bezpieczne. Psy się o kość swarzą, baraszkują, krowy

coś głęboko ważą, a kozy czule czują. Cóż zrobić z tajemnicą siwych krowich rzęs? Żrenic łagodnych, jak lampiony, jak ślepe, bezbarwne lantarki. O, jaki jest tych oczu umęczonych sens? Dlaczego oczy kozy zwężają się w złote szparki? Wiem jedno, – że gdy nic już, nic mi nie zostanie, nie będą wiedział: dokąd i którędy? – ty przyjdiesz z dalekiego boru, śniona łanio, łanio z legendy (CR, VII, 29–30).

Zupełnie inne wrażenie wywołują utwory składające się na opublikowany trzy lata później tom *Drabina* (1930). Zbiór, w całości napisany prozą, zawiera osiemdziesiąt cztery krótkie teksty. Pasterski określa je albo wymiennie jako „liryki prozą” i „poematy prozą”, albo jako „poematy i liryki prozą”, sugerując niejako nietożsamość tych pojęć, ale nie wyjaśniając, jak ją rozumie. W utworach z *Drabiny* dostrzega „przykłady zarówno epickich opisów, jak i lirycznej ekspresji, krytycznych dyskursów oraz oryginalnych fabulacji”¹⁷⁶. Takie ujęcie podkreśla rozłączne występowanie jakości epickich i lirycznych – niepotrzebnie i na szczęście niekonsekwentnie, skoro chwilę później badacz przywołuje z aprobatą opinię Jana Emila Skińskiego o „niezwykłym połączeniu [przez Napierskiego] epickiej »pośredniości« oraz autentycznego liryzmu”¹⁷⁷. Przekonująco również tłumaczy, na czym polega fuzja tych elementów: „warstwa fabularna [tych utworów] jest nikła i ograniczona do tego, co niezbędne. Są to [...] raczej migawki liryczne, tworzące nie tyle fragmentaryczną wizję świata, ile równie ułamkowy wizerunek jednostki”¹⁷⁸. Nie ze wszystkimi uogólnieniami Pasterskiego można jednak się zgodzić. O ile budzi uznanie obserwacja, że „poematy prozą Napierskiego [...] wyrastają z poetyckiego sposobu odczuwania świata, z lirycznego skupienia oraz intensyfikacji emocjonalnej”, o tyle nie brzmi przekonująco wniosek, że w tekstach tych „warstwa językowo-stylistyczna posiada samoistną wartość, a poetycka funkcja języka dominuje wyraźnie nad referencjalną”¹⁷⁹. Na dowód Pasterski przywołuje *Rzecz o polu*, wskazując, że „za wyważonymi zdaniami epickiego opisu

¹⁷⁶ J. Pasterski, *Tristium liber*, s. 151.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 152.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

kryje się [w tym poemacie] silne dążenie do stworzenia symbolicznej syntezy¹⁸⁰. Badacz nie wyjaśnia jednak, na jakiej zasadzie dążenie do „specyficznego zobiektywizowania indywidualnego przeżycia”, osiągnięte w dodatku dzięki „epickości» środków wyrazu¹⁸¹, przesądza o dominacji poetyckiej funkcji. W tych niejasnościach i symplifikacjach upatruję jeszcze jeden przejaw zjawiska ogólniejszego: zamiatania charakterystycznego dla nikłej konceptualizacji teoretycznej problematyki poematu prozą w Polsce, a przede wszystkim – rozpowszechniony odruch automatycznego uznawania poetyckości języka za cechę najistotniejszą i nieodzowną tego sposobu literackiego pisania.

Autor *Tristium liber* jest pierwszym badaczem, który poświęcił tomowi *Drabina* więcej miejsca¹⁸². W recepcji twórczości Napierskiego powtarzają się raczej ujęcia syntetyczne. Komentatorzy – zarówno przed-, jak i powojenni – jeśli nawet pisali o tym zbiorze¹⁸³, swoje spostrzeżenia wplatali zazwyczaj w opinię dotyczącą większej liczby publikacji. Skiwski zrecenzował jednocześnie *Drabinę* i *Pustą ulicę* (1931), Karol Wiktor Zawodziński dokonał przeglądu wszystkiego, co pisarz ogłosił między rokiem 1928 a 1933¹⁸⁴, a Ali-na Brodzka, omawiając prozę autora powieści *Rozmowy z cieniem*, opinię o *Drabinie* zawarła w ogólnym sądzie o jego „pierwszych publikacjach prozatorskich”, obejmujących – poza *Drabiną* – *Cienie na*

¹⁸⁰ Ibidem, s. 153.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² W powojennej krytyce kilka zdań na temat *Drabiny* sformułował jeszcze Wiesław Paweł Szymański: „[...] wyraźnie trzeba także podkreślić, że Napierski był jednym z pierwszych, którzy usiłowali utrwalić nieznaną na naszym terenie gatunek poezji: lirykę prozą. Jego tom pt. *Drabina* w pełni zasługuje na uznanie. Te świetnie skomponowane scenki liryczne, pełne ironii, bystrej obserwacji świata tworzą bezpośredni pomost do współczesnego nam twórcy krytyka i (jak się okazało) poety – Ludwika Flaszena, który w swoim *Cyrografie* jeszcze raz ten gatunek rewaloryzował”; W. P. Szymański, *Oblicze współczesnego Europejczyka*, w: idem, *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 521.

¹⁸³ Trudno odmówić racji Pasterskiemu, kiedy stwierdza, że „proza poetycka autora *Drabiny* jest z pewnością najmniej znaną częścią jego twórczości”; J. Pasterki, *Tristium liber*, s. 154.

¹⁸⁴ To jest zbiory *Cienie na wietrze* (1928), *Listy do przyjaciela* (1928), *Drabina* (1930), *Ziemia wolna* (1930), *Pusta ulica* (1931), *Poeta i świat* (1932), *Obrazy z podróży* (1933).

wietrze oraz *Pustą ulicę*. Generalizująca perspektywa tych oglądów sprzyjała raczej wypowiedaniu stwierdzeń niż pogłębionemu analizowaniu formy, którą pisarz posłużył się w tomie krótkich próz. Z tych lapidarnych rozpoznań wynika jednak wyraźnie, że ich autorzy zwracali uwagę przede wszystkim na genologiczną swoistość tych utworów, nawet jeśli nie poddawały się w ich odczuciu łatwej interpretacji – jak w ujęciu Skiwskiego, wyznającego, że „o [obu] książkach Napierskiego można by powiedzieć [...], że są ultrafioletowe, bardziej odczuwalne niż widzialne. Jakże trudno powiedzieć [...] – dodawał krytyk – »o co w nich chodzi«, zwłaszcza w pierwszej z nich, *Drabinie*”¹⁸⁵. Trudność nie przeszkodziła mu jednak posłużyć się metaforą odsyłającą celnie do tej cechy poematu prozą, która łączy się z próbą oddania pracy świadomości analizującej z pewnego dystansu zarejestrowane w niej doświadczenia. Opisał mianowicie autora *Drabiny* jako „reżysera komedii tysiąca figur, wywołanych z własnego wnętrza”¹⁸⁶. Zawodziński z kolei zauważył, że „[te utwory prozą] to naprawdę »poezje prozą«, świetnością stylistyczną i atmosferą nie mającą wśród współczesnych rywali prócz Iwaszkiewicza, raczej mistrza niż rywala”¹⁸⁷. Choć żaden z krytyków międzywojennych nie posłużył się w odniesieniu do *Drabiny* terminem „poematy prozą”, wolno w sięgnięciu przez Zawodzińskiego po określenie „poezje prozą” doszukiwać się potrzeby odnalezienia nazwy, która lepiej niż „proza poetycka” oddawałaby autonomiczny charakter poszczególnych utworów w cyklu.

Nawiasem mówiąc, w tej sprawie – relacji między dość ograniczonym i najczęściej dowolnym funkcjonowaniem terminologii a procesem uświadamiania sobie POJĘCIA poematu prozą – ciekawych poszlak dostarcza także Napierski. Jak pamiętamy, jeszcze w 1926 roku w recenzji *Kasyd* mówił po prostu o poemacie. Już w 1931 roku, we wspomnieniu o Aleksandrze Szczęsnym, napisał: „Jest on urzeczony, zahipnotyzowany niewypowiedzialnym, w bar-

¹⁸⁵ J. E. Skiwski, *Monologi Napierskiego*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 22, s. 5.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ K. W. Zawodziński, *Outsiderzy i maruderzy* [część I], „Przegląd Współczesny” 1933, nr 133; przedruk jako [Poezje Stefana Napierskiego], w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 325.

dzo pięknych poematach prozą (nielicznych, które zasługują na to miano w literaturze polskiej)¹⁸⁸. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że właśnie w czasie powstawania *Drabiny* krystalizowało się w świadomości pisarza pojęcie poematu prozą. Trudno przeoczyć i tę okoliczność, że w tym samym czasie Napierski przygotowywał tom przekładów z literatury francuskiej. Ogłosił je drukiem w 1933 roku pod tytułem *Od Baudelaire'a do nadrealistów*. Znamienne słowa padają już w autorskiej *Przedmowie*: „Zebrano tu kilkanaście szkiców z zakresu nowej poezji i prozy francuskiej; prozę tę, zresztą, wzorem Cocteau, zapewne godziłoby się również nazwać poezją”¹⁸⁹. Do zbioru trafiły poematy prozą Rimbauda¹⁹⁰, Paula Claudela, Jeana Cocteau, Reverdy'ego oraz Fernanda Divoire¹⁹¹. W omówieniu antologii w „Roczniku Literackim” za rok 1933 Zygmunt Czerny nie krył uznania: „Co zaś do przekładów, dwu zdań być nie może: Napierski poeta, kongenialnie nastrojony jest do prozy poetyckiej i niektóre jej przekłady są rzeczywiście zupełnym odtworzeniem oryginału”¹⁹². Odnotowując mimochodem wymienne trak-

¹⁸⁸ S. Napierski, *O Aleksandrze Szczęsnym*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 376.

¹⁸⁹ Idem, *Przedmowa*, w: idem, *Od Baudelaire'a do nadrealistów. Przekłady i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej*, s. 7; przedruk w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. J. Zięba, Kraków 2009, s. 263.

¹⁹⁰ Napierski przełożył cały *Sezon w piekle*, oddając tytuł jako *Pobył w piekle*. Wykorzystał jedynie tłumaczenia czterech utworów wierszowanych (wchodzących w skład drugiej części *Majaceń*) autorstwa Stanisława Miłaszewskiego z 1914 roku. W tomie *Od Baudelaire'a do nadrealistów* znajduje się również dzieło zatytułowane *Z „Iluminacji”*, który nie zawiera jednak poematów prozą, lecz utwory z *Ostatnich wierszy* Rimbauda. Napierski korzystał z ówczesnego wydania *Oeuvres complètes de Jean-Arthur Rimbaud* (które wymienia w *Bibliografii*), gdzie do części *Les Illuminations et autres Illuminations, 1872–1873* zostały włączone także tak zwane wiersze ostatnie.

¹⁹¹ We wprowadzeniu do prozatorskich miniatur Divoire'a napisał: „[...] kształtuje [on] własny, na wskroś osobisty, nieodzowny gatunek poezji trudnej, nie tyle wielopłaszczyznowej, ile WIELOGŁOSWEJ (zbiór poematów *Itinéraire*), kładzie podstawy pod poetykę najzupełniej atadycyjną, eksperymentuje, lecz pod przymusem wewnętrznym”; S. Napierski, *Od Baudelaire'a do nadrealistów*, s. 238.

¹⁹² Z. Czerny, *Przekłady* (część *Literatura francuska*), „Rocznik Literacki” 1933, s. 171. Komentator krytycznie ocenił natomiast przyjętą przez Napierskiego formułę, łączącą przekłady i szkice „krytyczno-psychologiczne”, wskutek czego „książka robi wrażenie intymnej pogawędki autora z twórcami współczesnej

townianie terminów „proza poetycka” i „poemat prozą”, warto przytoczyć dalsze słowa krytyka: „Najbardziej wnika w prozę Claudela. Takie poematy prozą, jak *Deszcz*, *Światłość księżycza* przylegają zupełnie, rytm i tonalność zachowane wiernie. Ale również Cendrars, Divoire, Fargue, proza Reverdy’ego, odnajdują siebie godnie w polskim odtworzeniu. Niektórzy z poetów jak Reverdy, Rimbaud reprezentowani są w zbiorze przez wiersz i przez prozę; proza jest o całą klasę wyższa od wierszy”¹⁹³.

Napierski zaledwie raz posłużył się w zbiorze *Od Baudelaire’a do nadrealistów* terminem „poemat prozą”¹⁹⁴, jednak jego rola w ugruntowaniu POJĘCIA tej formy literackiej wydaje się nie do przecenienia. Zasługi poety w tej mierze wykroczyły znacznie poza jego niewątpliwie ogromny udział w przyswojeniu polszczyźnie najświetniejszych poematów prozą¹⁹⁵. Dzięki antologii Napier-

Francji, nawiązującej się pod pretekstem smakowania odtwórczego lub analitycznego utworów danego poety”. W opinii Zygmunta Czernego zawarta jest mimowolna pochwała – do podobnych „pogawędek” niewiele było równie dobrze przygotowanych wśród ówczesnych uczestników życia literackiego w Polsce. Kwestionowaną przez krytyka formułę Napierskiego podjął w antologii *Od Rimbauda do Éluarda* Adam Ważyk. O nawiązaniu do Napierskiego świadczy również aluzyjna konstrukcja tytułu.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Określając Fernanda Divoire mianem „autora [...] wizjonersko jasnych poematów prozą”; S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów*, s. 238.

¹⁹⁵ Z pewną retoryczną, lecz uzasadnioną przesadą można powiedzieć, że antologie Napierskiego stanowią wyraźne zwieńczenie – rozproszonych w dużej mierze – translatorskich wysiłków twórców przedwojennych starających się przybliżyć czytającej publiczności w Polsce poematy prozą. Dzieło tłumaczy ogłaszających swoje przekłady w rozmaitych czasopismach przeplatało się z dziełem pisarzy podejmujących mniej lub bardziej okazjonalnie tę formę pisania; nierzadko autor poematu prozą bywał też tłumaczem tej formy. Z pewnością obie te tendencje stymulowały się nawzajem. Po wojnie, zgodnie z rytmem zainteresowania poematem prozą w Polsce, liczba tłumaczeń zmalała, zaś syntetyzujące intencje Napierskiego kontynuował Ważyk, ogłaszając w 1947 roku *Antologię współczesnej poezji francuskiej* (tam między innymi Bertrand, Baudelaire, Rimbaud i Jacob) oraz w 1968 roku zbiór *Od Rimbauda do Éluarda*. Tradycję tę rozwijali później Artur Międzyrzecki i Julia Hartwig. Szczegółowe zestawienie publikacji przekładów poematów prozą umieściłam w bibliografii.

skiego¹⁹⁶ czytelnicy poezji w Polsce mieli szansę uzmysłowić sobie, z jaką HERMENEUTYCZNĄ, ARCHITEKSTUALNĄ PRZESTRZENIĄ należy tę formę literacką kojarzyć. Celowi temu sprzyjał również jego kolejny, wydany trzy lata później i znacznie obszerniejszy, bo dwutomowy, wybór *Liryki francuskiej*. Tym razem Napierski zrezygnował ze szkiców, rozbudował natomiast znacznie dział *Noty bibliograficzne*. Posłużył się w nich co prawda terminem „poemat prozą” jedynie w odniesieniu do Éluarda i Jacoba, Baudelaire’owi przypisując „poematy prozaiczne”, a Robertowi Desnosowi „fragmenty prozy poetyckiej” – najwyraźniej nawet on nie przykładał szczególnej wagi do precyzyjnego posługiwania się genologicznymi nazwami. Znacznie istotniejsze było to, że zgromadził w jednym miejscu dużą liczbę poematów prozą i potraktował je na równi z utworami wierszowanymi. Poza wymienionymi autorami w antologii znalazły się jeszcze poematy prozą pisarzy mu współczesnych (Aragona, Céline’a Arnolda, Claudela, Cocteau) oraz tych, których należy uznać za prawodawców gatunku: poza jedenastoma utworami z *Paryskiego splinu* Napierski przetłumaczył dziesięć poematów prozą Bertranda oraz *Centaury* Maurice de Guérina. O tym, że był świadomy roli, jaką odegrał autor *Nocnego Kaspra*, świadczy poświęcona mu notka: „Autor jednej jedynej książki, która ukazuje się po jego śmierci, i aż po czasy najnowsze jest źródłem inspiracji dla wielu wybornych poetów (wystarczy wymienić Baudelaire’a i Jacoba)”¹⁹⁷. Jeszcze większe uznanie budzi decyzja Napierskiego, aby umieścić w antologii de Guérina, młodo zmarłego pisarza epoki romantyzmu, wskazywanego dzisiaj jako jednego z tych, którzy przyczynili się do wynalezienia poematu prozą¹⁹⁸. W antologii znalazło się także miejsce dla

¹⁹⁶ Znacznie skromniejszy kontekst zapewniła *Antologia nowej liryki francuskiej* Anny Ludwiki Czerny z 1925 roku. Poza dwoma poematami prozą Jacoba w zbiorze znalazły się – również po dwa – teksty Pierre’a Drieu la Rochelle’a oraz Henriego de Montherlanta.

¹⁹⁷ S. Napierski, *Liryki francuskiej*, t. 1, Warszawa 1937, s. 167.

¹⁹⁸ Zob.: J. C. E. Greene, *Maurice de Guérin, Barbey d’Aureville et les romantiques anglais: étude sur le poème en prose*, „Canadian Review of Comparative Literature” 1978, Vol. 5, No. 2, s. 169–177; *La naissance du poème en prose. Maurice de Guérin*, w: *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, éd. M. Ambrière, Paris 1990, s. 215–216; N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose*. Warto

czterech, po raz pierwszy przetłumaczonych w tej liczbie¹⁹⁹ na język polski, poematów prozą Stéphane'a Mallarmégo – wczesnych utworów napisanych jeszcze przed *Herodiadą* (powstała w latach 1864–1866)²⁰⁰, wraz z którą jej autor postanowił odejść od wszelkiej, występującej jeszcze w jego poematach prozą, deskryptywności²⁰¹.

Poznawszy tak wiele realizacji poematów prozą, Napierski zaproponował w *Drabinie* własny wariant rozumienia tej formy, komponując cykl składający się z osiemdziesięciu czterech rozmaitych tekstów. Krytycy zwrócili uwagę przede wszystkim na wyróżniającą się grupę utworów poświęconych wywoływanym we wspomnieniu osobom – rysowanych z pamięci portretów. W opinii Brodzkiej były one „w jakiejś mierze zapewne inspirowane przez *Charaktery* Nałkowskiej i tradycję, która ten gatunek wydała, poczynając od Teofrasta”²⁰². Tę opinię wypada podzielić tylko w pewnym stopniu. Napierskiego w niewielkim zakresie interesuje bowiem analiza psychologiczna przypomnianych postaci. Utworów, które tego rodzaju dociekania podejmują, jest zaledwie kilka, to na przykład *Żądło śmierci* – studium nienawiści i imaginacyjna wizja działania pod wpływem resentymentu:

[...] Po czym jest się przyjętym. Na otwartej werandzie z widokiem na staw, po brzegach zarośnięty tatarakiem, jakby zawsze jeszcze trwały Zielone Świąta, w chłodzie włoskich orzechów, w dziwnej goryczy zapachów, a także młodości, pić słodką herbatę ze śmietanką, z miseczki powoli nabierać miodu, chowając pod stół koślawe bucio-

zauważyć przy okazji, że w opinii Yves'a Vadé właśnie *Centaur* de Guérina – liczący kilkanaście stron – wyznacza limit długości, poza którym nie jest możliwy efekt „poetyckiego napięcia” w poemacie prozą; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 12.

¹⁹⁹ Wcześniej, w 1905 roku w tomie dziewiątym „Chimery”, ukazał się *Fenomen przyszłości* w przekładzie Miriama.

²⁰⁰ Steven Monte ujmuje je jako baudelaire'owskie, choć dostrzega zarazem granice tej analogii; S. Monte, *Invisible Fences*, s. 102–104.

²⁰¹ Por. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm w Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 44–45.

²⁰² A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, s. 565.

ry. Korepetytor! Obok, po prawej, pod drzewkiem mirtowym, na bujającym fotelu spoza szkieł błyska ironiczny blondyn, a cień mu biega po twarzy. Panie chronią się za usmiechy i wyblakłe morelowe parasolki.

Wreszcie schodzi się po stopniach tarasu wzdłuż donic z niebieskiej emalii. Jak należy, podziękowało się łaskawcom, zapaliło papierosa, było się w miarę hardym i w miarę układnym, wspomniało o zajęciach, może nawet schwytało w oczach przelotne błyski porozumienia. [...]

Ale gdzież jest żądło twe, o śmierci? Ironicznego pana rozszarpało rozbestwione chłopstwo, gdy bronił resztek biblioteki. Na rozdarte szpargały zwałił się miękki trup, binokle zanurzyły się w lepkiej krwi. A ty, znów przepasany rzemieniem, wrzynającym się w biodra, kładziesz twój podpis pod wyroki – panie Weinholc! – sprawiedliwy i mściwy (*Żądło śmierci*)²⁰³.

W *Drabinie* dominują raczej wspomnienia na temat ludzi, którzy wywarli wrażenie NA PISZĄCYM i z którymi są związane jakieś sytuacje szczególnie absorbujące JEGO PSYCHIKĘ. Kilka z tych zapisów oddaje homoerotyczne fascynacje Napierskiego (*Ludwik, Wolfgang, Ryszard, Sprawiedliwość*). Jednak znacznie częściej pisarz przedstawia ludzi, którzy przewinęli się przez jego życie lub żyli obok. Wśród nich jest wiele kobiet (*Panna Tonia, Tatiana, Panna Rozalia, Hipochondria*). Pojawiają się osoby nieżyjące, znane przez autora powierzchownie lub tylko z widzenia (*Braterstwo, Film, Poemat nienapisany, Epitafium*), i te pamiętane zaledwie z przypadkowego kontaktu (*Spotkanie, Eryk*). Z owej ograniczonej wiedzy wynika liryczna wartość:

Zawsze podejrzewałem w tobie coś dziwnego, mój kuzy-
nie, nawet wtedy, gdy owej niedzieli przyszedłeś, opięty
w czarny oficjalny garnitur, i z zapalem mówiłeś o wło-
skich prymitywach. Ale na co ci się było koligacić ze mną,
dzielny żołnierzu; teraz, dowiaduję się, że zostawiłeś oto

²⁰³ S. Napierski, *Drabina*, Warszawa 1930, s. 48; dalej oznaczam skrótem D wraz z podaniem numeru strony.

całą plikę wierszy, mocnych, ciemnych, gorących wierszy, z których jeden zwłaszcza jest piękny – ten, w którym leit-motivem są jabłka i smutek. Tak to sprawdziły się wszystkie moje podejrzenia i w dzień majowy odprowadzam ciebie na wieczne odpoczywanie, kiedy ty do końca spełniłeś dziwny swój obowiązek, nieznanego poeto, – mój bracie (*Braterstwo*, D, 17).

Był bladym urzędnikiem na poczcie. Wypielegnowanymi rękami układał w stos białe koperty. Miał wzrok bez wyrazu, jak wszyscy blondyni o oczach niebieskich. Umarł. Urządzono składkę na wieniec, lecz przez niedbalstwo nie poszedłem na pogrzeb. Umarł, chociaż był młody. Kimże byłeś, Janie-Bonawenturo? (*Poemat nienapisany*, D, 30)

Empatia połączona z żalem za tajemnicą czyjegoś życia, zabieraną przez umarłego do grobu, odsłania niespodziewanie nieznanego rysu pisarstwa Napierskiego. Zazwyczaj był on postrzegany – nawet przez życzliwych mu krytyków – jako pisarz niezdolny do wyrwania się z kręgu własnego „ja”²⁰⁴. Tymczasem *Drabina* jawi się jako książka, której autor głównym problemem uczynił swoje, różnie przez siebie oceniane, próby DOTARCIA DO INNYCH – próby świadczące być może o chęci przekroczenia bariery egotyzmu. Nietrudno zauważyć, że Napierski nawiązuje w tych wypowiedziach niekiedy do tradycji epitafium: „Nagle nie było Józefa. Długo potem okazało się, że umarł. Pewnie słowa te moje nie starczą mu za nagrobek. *Requiescat in pace*” (*Józef*, D, 52); „Słowami niezgrabnymi od żalu pragnę utrwalić twoją nieudolność” (*Karol*, D, 37). Daleki jest jednak od wiernego trzymania się klasycznej konwencji funeralnej. Bywa, że świadomie, a nawet z ostentacją ją porzuca, jak w utworze zatytułowanym *Epitafium* właśnie:

²⁰⁴ Por. chociażby opinię Ludwika Frydego: „Weźmy dla przykładu ten aforyzm: »Kiedy zamykany oczy, jakżeż stajemy się bezsilni«. Nie zadziwia nas w nim trafność obserwacji, nie olśniewa zawarcie obfitej treści w siedmiu słowach, ale podbija wewnętrzna prawda przeżycia, bezpośrednio pozornie bezosobistego wyznania. Tak, to są autentyczne, najbardziej wstydlive wyznania”; L. Fryde, [rec. S. Napierski, *Pusta ulica*], „Droga” 1931, nr 12, s. 1032–1033.

Wspominam ciebie, panie Erneście, bo i któż cię, prócz mnie, wspomina? Przypomniałem sobie dopiero wczoraj o twym istnieniu, kiedy cię pochowano na ewangelickim cmentarzu. Nie wiem, czy lubił cię mój ojciec, którego byłeś kompanionem, ale wiem, że nie lubiłem ciebie, a nawet bałem się kiedyś (D, 39).

Przekraczając konwencję mówienia o zmarłych, Napierski sięga po taktkę, którą zauważył w *Kasydach*, a której nie zdecydował się zastosować w *Carmina rustica*²⁰⁵. W recenzji poematów prozą Iwaszkiewicza stwierdził: „Rzeczywistość przenika tu w wizję, [następuje] osmoza tych dwóch dziedzin”²⁰⁶. Rehabilitacji „zwyyczajnej” rzeczywistości dokonał w *Drabinie* przede wszystkim w niezwykle plastycznych opisach, niekiedy celowo znacznie naruszających *decorum* wspomnienia. O bohaterce utworu *Miłość* pisze, że „miała wygląd prowincjonalnej kasjerki ze stowarzyszenia spożywców” (D, 34), o nauczycielu rysunków: „Pamiętam twą łąsą czaszkę (z tyłu, nad szyją, różowiała skóra, jak u niemowlęcia) i drżenie rąk” (*Karol*, D, 36), młodą wdowę przedstawia jako „rozlaną blondynkę” (*Braterstwo*, D, 16), niezyczącą przyjaciółkę matki jako „osóbkę, złożoną z szarych piórek ptasich i złoczonej gazy” (*Film*, D, 24). Te poboczne, z pozoru nieistotne detale sprawiają, że *Drabina* jawi się od pierwszej lektury jako seria zapisów tego, co przede wszystkim ZOBACZONE, a dzięki takim chwilowym impresjom przeżyte i utrwalone w świadomości. Napierski okazuje się spadkobiercą tej tradycji poematu prozą, która swój impuls czerpie z siły obrazu, wykadrowanego – na podobieństwo sztychów małych mistrzów holenderskich – fragmentu rzeczywistości. Mówi o tym zresztą wprost w jednym z utworów:

Lubię patrzeć w głębokie wnętrza bram – w lunety cudzego życia, które nie istnieje przecież. [...] Kiedy spoza firanek, rozpiętych na parterowych oknach od ulicy, wyjrzy on – gdy wyjrzy spoza zielonego chłodu okna, wpół rozciętego przegrodą – [...] zwali się żar wszystkich miast –

²⁰⁵ Por. przypis 175.

²⁰⁶ S. Napierski, [rec. J. Iwaszkiewicz, *Kasydy*], s. 5.

a niebo rozerwą trąbami archanioły! O, mój Boże, któryś wyjrzał na chwilę spoza zazdrostek, spraw, bym nie patrzył w lunety cudzego życia, abym nie szukał Południa w studniach ulic, bym nie wyglądał cudu, którego nie ma! [...] (*Szukajmy południa*, D, 133)²⁰⁷.

Nasylenie poematów dużą liczbą pospolitych konkretów przesądza o szczególnym tonie zbioru i odgrywa dodatkową (poza efektem wizualnym), bardzo ważną rolę. Epickiej szczegółowości opisów towarzyszy często naturalizm:

Została jedna kropla potu! Pomimo, że gąbką, zmoczoną w rozcieńczonej wodzie kolońskiej, jak Cziczikow, mocno natarłem twarz, – świecąca kropla potu stoczyła się po nosie. Ale niechaj już tak będzie! Lepiej, aby lśnił sobie, buraczkowy od słońca, niżby kto miał poznać, że jest to piegowaty nos blondyna (*Znużenie*, D, 131).

Stary Anglik, dłubiąc w nosie, wraca z kościoła; bogacz na dzisiaj zakończył porachunki z wszechświatem; [...] mechanik (czarne od smarów paznokcie) w zatłuszczonych spodniach z niebieskiego płótna przegląda uważnie ostatni wynik wyścigu automobilowego (*Wszystkie gwiazdy*, D, 157).

²⁰⁷ Nie można nie zauważyć, że pokrewny motyw pojawia się również w *Oknach* Baudelaire'a w *Paryskim splinie*. Przybiera tam jednak postać przewrotnie przekształconą: „Ten, kto patrzy przez otwarte okno, nigdy nie zobaczy tyłu rozmaitych rzeczy, co ten, kto z zewnątrz wpatruje się w okno zamknięte” (PS, 155). O roli motywu okna – także osobliwie przeobrażonego – w poematach prozą Zdzisława Stroińskiego wnikliwie pisała Grażyna Szymczyk w artykule *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, „Litteraria” 1982, t. 14. Zob. również: R. Engelking, *Okna Baudelaire'a*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 1–2. Motyw okna w poematach prozą kryje w sobie wiele niespodzianek. Okazuje się, że w jednym z dalszych fragmentów *Okien* Baudelaire'a można dopatrzeć się intrygującej zbieżności z... *Kamizelką* Bolesława Prusa: „Ponad falami dachów widzę kobietę już przekwitłą, pomarszczoną, biedną, wciąż nad czymś schyloną, która nigdy nie opuszcza swojego pokoju. Z twarzy, sukni, gestów, z niczego niemal, odtworzyłem historię tej kobiety albo raczej jej legendę, którą czasami opowiadałam sobie samemu płacząc”.

To antidotum, po które sięga Napierski, chcąc osłabić towarzysząc mu poczucie nierealności, sztuczności. Zdradza je teatralna metafora: poemat *Italia* poeta rozpoczyna od słów o „dekoracjach Wenecji” (D, 9), utwór poświęcony innemu włoskiemu miastu kończy zdaniem: „I nagle, jak kurtyna, zapadła noc” (*Bergamo*, D, 121). Reakcją na odczuwany we włoskiej scenerii niedostatek realności pisarz przeobraża w gest antyestetyczny – jako pointę poematu *Wenecja* wypowiada zdanie: „Jest rzeczywisty tylko wzdęty trup kota, kołysany w kanale zieloną falą żelatyny” (D, 9). Motyw ten Napierski powtarza – w całej *Drabinie* obowiązuje zasada „wewnętrznej intertekstualności” – na początku następnego utworu *Italia*, tym razem w roli zneutralizowanego elementu enumeracji. W zakończeniu tego poematu umieszcza zaś, niczym intertekstualny refren, słowa:

[...] któreś nocy zjawili się przybysze i słychać było, jak za sąsiednią ścianą krzyczą chrypiącym głosem, jakaś para starszych kochanków, dokuczająca sobie, nieprzejednana, zrozpaczona, myślałem, że ona musi być czarna, pomarszczona, ze śladami urody, – i zawzięta.

To jedno było rzeczywiste (D, 12).

Bywa, że do ekstremalnego naturalizmu Napierski odwołuje się również w opisach rodzimych krajobrazów. W kodzie utworu *Pejzaż* zapisuje:

Widzę: kudłaty pies uważnie szcza na ścianę. Jaskółki nisko smykają. Wisi ciepły deszcz. Przez bruzdę drogi biegnie pstry ptaszek, gdy spoza białego domu – na krańcu wsi – ukazuje się sentymentalny listonosz (D, 135).

Śmiały, naruszający reguły stosowności charakter inicjalnego obrazu wywołuje – wzmocnione dosadnością języka – odczucie dysonansu na tle reszty wyliczanych elementów. Dzięki ostatniemu z nich pierwszy zyskuje jednak niespodziewanie nowy sens; figura „sentymentalnego listonosza” nawiązuje do sceny opisanej w poprzedzającym *Pejzaż* poemacie: „zawsze o 5-ej po południu na zakręcie dro-

gi, spoza białego domu pojawia się listonosz, a za nim, jak za samym Panem Bogiem, posłusznie idzie pies” (*Wioska*, D, 134). Antyestetyzm okazuje się maską czułego, pełnego uważności oglądu świata. W tej kombinacji zwyczajowo sprzecznych walorów najsilniej chyba ujawnia się efekt LIRYCZNEJ NARRACJI, jaki udało się osiągnąć Napierskiemu w *Drabinie* z WYMIESZANIA *le récit* i *le discours* Émile’a Benveniste’a. Kiedy przywołuje zmysłowe szczegóły i odtwarza jakieś wydarzenia, nie dąży po prostu do ich opowiedzenia, przeobrażenia w anegdotę, lecz do oddania splecionych z nimi myśli i wrażeń. Na tę cechę jego pisania – spotęgowaną w poematach prozą – zwrócił uwagę Wiesław Paweł Szymański:

Przyglądając się bliżej poezji Napierskiego, można by jeszcze wiele rzeczy wychwycić, jak na przykład ciekawe sąsiedztwo niemal w każdym utworze analitycznego konkretności (prawie reizmu) z intelektualną refleksją, klasycyzm wyrazu wbrew wewnętrznej lawie, niekiedy autoironiczny stosunek podmiotu lirycznego²⁰⁸.

W *Drabinie* do sformułowania uogólniających refleksji skłania pisarza często jakaś zapamiętana sytuacja, wydobywana z „wewnętrznej lawy” świadomości. W *Epitafium* postać „pana Ernesta” przypomina wspominającemu zaniepokojenie, które wzbudzały w nim dawne spotkania. Retrospekcja pozwala po latach dociec istoty niegdysiejszego, egzystencjalnego, jak się okazuje, niepokoju:

Żółte twoje zapadłe skronie i dziwaczna figura, kiwająca się, jak postać z Hoffmann’a, w szkle nieotwieranej biblioteki, była niepojęta, jak zwyczajne słowa twoje, a chude ręce wyběbniały coś tak przeraźliwie zawilego, jak same te interesy, – jak wspólne życie nas wszystkich. Łysina, odrobina po bokach siwiejących włosów, pełna uległości i mimowiednej ironii, a także raz jeszcze, szczupłe ręce, wysuwające się z rolkowych mankietów, – tak, to było właśnie wcielenie tego, co zawsze pozostaje cudze i nieprzeniknio-

²⁰⁸ W. P. Szymański, *Oblicze współczesnego Europejczyka*, s. 520.

ne, co jest chytre i dobroduszne, co jest nie-elastycznością interesu, co jest interesem samym. [...]

Przyznaję, nie było to stosowne, a jedynie prawdziwy był mój strach, kiedy rozmyślałem o tobie, skulony w kąci-
ciku. Poznałem to wiele lat potem. W obrzydliwej naroż-
nej kawiarni znów siedziałeś, rozprawiając o splątanych
sprawach giełdowych. [...] Twój ironiczny, sztywny cień
olbrzymiał za tobą na murze, jak diaboliczny zygzak, pe-
łen niepojętego znaczenia, kiwałeś się bardziej jeszcze wy-
schłą i poźółkłą twarzą z przylepionym do niej niestosow-
nym dobrodusznym uśmiechem nad życiem nie wiem
czym, – zapewne nad życiem nas wszystkich. [...] Do-
piero teraz pojąłem to spotkanie w narożnej kawiarence
[...] (D, 39–41).

Schemat „kiedyś–teraz”, rozwijany zazwyczaj w postaci „niegdysiej-
sza sytuacja–dzisiejsza refleksja”, powtarza się w *Drabinie* raz po raz.
W *Przyjaźni* asumpt do namysłu daje obraz zwyczajnego przedmio-
tu wydobyty nagle we wspomnieniu:

Znajomość nasza powstała tak: w ciemnym korytarzyku,
w głębokiej, lśniącej od glazury misce ujrzałem puszystą
twoją gąbkę, panie inżynierze N., – i wnet zapalałem do
ciebie nagłą sympatią, głupią i gwałtowną przyjaźnią dla
spraw drobnych... [...] Wchodząc teraz do chłodnej ap-
teki – gdzie, jak perły, nawleczone na sznur, wiszą gąbki,
grube i brudne – myślę zazwyczaj o kojącej samotności,
myślę o niemożliwej przyjaźni (D, 88).

Bywa, że utrwalone z pamięci sytuacje tkwią w niej jako nierozwi-
klane zagadki. W *Policzku* odpomina Napierski swoje niezrozumia-
łe zachowanie, kiedy jako chłopiec nie reagował na prośby kolegów
na szkolnym dziedzińcu:

[...] Nagle, nie wiadomo skąd, u nóg mych ujrzałem pił-
kę. Przytoczyła się – gruba i ciężka – i leżała nie dalej, jak
o krok. Odwróciłem głowę i spojrzałem w bok, ku do-
mom, bielejącym za zielonymi sztachetami. Już mnie na-

wolowano. Wzywano zwyczajnie, po koleżeńsku. Wystarczyło kopnąć brązową kulę.

Nie mogłem; coś się we mnie zacięło. Stałem w kącie wielkiego placu, blade i skulony. Rudy drab, wyższy o głowę, podchodził zamaszystymi krokami. Po chwili poczułem trzaskający policzek.

Pociemniało mi w oczach – z bólu i wstydu – gdy zapytywał: „czemu to zrobiłeś?”

Dziś jeszcze będę się nad twoim pytaniem, kolego (D, 103–104).

W *Pannie Toni* przeszłość spotyka się z terażniejszością na jeszcze innej zasadzie: „liryczny narrator” przeciwstawia dawnej spontaniczności nabytą z czasem konwencjonalność:

Pamiętam, potrafiłiśmy milczeć i mówić całymi godzinami; młodszy i chłopiec, a zatem bardziej zaplątany, niekiedy, przełamując wstyd, koło chałup chłopskich, krytych zrudziałym mchem, i brzezinki, okalającej białą plebanię, zwierzałem się obojętnie, tonąc w błyskach słońca i uśmiechach, kratkujących jej twarz prowincjonalnej aktorki, z dziwnych wątpliwości, które nigdy nie miały całkowicie przeminać, z nieuchwytności przeżyć, z piękna świata nie do pojęcia, z wszystkiego, co jest ponad siły... Ona, ironiczna i pobłażliwa, cytowała jakieś wiersze, i nagle mówiła, że wszystko jest ważne, najważniejsze, że nic nie jest obietnicą. I tak szliśmy po piaszczystej drodze, zapadając się wesoło w wyboje obok siebie jak gdyby w odmiennych kierunkach, ale jeszcze zgodni.

Teraz znów idziemy przez takie zieloności, po latach dziesięciu, pani Toni. Mówimy rozważnie układnie o sprawach nadto już obojętnych. Oboje widzieliśmy wiele, zapomnieliśmy niejedno, prawie już nie wąpimy; zrywam, jak dawniej, gałązki i żuję, a i pani lubuje się tą konwencjonalną przechadzką, bardziej ironiczna niż zwykle (D, 22–23).

Napierski wykorzystał liryczno-epicki stop do stworzenia w *Drabinie* jedyne go w swoim rodzaju lirycznego pamiętnika. Wyraził w nim, oprócz doznania nierealnego charakteru świata, przeświadczenie o nieautentyczności relacji międzyludzkich: „kiedyż fikcją przestaniemy bronić się fikcji?” (*Ludwik*, D, 57); „wówczas graliśmy nie dość dobrze. Ale i to przychodzi z wiekiem...” (*Ernest*, D, 62); „Pamiętam [...] nasz spacer bezprzedmiotowy koło miejskich hal. Czyż-był to jeden pozór więcej?” (*Słoma we włosach*, D, 89). Diagnoza Napierskiego ma wymowę pesymistyczną – istnieje tylko realność skłamana:

Bronieś się przed sobą fikcją; cóżem od najwcześniejszych lat czynił innego? Jakim prawem mógłbym cię sądzić? W imię czego wyrzekać się łatwości? Obaj byliśmy oszuści. Nie dostrzegając gwiazd rojących się wśród liści lip, to ty byłeś bliższy ziemi; odsłaniając piękno dwuznaczne, sącząc błądą truciznę, przygotowywałeś do realności [...]. Dzisiaj i ja, Ludwiku, zbliżyłem się do realności; i ja wreszcie jestem znieprawiony (*Ludwik*, D, 56–57).

W akcie sprzeciwu wobec kategoryczności i brutalności tej (samo)oceny Napierski tworzy w *Drabinie* przestrzeń do rozmowy, której stawką jest odzyskanie bliskości. W bardzo wielu zapisach posługuje się bezpośrednim zwrotem do wspomnianych osób, tworząc iluzję braku dystansu, niezobowiązującej pogawędki, jakby czas i śmierć nie była dla niej przeszkodą. Mówi: „mój kuzynie”, „mój bracie”, „pani Toniu”, „panno Taniu”, „Janie-Bonawenturo”, „panie Erneście”, „profesorze N.” itd. Jeden z poematów tytułuje nawet po prostu *Henryku!* Nie kryje imaginacyjnego, życzeniowego niejednokrotnie charakteru tych „zbytecznych dialogów”²⁰⁹, kreowanych w miejsce rozmów nigdy nieodbytych i tych, na które jest za późno:

Gdy znalazłem się potem w ciemnych przedsionkach uniwersytetu – raz jeszcze mignął mi ten łaskawy uśmiech i uwierzyłem na moment, że mógłby to być znak przyjaź-

²⁰⁹ S. Napierski, *Palasz i pióro*, w: idem, *Próby*, Warszawa 1937, s. 139.

ni. Minąłem się z tobą, dobry obcy chłopcze, w tym tłumie, gdzie samotność prawie tak jest wielka, jak samotność śmierci (*Kolega*, D, 92).

Bywa, że swoich wyobrażonych interlokutorów Napierski wynajduje wśród wielkich postaci kultury, pisarzy:

Kiedy nie mam już do kogo przemówić, jak Lermontow, kiedy nie ma komu dłoni podać, zwracam się do ciebie, Fryderyku! (*Do Fryderyka Schillera*, D, 113)

Wspominam pień, na którym siadywałeś, zamysłony, zegnając się z marami przeszłości, pojmując cel, który się zbliża. Gwiazdy coraz są mniejsze, a dłonie coraz mocniejsze. O, podaj dłoń! (*R. L. Stevenson*, D, 119)

Wysiłkowi wykreowania namiastki kontaktu autor *Drabiny* przeciwstawia odruch zwątpienia w możliwość ucieczki od samotności: „Ale nie wierzę już ludziom i nie wierzę w anioły” (*Z palcem na ustach*, D, 151). Zza „dialogowości”, a właściwie „apelatywności” zapisów składających się na ten tom wyziera melancholia *soliloquium*, zaludnionego przez widma tych, których się wspomina. Nie można nie zauważyć, że konwencja pogawędki bywa też po prostu stylistyczną manierą. Do sytuacji rozmowy Napierski nawiązuje bowiem także wówczas, kiedy nie zwraca się do określonej osoby, a jedynie relacjonuje odczucia / myśli / skojarzenia związane z jakąś sytuacją czy miejscem – na przykład opowieść o Sorrento, gdzie „urodził się Tasso”, kończy frazą: „[...] ksiądz proboszcz stuka butami. Stuka buciorami o wystające kamienie, stuka, przyjaciele” (*Poemat liryczny*, D, 15). Także w *Zarysie powieści* padają w pewnym momencie słowa: „Uśmiechnijcie się, przyjaciele” (D, 19). Bezpośrednie zwroty nie wynikają w tym przypadku z jakiejś ogólniejszej koncepcji przyjętej w tekście, świadczą raczej o stałej skłonności do takiego sposobu mówienia, które zakłada obecność jakiegoś słuchacza. To założenie nie przeszkadza Napierskiemu w swobodnym zastępowaniu jednego adresata innym. W obu cytowanych poematach mówiący nie zwraca

się jedynie do „przyjaciół”. Wymykają mu się jeszcze słowa: „mądry komentatorze, cierpliwy jezuito” (*Poemat liryczny*, D, 14) oraz „mój drogi, mój młody” (*Zarys powieści*, D, 20).

W *Drabinie* można usłyszeć również inną, po bachtinowsku rozumianą, dialogiczność, kiedy autor pozwala zabrzmieć żywej mowie, włączając w tekst głosy spoza lirycznej narracji głównego mówiącego. *Ernest* to niemal w całości CZYJĘS wyznanie, *Spotkanie* rekonstruuje wybrane fragmenty rozmowy z nieznanym, *Bez nadziei* rozpoczyna się od dosłownego przytoczenia CZYJĘS frazy, *Kochanków* w większości wypełnia dialog, na *Przeciętną powieść realistyczną* składa się montaż wypowiedzi, których sensy i podmioty pozostają niedookreślone itd. Choć utworów w ten sposób zdialogizowanych jest zdecydowanie mniej niż „monologizujących”, ich powstanie dowodzi, że forma poematu prozą ośmieliła autora *Drabiny* do przekroczenia jednego z ograniczeń charakteryzujących jego pisanie, czyli „monotonii językowo-stylistycznej”²¹⁰. Określeniem tym posłużył się Pasterski, komentując *Rozmowę z cieniem* Napierskiego i zauważając w tej powieści brak indywidualizacji języka narracji i sposobu mówienia postaci. Badacz łączy ten mankament ze „specyficznym [...] i kojarzonym z [...] twórczością [pisarza] hieratycznym stylem językowym”, cechującym się „namaszczonej słownictwem, silnym zrytmizowaniem, metaforyzacją i nastrojowością”²¹¹. Choć i *Drabina* nie jest pozbawiona elementów patosu, silniej niż w jakichkolwiek innych utworach Napierskiego afektację równoważy w tomie poematów prozą „epicki” antyestetyzm oraz „zwyczajność” żywego wielogłosu.

Zbiór ten skutecznie broni przed monotonią jeszcze jedno – tom Napierskiego, podobnie jak wiele innych cyklów poematów prozą, charakteryzuje różnorodność form wypowiedzi, zauważona trafnie przez Pasterskiego:

Budował utwory lekkie i liryczne obok nabrzmiałych szczegółami, niejasnych, pełnych metafor i wizji, które trudno przeniknąć. Pokazywał

²¹⁰ J. Pasterski, *Tristium liber*, s. 193.

²¹¹ Ibidem.

dynamiczną grę uczuć czy przeżyć, a także siłę statycznego z pozoru opisu. Zmienności form towarzyszyła równocześnie wielość odmiennych ujęć rzeczywistości²¹².

Do uznania, że za tymi wszystkimi wypowiedziami stoi jeden podmiot, a zatem że za każdym razem mamy do czynienia z TOŻSAMĄ świadomością i że nie ma raczej potrzeby doszukiwać się w piarstwie Napierskiego jakiejś szczególnej gry masek i kreacji, ośmielają liczne opinie na ten temat, choćby Ludwika Frydego²¹³ i Jerzego Zagórskiego²¹⁴. Do odczytywania *Drabiny* jako mozaiki aktów jednej umysłowości, wyrażanych w rozmaitych formach, zachęca dodatkowo wskazywana wcześniej „wewnętrzna intertekstualność” tego tomu. Jest ona tekstowym przejawem (i zaplanowanym sygnałem) wypełniających tę świadomość, rezonujących ze sobą oddźwięków myśli. Znamiennego przykładu dostarcza związek dwóch „innorodnych” poematów. Przywoływane już *Epitafium*, rozważające w retrospekcyjnym, poważnym stylu konkretne wydarzenie z przeszłości, wchodzi w relację – dzięki powtórzeniu motywu – z poematem o wyraźnie humorystycznej, niemal felietonowej wymowie:

[...] Mieszkałeś obok, na tej ślicznej wesołej uliczce, ach, na tej trochę smutnej uliczce, gdzie w cichych domach wielkomiejskich, oplecionych bluszczem, właściwie mieszkać powinni poeci... (*Epitafium*, D, 41)

Pewien poeta, który mieszka w oficynie na Wilczej (wchodzi się po trzęsących schodkach, gdzie pachnie mdląco niedzielą i kotem) – jest rewolucjonistą. Koresponduje

²¹² Ibidem, s. 155.

²¹³ „Książka ta [*Pusta ulica* – A. K.], w której autor nic nie mówi bezpośrednio o sobie i nic od siebie, tętni najbardziej intymnym, najbardziej osobistym życiem. [...] Wszystko, cokolwiek byśmy chcieli powiedzieć o umysłowości Napierskiego, jest wypowiedziane w jego książce w formie orzeczeń o uniwersalnym zakresie”; L. Fryde, [rec. Stefan Napierski, *Pusta ulica*], s. 1032–1033.

²¹⁴ „[...] mało jest pisarzy, którzy tak nie dadzą się oddzielić od swych utworów jak Napierski i mało jest książek, których tak nie można traktować oddzielnie od ich autora, jak książki Napierskiego”; J. Zagórski, *Outsider wydłuża krok*, „Pion” 1937, nr 12, s. 9.

z Marinettim; posyła książki dadaistom, od których w zamian otrzymuje uprzejme liściki: są to, jak się okazuje, ludzie dobrze wychowani.

Tak, nie szczędźmy kosztów na wychowanie poetów: oto nowa idea socjalna! Gdyby mieszkali mniej karkołomnie, pisywaliby mniej karkołomne wiersze! [...] (*Czynsz*, D, 31).

Nie można przeoczyć Baudelaire'owskiej (auto)ironii towarzyszącej zarówno ubolewaniu w pierwszym poemacie prozą, jak i perswazji w drugim. Swobodne operowanie elementami wypowiedzi, dowolnie przenoszonymi w nowe konteksty, obudziło w autorze dystans wobec wykorzystywanych gatunków mowy. Choć w *Drabinie* Napierski najczęściej wspomina i medytuje, a nawet bywa świadomie, by nie rzec – prowokująco, czułościowo („Wskrzyszając to wspomnienie, w oczach wielu będę sentymentalny”; *Sława*, D, 98), niekiedy decyduje się na całkiem inne, nieczęste w jego twórczości, tony. Nagle zdobywa się na dowcip, jak w *Postępie*, w którym prześmiewczo przedstawia tytułową ideę. Bywa ironiczny, a nawet sarkastyczny, jak w poemacie *14 Juillet*, przypominającym do pewnego stopnia „monologi parodystyczno-satyryczne” Kasprowicza (według określenia Lipskiego):

Francja, tolerancyjna Francja, wygnała hugonotów! Francja, kolebka wolności, kartaczami dorobkiewicza Bonapartego zmasakrowała rojalistów! Francja, ojczyzna gębaczy parlamentarnych, zdobyła Bastylię! [...]

Wszyscy drobni rentierzy mają małe auto! Ich słujące tańczą na ulicy z obrońcami ojczyzny, – wieczorem przygrywiają orkiestry! Pomimo wieczornego upojenia pod szumiącymi girlandami tolerancyjnej Francji nie przybywa ludności! Pomimo roztrzepotanych chorągiewek trójkolorowych, pomimo hymnów patriotycznych na placach publicznych pod gwiazdami, pomimo ciepłych wieczorów, pomimo drobnych aut! Mali rentierzy pisują do gazet artykuły o niebezpieczeństwie! [...] (*14 Juillet*, D, 32–33).

Napierski wyraźnie sugeruje mowny charakter tej tyrazy, nadając jej postać serii wykrzyknień. Odmienne niż autorowi zbioru *O bohaterkim koniu i walącym się domu*, nie idzie mu jednak o wyszydzenie obłudy mówiącego. Choć, tak jak Kasprowicz, stylizuje monolog na „wypowiedź podsłuchaną”, przytoczenie nie ma demaskować jej autora. Przeciwnie – to mówiący, zestawiając obok siebie w czytelny sposób wykluczające się sensy (tolerancję i wygnanie hugonotów; wolność i masakrę rojalistów), ironicznie ujawnia niekonsekwencję „Francji” i tych, którzy o niej decydują: „malutkiego prezydenta” i „malutkich rentierów”.

Konceptem „eksklamacyjnym” Napierski posłużył się jeszcze raz w poemacie *Metafizyka*, niemal w całości złożonym z krótkich okrzyków:

W złotym zegarku bije wszechświat. Znaleźć się skokiem
we wnętrzu! Zapaść się w piasek osypujących się minut!
Rozkoszy rozgryzanego jądra! Popsute włókna czasu! Li-
nie poprute! Pustko zielona, która ogarniasz! Porasta-
nie brązową skorupą! Żyłkowania przeżrocze! Etery! [...] (D, 132).

Choć poemat sprawia wrażenie stylistycznego opisu, efekt ten nieweczy ostatnie, pozbawione wykrzyknika, zdanie: „Płaski zegarek nosił na piersiach umarły mój brat”, uzmysławiające, że w *Metafizyce* z pewnością nie chodzi ani o rozwinięcie poetyckiej inwencji, ani o zacytowanie czyjejś żywej wypowiedzi. Wykrzyknienie, hiperbolizacja oraz apelatywność należą do stałych środków wyrazu Napierskiego, swoistych zaklęć mających podobne przeznaczenie: lirycznej gwarancji bycia usłyszonym, by – jak w *Metafizyce* – przekazać najbardziej dojmującą treść.

W *Drabinie* jako „wypowiedzi wielowypowiedziowej”²¹⁵ znajdziemy bez trudu i takie teksty, które można odebrać jako demonstrację artystycznych możliwości. W taki sposób daje się z pew-

²¹⁵ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, w: eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998, s. 247.

nością odczytać dedykowana Rytardowi *Szwajcaria*, mająca nawiązywać prawdopodobnie w zamierzeniu Napierskiego do stylu autora *Wniebowstąpienia*. Podobne wrażenie – manifestacji stylizacyjnej sprawności – mogą wywołać tworzące osobną grupę poematy „surrealistyczne”. Łączy je przede wszystkim nierealność świata przedstawionego oraz celowy niedomiar motywacji relacjonowanych zdarzeń: narrator nie informuje (jak w innych poematach, w których zazwyczaj dba o zapewnienie choćby minimum wiedzy), jakie są okoliczności ewokowanej sytuacji, kim są jej bohaterowie itd. Wyraźnie surrealna atmosfera przenika *Legendę*, w której efekt fantastyczności potwierdza dodatkowo wzmianka o Henrim Rousseau i jego *Ślubie*. *Legenda* nie jest jednak ekfrazą obrazu Celnika. Napierski – czytelnik Maxa Jacoba i innych francuskich twórców poematów prozą – posłużył się regułą repetycji, dwukrotnie przywołując ten sam motyw, wskutek czego sytuacja odczuwana jako skrajnie obca („Jeden z [trupów] podniósł dłoń do wysokości twarzy i już – już uchylić miał kapelusza...”; *Legenda*, D, 28) przeobraża się w odrealnionej rzeczywistości we własne doświadczenie opowiadającego („Niczym nie różniłem się od sztywnych trupów, siedzących w wylakierowanym aucie! [...] Podniosłem dłoń w białej bawełnianej rękawiczce i już uchylić miałem kapelusza...”; *Legenda*, D, 28). Zastosowany w *Legendzie* chwyt naśladuje do pewnego stopnia zasadę zauważonej przez mnie wcześniej „wewnętrznej intertekstualności”, zachodzącej tym razem nie tyle MIĘDZY tekstami, ile w obrębie jednego tekstu, niemal tak, jak w *une mise en abyme* w malarstwie. We wszystkich sytuacjach rezultat jest jednak ten sam: swobodne operowanie wybranymi elementami tekstu, umieszczanie ich w innych, czasem tylko nieznacznie zmienionych kontekstach, pozwala uzyskać nowy, różniący się niekiedy jedynie niuanssem sens. Posłużenie się surrealistyczną konwencją pozwoliło Napierskiemu odejść od liryzmu dosłownych formuł i osiągnąć efekt niedopowiedzenia, pod którym czytelnik *Drabiny* – dzięki regule ujednociającego rezonansu – może domyślać się ukrytego lirycznego przesłania.

Ten sam wzór obowiązuje w utworze *Księżyc w studni*, gdzie w dwóch zaledwie akapitach pisarz przeplata kilka motywów (oczu, ruchu wertykalnego w górę i w dół, oślepienia-niewidzenia, odbicia

w studni), powtarzając je raz po raz w nowych konfiguracjach i uzyskując niepokojący, zbudowany na sprzeczności, rezultat – koherencji tekstualnej i nieuchwytności semantycznej. Podobne wrażenie wywiera najkrótszy w tomie *Księżyc*, miniatura oniryczna, złożona jedynie z dwóch, pozostających w niejasnej relacji, zdań:

W restauracji siwa królowa Wiktorina siedzi z czterema damami dworu. A na czwartaku nad łóżkiem śpiącej pochyliła się nagi atleta (D, 29).

Celowa nieoczywistość cechuje również takie poematy jak *Spotkanie, czyli wulgarność prostoty czy Przeciętna powieść realistyczna*. Wynika ona jednak z czego innego – można odnieść wrażenie, że Napierski napisał je ośmielony możliwością odejścia od stylu literalnych wyznań. Mimo że podobnie jak w eksperymentach „surrealistycznych” brak w nich wystarczających danych do odtworzenia choćby w zarysach świata, o którym mowa, nie ma wątpliwości, że tym razem nie idzie o świat, w którym obowiązują realistyczne prawa, choć dostępu do niego broni skrótowość i migawkowość impresji. Jeszcze inny typ wypowiedzi reprezentują *Poemat*, *Idylla* i *Ukłon*. Napierski osiągnął w nich niezwykle efekt kondensacji i jednolitości. W formie lirycznej mikroopowieści uchwycił pewne drobne sytuacje, notując podstawowe elementy ich przebiegu i powstrzymując się od eksplicytnie wypowiedzianego komentarza. Metoda zastosowana przez Napierskiego przypomina do pewnego stopnia tę, którą posłużył się Iwanowski, uzyskując subtelną równowagę między zdawkowością a uchwytnością. Tak jak w *Sercu gramofonu*, w każdym z tych trzech utworów Napierski zapisuje ekwiwalent pewnej chwili, utrwalonej dzięki serii metonimii i synekdoch: „ruczaj, obrośły niezapominajkami”, „zgrzane konie”, „dłonie o skórze stwardniałej”, „chłopiec [...] strzela palcami melodyjkę modnego tańca” (*Poemat*, D, 139); „szczipłe nogi linoskoczka”, „cienie [sztachet] [...] coraz dłuższe”, „korba kręci się, chrypiąc” (*Idylla*, D, 140); „z krążka cienia, który jest głową, wyłania się naprzeciw szara fajeczka”, „pułdel w trójgraniastym kapeluszu chodzi wokoło z miską w zębach” (*Ukłon*, D, 148).

Wreszcie autor *Drabiny* jest twórcą wizyjnych poematów prozą, wyłonionych jednak z innego niż surrealistyczny porządku. W *Prawie Malthusa* pisarz ujął skutki radykalnego poglądu ekonomicznego w obrazie zagłady niemowląt, w który wplótł na dodatek krytykę chrystianizmu; w *Jednorożcu* zapisał spotkanie z mitycznym zwierzęciem; w końcu w *Księciu nieznanym* przedstawił własne imaginacyjne odczytanie historii Hamleta, uderzająco zbieżne z tym, które po latach zawarł w *Trenie Fortynbrasa* Zbigniew Herbert:

[...] Przechodził spiesznie, w czerni od stóp do głów. Łydki w żałobnych pończochach wyłaniały się z płytkich pantofli. Drobne ręce nie były już zaciśnięte: dyndały bezwładnie. Ujrzałem w przelocie jego profil operowy chorego cheruba z zaczesanymi w górę kruczymi włosami o jedwabistym połysku, które w raz po raz kryjącym się słońcu lśniły wyzywająco i smutnie. [...]

Pragnąłbym go ujrzeć pod posągami któregoś z Fortynbrasów, w zbroicy kamiennej, tam, na moście, o wypuczonej piersi, zastygłym w geście rokokowego wodza, gdy skrzydła podtrzymywane przez amorety, słały mu się do stóp [...] (D, 79–80).

Ten przegląd form pozwala spojrzeć na *Drabinę* jako na zbiór w dorobku Napierskiego wyjątkowy, zdradzający, że wbrew stereotypowej opinii²¹⁶ potrafił, jeśli chciał, podejmować różne style wypo-

²¹⁶ Najbardziej lapidarnie wyraził ją Zawodziński, wykazując, że w twórczości Napierskiego obowiązuje „pozorna różnica rodzajów literackich”; K. W. Zawodziński, *Outsiderzy i maruderzy* [część 1], „Przegląd Współczesny” 1933, nr 133, przedruk jako *Poezje Stefana Napierskiego*, s. 318. W krytyce międzywojennej regularnie powtarzały się nieprzychylnie i lekceważące opinie na temat literackich dokonań Napierskiego. Ta sytuacja tłumaczy zapewne wyjątkową rozległość tej twórczości tak, jakby jej autor wraz z każdą kolejną publikacją liczył na odwrócenie złej passy, nie dostrzegając, że jednocześnie naraża się, nierzadko w sposób uzasadniony, na zarzut braku samokrytycyzmu i nadprodukcji. Złożony charakter tej sytuacji nie jest jednak przedmiotem moich rozważań. Musiałyby one objąć między innymi takie sprawy, jak miejsce Napierskiego w środowisku Skamandra, pochodzenie pisarza, jego pozycję społeczną i orientację seksualną. Na temat tych zagadnień oraz ich skomplikowanych

wiedzi i że nie był autorem pozbawionym metaliterackiej refleksji. Niewykluczone, że do swobodniejszego postępowania zachęciła pisarza forma poematu prozą – z zasady rebeliancka, nielicząca się z zastanymi ustaleniami, celowo przekraczająca zwyczajowe podziały i w nieskrępowany sposób odnajdująca się w rozmaitych wcieleniach. O metaliterackim dystansie Napierskiego świadczą w *Drabinie* także odwołania do różnych rodzajów literackich, widoczne w tytułach (*Poemat liryczny* [tytuł użyty dwukrotnie!], *Legenda*, *Zarys powieści*, *Poemat nienapisany*, *Biografia*, *Poemat*, *Przeciętna powieść realistyczna*). Przez odsyłanie do rozmaitych gatunków i rodzajów inicjują one coś w rodzaju genologicznej gry, w której chodzi nie tyle o przywołanie danej konwencji, co o poddanie jej refleksji, a nawet – podważenie. Szczególnie wymowny wydaje się zapis zatytułowany *Zarys powieści*. Zgodnie z tytułem kompozycja tekstu jest oparta na skrócie, który pisarz osiąga na wiele sposobów. Po pierwsze, stosuje często równoważniki zdań („Zapach mężczyzn, potu i koni; skóry juchtowej i rześka woń miękkiej tratowanej gleby”; D, 18), które zestawia zazwyczaj w parataktycznym szeregu. Po drugie, zmierza do uchwycenia kwintesencji sygnalizowanych zdarzeń i rezygnuje jednocześnie z typowej dla prozy narracyjnej („powieści”) spójnej fabuły:

Na molo, w pewnym miejscu, zakreślony krzyżyk ukośny,
jak znak mnożenia: to tu padła cesarzowa Elżbieta z ręki
mordercy. Piękna niemłoda dama ubrana wedle mody
owoczesnych lat; szła szybko do przystani, gdzie czekał
statek, cały w trzepocących flagach. Stąpnęła na pokład
(właśnie miano odbić od brzegu) i tu dopiero, w dźwiękach
muzyki powitalnej, chwyciła się za piers i, westchnąwszy,
przewaliła się na wznak. Daleko odrzuciła parasolkę...
Nóż był długi i cienki, przebił ją jak rapier.

relacji wzajemnych można przeczytać więcej we wspomnieniu Stanisława Piętaka „*Kibic*” w: S. Piętak, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, a także w książkach Pasterskiego (*Tristium liber*) oraz Jana Zięby (*Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2006).

Potem jeszcze – o kilka metrów dalej katafalk rusza; konie w czaprakach, z wyciętymi otworami na oczy; całun czarny z haftowanym suto herbem i koroną; insygnia władzy; srebrna frędzla wlecze się po bruku; na boku zatroskany dyrektor; mer przemawia; dzwony bić zaczynają głucho. Chwila historyczna (*Zarys powieści*, D, 19).

Zastosowana przez Napierskiego w *Zarysie powieści* technika jest zarazem jeszcze jedną wypowiedzią w sprawie odczuwanej przez pisarza sztuczności charakteryzującej zarówno – w przywołanym fragmencie – rytuał oficjalnych pogrzebów, jak i konwencję fabularnego opowiadania²¹⁷. Motyw niewiary w wartość literackiej wypowiedzi przewija się w *Drabinie* raz po raz i dotyczy również poezji, dziedzi-ny, od której Napierski rozpoczynał. W *Poemacie lirycznym* mówi o sobie „[...] ja, zakochany w słowach, któremu nawet słowo wieczność dźwięczy pusto” (D, 14). Deprecjację słyhać również we fragmencie: „Na widnej, półoszkłonej werandzie leżałem, nakryty derką, wdychając chłodne rozcieńczone powietrze. Pewnie pisałem jaki wiersz, bardzo młodzieńczy, wstydlivy wiersz. Chciałem rozwiązać jakimś słowem twoją wielką mękę, mój drogi, mój młody” (*Zarys powieści*, D, 20). Czasem autor *Drabiny* sięga również wprost po topos niewyraźności: „łowię motyla, który dygoce w siatce słów” (*Oczekiwanie*, D, 77); „Niemożność nazwania niczego po imieniu, wiesz-li, poeto?” (*Rzeka bezimienna*, D, 112); „Nie umiem mówić, siedząc na ciemnej ławce” (*Powrót*, D, 142); „cynizm liter wydrukowanych gładko” (*Z palcem na ustach*, D, 151).

Od 1928 roku Napierski zaczął publikować coraz więcej tekstów pisanych prozą. Wydał, poza *Drabiną*, trzy tomy aforyzmów *Cienie na wietrze* (1928), *Pustą ulicę* (1931) i *Próby* (1937), a także powieść *Rozmowa z cieniem* (1933). Wiadomo, że nie czuł się doceniony jako

²¹⁷ O podobnej technice pisania i swoistej poetyce dystansu wobec konwencjonalnych fabulacji można mówić w przypadku prozy Magdaleny Tulli. Pisałam na ten temat w artykule *Pytanie o pleć. O prozie Magdaleny Tulli*, w: *Napisać kobietę... (dyskusje bułgarsko-polskie w latach transformacji)*, red. M. Karabelowa i A. Nasiłowska, Sofia 2009.

poeta²¹⁸ i być może w prozie chciał odnaleźć nowe środki wyrazu. Domysł ten potwierdza świadectwo pozostawione przez Stanisława Piętaka, zawarte w dwóch fragmentach jego wspomnień. W pierwszym Piętaś przypomina radę, jakiej udzielił mu Napierski, w drugim – wypowiedź Napierskiego skierowaną do Józefa Czechowicza:

Kto wie, czy nie powinien Pan – obok poezji – zająć się na nowo epiką prozaiczną, ma Pan tak wiele danych po temu. Myślę, że w prozie może Pan być równie bezkompromisowy, a wiele spraw i elementów wyglądowałyby się w Panu, bo proza, zwłaszcza pisana przez chłopca-inteligenta (który pozbył się neurastenii), jest przecie zmaganiem się z materiałem, pójściem na udry z samym sobą, wypróbowaniem siebie. Sądzę, że gdyby Pan pisał powieść, choćby lata całe, długimi nawrotami, znakomicie wyklarowałyby się Pańskie wiersze, ich tajna intencja, ich coraz pełniejsza forma²¹⁹.

„Nie histeryzuj, to historia, spróbuj prozy, to da ci dystans, to i na twoją przyszlą poezję wpłynie, da jej inny kierunek, inne perspektywy, których nawet nie przewidujesz”.

Proza – to był jego konik, namawiał wszystkich na prozę, nie tylko Czechowicza, ale także Hertza i mnie, przypuszczam, że nawet Tuwimowi ją wmawiał²²⁰.

Przytoczone słowa wskazują, że autor *Drabiny* poszukiwał w prozie sposobów odnowienia i wzbogacenia mowy POETYCKIEJ. Wśród podejmowanych przez niego prób najciekawszy rezultat przyniósł, moim zdaniem, właśnie zbiór poematów prozą. Powieść uznano za nieudaną, autorowi wytknięto między innymi brak umiejętności panowania nad kompozycją²²¹. Aforyzmy przyjmowano lepiej, ale

²¹⁸ Por. jego wyznanie z listu do Stanisława Piętaka: „Drogi Panie, jesteśmy w dość podobnym położeniu, obaj niezupełnie uznani poeci, ale to wobec zafalszowania ocen oficjalnej literatury, niewiele powinno nas obchodzić, jeżeli dajemy pracę możliwie uczciwą”; cyt. za: S. Piętaś, „*Kibic*”, s. 114.

²¹⁹ Ibidem, s. 115.

²²⁰ Ibidem, s. 117.

²²¹ Zob.: L. Piwiński, *Powieść Napierskiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 42; Z. Starowiejska-Morstinowa, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1933, t. 200.

i w nich dopatrywano się wielosłowia²²² i „wtórności”²²³. Chwalono co prawda „zwartą formę aforystyczną”²²⁴, ale jednocześnie dostrzegano pełniącą „higieniczną rolę”²²⁵ dygresyjność. *Drabina* przeszła właściwie bez echa²²⁶, choć w tym zbiorze Napierskiemu najlepiej udało się zapanować nad formą i wbrew skłonności do amplifikacji stworzyć wiele udanych, spójnych tekstów. W *Rozmowie z cieniem* zanotował postulat, by „nie pisać książek dobrych, dobrych przez kłamliwe ograniczenie, lecz zajmujących przez straszliwy nadmiar”²²⁷. W świetle tych słów *Drabina* jawi się jako – jednorazowe – odstępstwo od tej znamiennej i zgubnej w praktyce dyrektywy. O powodzeniu eksperymentu zdecydowało w dużej mierze harmonijne równoważenie w poematach prozą pierwiastków lirycznych i epickich. Pierwsze pozwoliły autorowi nadać zapisom uchwytną postać odpowiadającą relacjonowanemu przez niego lirycznemu przeżyciu. Drugie zdecydowały o przedstawieniu tego przeżycia w formie mikronarracji utrzymanych w bezpośrednim, „prozaicznym” stylu, nasyconym odwołaniami do zmysłowo odczuwanych konkretów, pozbawionym charakterystycznych dla jego utworów wierszowanych patosu i pojęciowości²²⁸ – konsekwencji jego klasycyzujących inklinacji.

Napierski wiedział, że napisał wyjątkowy tom. W rok po jego ogłoszeniu umieścił w *Pustej ulicy* następującą refleksję: „*Drabina* Napierskiego: przedłużenie rzeczywistości”²²⁹. Nie udało mu się jednak nigdy powtórzyć tego efektu, ale też wiele wskazuje na

²²² O. Forst-Battaglia, *Cienie na wietrze*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 24.

²²³ L. Fryde, *Stefan Napierski: Pusta ulica*.

²²⁴ K. Czachowski, *Poeci ze „szkoły” Iwaskiewicza*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 36, s. 2.

²²⁵ J. Zagórski, *Outsider wydłuża krok*, s. 9.

²²⁶ Symptomatyczny wymiar ma przeoczenie Pawła Hertza, który we wspomnieniu o Stefanie Napierskim, wymieniając wszystkie publikacje pisarza, ominął właśnie *Drabinę*. Zob. P. Hertz, *O Stefanie Napierskim*, w: S. Napierski, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983; pierwodruk: idem, *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 1.

²²⁷ S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, Warszawa 1933, s. 199.

²²⁸ Por. komentarz jednego z krytyków: „Jego wiersze rodzą [...] się nie w bezpośrednim zetknięciu z rzeczywistością, ale jako raczej wtórny produkt procesów intelektualnych”; K. S., *Stefan Napierski. Poeta i świat*, „Droga” 1932, nr 11.

²²⁹ S. Napierski, *Pusta ulica*, Warszawa 1931, s. 116.

to, że wcale do tego nie dążył. Choć w kolejnych tomach umieszczał różne krótkie formy prozopoetyckie, za każdym razem wybierał inną metodę pisania²³⁰. W cyklu *Widnokreghi*, opublikowanym w tomie poetyckim *Obrazy z podróży* (1933) i złożonym z siedemnastu części, sięgnął po styl luźnych zdań, niepowiązanych zależnościami przyczynowo-skutkowymi, odwołujących się do niejasnych skojarzeń i aluzji do niedookreślonych sytuacji, nie kryjąc w dodatku ich umownego charakteru („Wzdłuż rzeki iść, która zwie się... która zwie się... niechaj będzie: Narew”)²³¹. Pasterski dopatruje się w *Widnokreghach* techniki jukstapozycji, którą pisarz miał przejąć od awangardzistów francuskich, bohaterów jego obu antologii. Badacz wskazuje również wpływ poetyki Rimbauda, z którego *Sezonu w piekle* Napierski zaczerpnął motto („Je deviens un opéra fabuleux”²³² [„Stałem się operą bajeczną”]²³³). Ta interpretacja może wydawać się pod wieloma względami i w najogólniejszym sensie trafna, choć z pewnością mimo wspólnych cech („podobna postawa podmiotu, intensyfikacja uczuć, eksponowanie metafory i płynny ruch poszczególnych części”)²³⁴ różni Napierskiego w *Widnokreghach* od Rimbauda to, co najistotniejsze dla poematu prozą: sposób rozumienia kompozycji. Choć Rimbaud, Baudelaire czy Bertrand stworzyli trzy odrębne modele poematu prozą, łączy ich z pewnością koncepcja – rozmaicie realizowanej, to oczywiste – SPÓJNEJ kompozycji i wynikającej stąd jednolitości wrażenia. Tej cechy, podobnie jak innym międzywojennym „naśladowcom” Rimbauda (choćby Rytardowi), Napierskiemu brakuje. W *Widnokreghach* trudno doszukać się dyscypliny *Iluminacji* i *Sezonu w piekle*. Rimbaud osiągnął ją, mimo hermetyzmu treści, dzięki znacznemu nasyceniu wypowiedzi różnego rodzaju sygnałami ZORGANIZOWANEGO dyskursu (chwyty reto-

²³⁰ Fascynacja Napierskiego prozą poetycką sięga jeszcze czasów sprzed debiutu – jako młodzieńki adept literatury przetłumaczył *Moreau Klabunda* (Alfreda Henschke), przekład ukazał się w „Skamandrze” w roku 1921, nr 4–9.

²³¹ S. Napierski, *Widnokreghi*, w: idem, *Obrazy z podróży*, Warszawa 1933, s. 68.

²³² Początek jednego z fragmentów *Délires* [*Majaczeń*].

²³³ W tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego; cyt. za: A. Rimbaud, *Wiersze, Sezon w piekle, Iluminacje, Listy*, s. 187.

²³⁴ J. Pasterski, *Tristium liber*, s. 141.

ryczne, językowe wykładniki refleksji, wariacyjne powtórzenia sensów)²³⁵. Inaczej Napierski: parafrazując określenie Susan Bernard, nie tyle tworzy w *Widnokręgach* odpowiedniki nieprzystających zaskakiwać, intelektualnie intrygujących „poematów-iluminacji” Rimbauda, ile coś w rodzaju „poematów-impresji”, monotonnie krążących wokół kilku tych samych emocji. Rimbaud utrwała w swojej prozie w formie wysoce przetworzonej swoje spotkania ze światem; Napierskiemu zdarza się w *Widnokręgach* świat ów przywoływać w starannie odtwarzanych szczegółach:

Miasta: te stacje męki!.. Ballady strasznych domostw; cicho cyka tam czas, serwetki strzępione we frędzle: na wilgotnych pościelach przelewają się soki z ciała do ciała. W smrodzie śledzi rodziny lęgną się, jak pluskwy; ludzie z wargą zajęczą, ludzie z wołami, tyją, jak topielcy. Puste lustra zaludniają ciemności; staruszek kędzierzawy, jak szary pudel, w zapachu farby drukarskiej, w chłodnej woni mydła i w mdląco-ciepłej skóry juchtowej, wsparty na kiju, jak Pan Bóg, oddaje się liryzmowi picia herbaty. Obok wędliniarni, pośród różowych jęzorów mięsa, drzemie w wannie nieruchoma woda z zielono-gnuśnej żelatyny; z szumiącym gazem nad głową, w zimnym korytarzu, pod osleplą twarzą zegarów, w odorze kalafiora i ubóstwa, stłoczeni dziecienni egzaminowani: „Zgubiłeś sprzączkę, Alfredzie?”, „Ślizgawko, ślizgawko!” – „O, sekretarzu!”²³⁶.

Jednak nie podejmuje, jak w *Drabinie*, starań o jego zrozumienie. Przywoływane realia traktuje raczej jako źródło przypadkowych dekoracji dla dramatu rozgrywającego się w nim samym.

Podobną tonację mają *Elegie* z tomu *Próby* (1937) – siedem krótkich zapisów prozą, notujących różne stany melancholii („ślepy jesteś na zielen”, „od śmierci dzieli cienka szyba snu”, „liczne upadki twoje, liczniejsze zwątpienia”, „chwile zupełnego zachwyty nad nicością ludzi; jakbyś nie miał już co robić na ziemi”), którym mówiący daremnie próbuje przeciwstawić brutalność języka i zmysłowe od-

²³⁵ Por.: H. Riffaterre, *Reading Constants*, s. 106–109; I. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, s. 207–208.

²³⁶ S. Napierski, *Widnokręgi*, w: idem, *Obrazy z podróży*, Warszawa 1933, s. 72.

czucie świata („w kącie, oddając mocz, chce się zabić”; „Dopiero na peryferiach miasta poczułeś powiew realnego życia”)²³⁷.

W *Próbach*, w całości prozatorskich, poza cyklem *Elegie* znalazły się jeszcze, jak zauważył Zagórski, „aby labirynt był ciekawszy”²³⁸: zbiór aforyzmów (w pierwszej części książki), przekłady z Hafiza, cykl dwudziestu pięciu miniatur nazwanych wspólnie *Wydarzenia prawdziwe* oraz pięć osobno zatytułowanych krótkich utworów. Każda z tych próz wykorzystuje prozatorski zapis w inny sposób. Poza recenzjami opublikowanymi w międzywojniu po ukazaniu się *Prób* nie były one – z wyjątkiem części aforystycznej – komentowane w żadnym z omówień twórczości Napierskiego. Wśród krytyków Dwudziestolecia najciekawszą opinię znajdziemy u Zagórskiego:

[W *Wydarzeniach prawdziwych*] autor zajął się notowaniem dokumentarnym pewnych obserwacji wewnętrznych i zewnętrznych i ujął to w niby-prozę, ale taką, którą za Antonim Lange można było by nazwać „dziwną mową” o „tajemniczych orkiestrach”. Wszystko to jest odważne, ryzykowne i WYMYKA SIĘ SPOD KONWENANSU „PROZY POETYCKIEJ”. Również tego nie można nazwać „WIERSZAMI PROZĄ”, choć byłoby to bliższe prawdzie i określenie to miałoby podobną dynamikę nonsensu, jak np. „parujący lód”²³⁹.

Wypowiedź Zagórskiego zawiera kilka ważnych dla badacza poematu prozą wątków, rzucających światło na stan ówczesnej świadomości genologicznej na temat pogranicza prozy i poezji. Po pierwsze, zwraca uwagę obserwacja, że przedmiotem („dokumentarnych”) zapisów Napierskiego jest zarówno rzeczywistość tak zwana realna, jak i introspekcja; po drugie i najistotniejsze – że ten tryb pisania wykracza poza konwencję prozy poetyckiej; po trzecie – że właściwie można byłoby te utwory określić jako „wiersze prozą”, czyli dokonując translacji na przyjęty w tych rozważaniach termin, jako „poematy prozą”. Sformułowanie Zagórskiego w tej ostatniej kwestii ujawnia, że źródłem oporu przed swobodnym sięganiem po tę terminologię

²³⁷ Wszystkie cytaty za wydaniem: S. Napierski, *Próby*, Warszawa 1937, s. 103–105.

²³⁸ J. Zagórski, *Outsider wydłuża krok*, s. 9.

²³⁹ Ibidem; wyróżnienie – A. K.

mołg być jej oksymoroniczny wydźwięk. Na marginesie można dodać, że termin „poemat prozą” nie był Zagórskiemu całkiem obcy. Mianem tym określił... *Słowackiego* Juliana Wołoszynowskiego, obszerną ponad trzystustronicową opowieść biograficzną²⁴⁰. Ta sytuacja raz jeszcze potwierdza, że poemat prozą nie stał się ani wówczas, ani zapewne w żadnym innym momencie historii literatury polskiej formą powszechnie rozpoznawaną i oswojoną; o poemacie prozą wiedziała zazwyczaj jedynie elitarna grupa twórców i krytyków – najczęściej tych, którzy znali wzorce francuskie i odnajdywali zainteresowanie nimi u wcześniejszych polskich autorów. Przypadek

²⁴⁰ Zob. J. Zagórski, *Radion sam pierze (prawo do wiersza)*, „Zagary” 1932, nr 6. Mimo niefortunnego posłużenia się nazwą „poemat prozą” Zagórski pozostawił interesujące świadectwo świadomości genologicznej, usiłującej przeciwstawić się odczuciu pewnego chaosu pojęciowego: „Jeżeli wprowadzamy rozróżnienie na tak zwany wiersz i tak zwaną prozę, musimy przyjąć jakieś kryteria, które pozwalałyby je od siebie odróżnić. Ponieważ mamy prozę poetycką, poezję prozaiczną, epos, biały wiersz, prozę zrytmizowaną, powieści zrymowane (*Pan Tadeusz*), poematy prozą (*Słowacki* Wołoszynowskiego) i wreszcie jakąś dziwną mowę, o której naprawdę nie wiadomo, czy to wiersz, czy proza (Klabund [Alfred Henschke]), ponieważ istnieje ciągle przenikanie się różnych dziedzin artystycznych, ponieważ wreszcie materiał, z którego tworzy się dzieła, jak każda materia jest zjawiskiem zmiennym, więc klasyfikacja rodzajów literackich była zawsze zjawiskiem dowolnym”; cyt. za: idem, *Szkice*, Kraków 1958, s. 17. Zapis ten dowodzi, że Zagórski potrafił zaobserwować rozmaitość podejmowanych przez pisarzy form granicznych, hybrydalnych, ale nie umiał nad tą obfitością zapanować. W dalszych rozważaniach nie wykracza poza zapowiedziane zadanie odróżnienia wiersza od prozy i nie zbliża się w żaden sposób do odpowiedzi, na jakich zasadach możliwe jest owo „przenikanie się różnych dziedzin artystycznych”. W konkluzji stwierdza, że „pomiędzy wierszem i prozą jest tylko ta różnica, że [...] pod względem rytmiki budowy zdań wiersz jest kompozycją, a proza improwizacją”, niestety nie rozwija dalej tej myśli i do końca wywodu podtrzymuje selektywną perspektywę ujęcia. Traktuje wiersz i prozę jako dwa osobne style mówienia i nie wraca do wymienionych przez siebie na początku sytuacji, w których zauważa ich łączenie. Stwierdza jedynie: „Istnieją rzeczy, które wypowiedzieć należy i napisać w sposób bardziej precyzyjny i wydrukować w układzie specjalnie podporządkowanym kompozycji, oraz rzeczy, dla których najodpowiedniejsza będzie potoczysta (lub szarpana) mowa bogatej prozy i spokojny standardowy układ stron i szpalt”; ibidem, s. 18.

Napierskiego, odkrywcy Rolicz-Lidera²⁴¹, admiratora Szczęsnego i Iwaszkiewicza, należy do najbardziej charakterystycznych.

Wydarzenia prawdziwe można zinterpretować jako formę pośrednią między cyklem poematów prozą a podzieloną na fragmenty prozą poetycką. Do poematów prozą upodabnia te teksty zwarta zdyscyplinowana forma. Każda z dwudziestu pięciu części stanowi samoistną całość i każda ewokuje – w mniej lub bardziej konkretny sposób – inny fragment rzeczywistości. Autor nie przestrzega jednak reguły odwoływania się do jakiegoś pojedynczego wydarzenia. W zamian posługuje się pełną niedomówień fabułą, wrzucając czytającego *in medias res* jakiejś realnej sytuacji:

Było to w górach. Połogie zbocza otaczały obszerny dom. Ten coggienny widok łagodnych, zalesionych stoków o zmierzchu zwłaszcza rozszerzał oczy, które tonęły w nim z nieukrywaniem zachwytem. Na dole hałasowano w piwnicach, do których schodziło się z wolna. Wybitna powieściopisarka wybiegła spoza przepierzenia z czarującym uśmiechem; rozkudłane włosy blond opadały na szlafrok. Ustępowano jej z drogi z szacunkiem i grozą²⁴².

Z obu okien padał szarawy blask. Przez drzwi kilkoro, poprzez progi, tam i na powrót biegano wokół wystraszonego, poszukując winowajcy. Rozmawiano szybko, w przelocie, i z tych beładnych słów raz po raz wybijało się jedno imię. Wreszcie skoncentrowały się podejrzenia. Cemu jego pomawiano o morderstwo? (WP, 127)

Niekiedy wprowadza nieco więcej informacji:

Nie komnata to była, jakby sądzić można, lecz oszklony taras. Zielonkawie blaski, jak pod wodą. Naprzód, po lewej, rozmawiano z ożywieniem, kobietom z przejęcia falowały piersi, nim wreszcie przestąpiono próg. Część osób, własnymi zajętych sprawami, pozostała; tak już stali do końca, nieruchomi widzowie.

Nareszcie podano tę zupę. [...] (WP, 125).

²⁴¹ Jak wiadomo, Napierski opublikował książkę *Zapomniany polski modernista* (1936) poświęconą Rolicz-Liederowi.

²⁴² S. Napierski, *Wydarzenia prawdziwe*, w: idem, *Próby*, s. 120; dalej oznaczam skrótem WP wraz z podaniem numeru strony.

Nawet wówczas jednak nie dowiadujemy się, jaki jest cel opisywania danej sceny:

Nareszcie podano tę zupę. Roznoszono ją bardzo bezładnie. Jednych krzywdzono, innym dostawały się porcje potrójne. Krzyżować się zaczęły wrogie spojrzenia, maskowane uśmiezkami i uprzejmymi ruchami rąk. Potrawa nie była płynna, raczej szklista, jak ścięta krew. Toteż tę masę czerwoną podawano w salaterkach.

Padaly aluzje. Oczy kobiet, postarzałych nagle, wpijały się w jeżdżącego. Pragnęły mu wyrwać choćby resztki dla niedokarmionych, w mniemaniu ich, dzieci. Tylko gospodarz po lewej, śledząc te sprawy z dala, nie przestawał, wyprostowany, jak przystało na wojaka, oczkować czule ze swoją dzierlatką. Ta tuliła się z minoderią do piersi, obwiezionej orderami (WP, 125).

Narrator ani nie pointuje sytuacji, ani nie odnosi jej do czyichkolwiek doświadczeń. Wprowadza natomiast postać bohatera:

Wreszcie znudził się sceną, która, jak sądził, rozgrywała się w grocie podwodnej. Zmierzał do wyjścia, uśmiechając się sceptycznie za siebie, ku osłupiałym gościom, roztrzepotanim kobietom. I oto, porwany prądami niebytu, cień jego frunął, jakby mignęło wielkie, czarne, rozczapierzone skrzydło, koło gasnących zielonkawo okien (WP, 126).

Narracja trzecioosobowa dominuje w całości cyklu. Poza kilkoma miejscami: „Na brzegu trwałem zdumiony, wesoło przekrzykując się z uprzejmą zjawą” (WP, 120); „Widzieliśmy skurcz krtani, nabrzmienie żył na gardle, jakby chłonał jad [...]” (WP, 136), narrator pozostaje ukryty, koncentrując się przede wszystkim na referowaniu zdarzeń, w których uczestniczy nienazwany z imienia „on”. Technika niedomówień, jak również znaczna poetyzacja opisów, obfitość metafor oraz hieratyczny sposób wysławiania, na przykład: „Góry puşyły się jeszcze, zanim zapadły w jasny mrok, czarna linią uchylając się przed wzburzonymi chmurami. Ciemne skrzydła wypłynęły ku nim, oddalonym, spoza domu w nierównych odstępach. Gdy podnieść oczy, niedokończona kwadra srebrem poprzez szczelinę obło-

ków lunęła w dół” (WP, 127), nie pozwalają rozstrzygnąć, czy we wszystkich dwudziestu pięciu częściach mamy do czynienia z tym samym bohaterem i czy – przede wszystkim – powinniśmy doszukiwać się jakichś związków pomiędzy opowanymi zdarzeniami, dającymi się równie dobrze odczytać jako autonomiczne, choć nieco hermetyczne fabuły.

Nie wiadomo również, jak rozumieć przyjętą w tym cyklu koncepcję podmiotowości. Mimo że nie mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, znacznie więcej dowiadujemy się z niej o mówiącym, a nie o bohaterze, którego poczynania są zazwyczaj przedstawiane w behawiorystyczny sposób, pomijający sferę doznań psychicznych. Jeżeli przyznać rację Zagórskiemu, „introspekcyjny” charakter ma w tym cyklu przede wszystkim narracja. To sposób wysławiania narratora ujawnia wiele na temat jego odczuć, skojarzeń i wrażliwości:

Gałązek, odbitych ukośnie, dotykać wzrokiem, jak na lśniącem i szarym stalorycie. Na wieżycę, oczom niewidzialną, wspiął się wielki Znużony, dłonie rozłożył nad chmurami. Szemrze ziemia; słuchać pradawnej piosenki, jak melodii staroświeckiego zegara. Nad źrenice wybladłe dźwignąć powieki. Na tarczy toczy się czas, Leta jawy, struga niepamięci. Pomiędzy strun interwały zanurzać palce, między wikliny; wahają się krople, nim opadną. Nad groblą przystanęły patrzące obłoki.

Przytoczony fragment jest utrzymany w charakterystycznym dla wielu miejsc tej lirycznej narracji „bezosobowym” stylu, podkreślonym dodatkowo przez użycie bezokolicznikowych form. Liryzm wypowiedzi okazuje się silniejszy od przyjętej konwencji – za każdym słowem można domyślić się czyjejs obecności.

Gmatwanina rozmaitych jakości (epickich i lirycznych; narracji trzecioosobowej i zsubiektywizowanego stylu opowiadania; rozpoetyzowanego, hieratycznego języka i słownictwa pochodzącego z rejestrów niższych) powoduje, że *Wydarzenia prawdziwe* należy uznać za jeszcze jedną PRÓBĘ autora *Drabiny*, jeszcze jeden eksperyment posłużenia się PROZĄ POETYCKĄ – mimo zewnętrznych przesłanek (cykliczność, krótki rozmiar poszczególnych części, epickość), wywołujących wrażenie, że możemy mieć w tym przypadku do czynienia

nia z cyklem poematów prozą. Jakby dla potwierdzenia, czym *Wydarzenia prawdziwe* NIE SA, Napierski umieścił na końcu *Prób* pięć niebudzących wątpliwości poematów prozą. Każdy zapis w tym minicyklu jest zorganizowany wokół pewnego pojedynczego elementu – wspomnienia, refleksji, wydarzenia. W *pałaszu i piórze* mówiący, idąc ulicą, przypomina sobie nieżyjącego kolegę; w *Melodii* za punkt wyjścia refleksji służy gramofon i próba jego opisu²⁴³; *Błogosławieństwo* zawiera wizję zagadkowego wydarzenia, umiejscowionego w jakiejś odrealnionej przestrzeni; *Drobnomieszczanie* w ironicznie życzliwy sposób i nie bez łagodnej zazdrości przedstawiają „niedostępne uciechy spokoju [...], [którego] może nigdy opiewać nie będę”²⁴⁴ (trudno, znając los Napierskiego, nie odczytywać tych słów jako smutnej przepowiedni); *Gościniec* jest medytacją o samotności i tajemnicy cielesnego istnienia.

Poza Napierskim chyba tylko Tetmajer stworzył tak wiele rozmaitych wariantów łączenia prozy i poezji. W przypadku autora *Urywków* w wynajdowaniu nowych form prozopoetyckich dała o sobie znać charakterystyczna dla epoki Młodej Polski chęć utrafienia we właściwy ton, odpowiadający poszukującej wyrazu jaźni. Takich motywacji brakuje poecie międzywojennemu. Autorem *Draiby* – obok znamiennej dla niego frenezji twórczej²⁴⁵ – kierowała raczej typowa dla kręgu Skamandra skłonność do „synkretycznego traktowania form literackich”²⁴⁶, a więc dalekie echo romantycznego demontażu klasycznej genologii, tego samego, który zrodziwszy poemat prozą, zdelegalizował jednocześnie zasadę ustanawiania gatunków, zachęcając do wieczystej generycznej niestabilności. W takim projekcie poemat prozą miał szansę pojawić się jedynie od czasu

²⁴³ W poemacie tym Napierski formułuje myśl, którą po latach wypowie Herbert: „A przedmiot, jak wszelki odpowiednik pojęcia, jest niepojęty, ponad wątle siły mnie i ciebie, każdego z nas, człowieka”.

²⁴⁴ S. Napierski, *Próby*, s. 144.

²⁴⁵ Por. przypisy 206, 215 i 216.

²⁴⁶ M. Gorceyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*, Wrocław 2009, s. 282. Zob. też: M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, w: idem, *Style odbioru*, Kraków 1977; cyt. za: idem, *Prace wybrane*, t. 3, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 202.

do czasu jako przypadkowo wskrzeszana efemeryda. Taką efemerydą jest z pewnością *Drabina*.

Anna Świrszczyńska

Tom *Wiersze i proza* został wydrukowany staraniem autorki w 1936 roku w dwustu egzemplarzach „na pięknym ciemnokremowym papierze, który sama sobie [...] [wybrała] spośród kilkunastu przedstawionych [...] do wyboru próbek”²⁴⁷. Dwa lata wcześniej poetkę nagrodzono w konkursie poetyckim „Wiadomości Literackich” za debiutancki wiersz *Południe*. Przyjęto ją również do Związku Literatów. Nic dziwnego, że debiut książkowy tak obiecującej autorki wywołał niemały krytyczny oddźwięk. O *Wierszach i prozie* wypowiadali się między innymi Józef Czechowicz, Ludwik Fryde, Władysław Sebyła, Kazimierz Wyka i Stanisław Czernik. Pisano o tym zbiorze także wielokrotnie po wojnie: o Annie Świrszczyńskiej, pisarce, której większa część twórczości przypadała na lata PRL-u, od 1970 roku, kiedy ukazał się tom *Wiatr*, zaczęło powstawać coraz więcej tekstów krytycznych²⁴⁸. Ich autorzy niejednokrotnie przypominali tomik debiutanczki z 1936 roku. Tak wielka liczba komentarzy zachęca, aby sprawdzić, w jaki sposób kształtowała się refleksja genologiczna komentujących.

Jakimi formułami posługiwali się współcześni poetce krytycy, aby określić, czym są stanowiące niemal połowę jej tomu utwory prozą? Czechowicz wypowiadał się ogólnie o „wierszach” i tylko w jednym miejscu wprowadził pewne rozróżnienie: „W pierwszej części zbioru autorka zamieściła kompozycje bardziej skomplikowane i pełne, w drugiej – szkice liryczne, w których i obraz, i jego znaczenie wewnętrzne obrysowane są kilkoma zaledwie zdaniem”²⁴⁹.

²⁴⁷ A. Świrszczyńska, *Mój debiut*, „Nowy Wyrz” 1979, nr 10, s. 72.

²⁴⁸ Recepcję poetyckiej twórczości Anny Świrszczyńskiej szczegółowo omawia Renata Stawowy w książce „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.

²⁴⁹ J. Czechowicz, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Droga” 1936, nr 11; przedruk w: idem, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 186.

Nie była to jednak próba porównania wierszy i proz. Świrszczyńska podzieliła swój tom nie NA DWIE – jak mógłby sugerować tytuł – lecz NA TRZY części. Czechowicz najwyraźniej usiłował uchwycić zasadę, którą kierowała się poetka, rozdzielając utwory wierszowane na dwie różne części tomu. Trzeciej części, ostatniej, opatrzonej tytułem *Proza* i złożonej z utworów zawierających zazwyczaj więcej niż „kilka zaledwie zdań”, nie poświęcił natomiast żadnego komentarza. Z kolei Sebyła, rezygnując z metody rozróżnień, poprzestał na stwierdzeniu, że omawiane przez siebie cechy stylu Świrszczyńskiej dostrzega również w „dziale utworów zatytułowanych *Proza*”²⁵⁰. O ile Czechowicz ograniczył się do porównania dwu działów wierszy i swój wniosek sformułował w postaci kontradycji „komplikacja / pełnia – redukcja / szkicowość”, o tyle Fryde sięgnął po model stopniowej przemiany, odnotowując, że „zerwanie z liryzmem, i GŁOSEM ROZWIJAJĄCYM SIĘ W ŚPIEW, wiedzie do prozy, tj. mowy nieorganizowanej schematem metrycznym, do swobodnego opowiadania, jeno w liczniejszych momentach mocniej, wyraziściej akcentowanego”²⁵¹. W podobnym duchu, a nawet nieco precyzyjniej, przedstawił tę sprawę Wyka: „Tak jak w prozaicznej części tomu – wiersze Świrszczyńskiej zdecydowanie ciążyą ku prozie, zwłaszcza utwory zawarte w drugiej części tomiku to po prostu notatki prozą nie wiadomo, czemu wydrukowane w liniach wierszowych”²⁵². Notabene spostrzeżenia Frydego, a zwłaszcza Wyki, potwierdza kompozycja *Liryków zebranych* z 1958 roku. Poetka przedrukowała w tym wydaniu większość utworów z przedwojennego tomu. Choć nie odtworzyła podziału na części, zachowała jego regułę, rozpoczynając od wierszy, a kończąc na tekstach prozatorskich. Pewnej zmianie uległa jedynie kolejność poszczególnych utworów. Dzięki temu w części środkowej została wydobyta zaobserwowana przez Wykę tendencja do coraz silniejszej prozaizacji utworów „wierszowanych”. Tuż przed właściwymi prozami Świrszczyńska umieściła utwory Wę-

²⁵⁰ W. Sebyła, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Pion” 1937, nr 2, s. 9.

²⁵¹ L. Fryde, [rec. J. Łobodowski, *Demonom nocy*; Cz. Miłosz, *Trzy zimy*; A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Życie Literackie” 1937, z. 2, s. 73.

²⁵² K. Wyka, *Dwoje wizjonerów*, „Gazeta Polska” 1937, nr 278.

drowcy i Pływak, którym rzeczywiście równie blisko do wierszy, jak i do zapisów prozą.

Najbardziej wnikliwa obserwacja wyszła przed wojną spod pióra Czernika. Zauważył on, że „z drobnymi wyjątkami nie są to wiersze, lecz utwory z pogranicza poezji i prozy”. I dodał: „Może z dużą słusznością można by je nazwać prozą poetycką, ale całkowicie zdrewnowaną, odwodnioną aż do ostatniej kropelki, co świadczy o dużym poczuciu stylu”²⁵³. Czernik nie był jednak przekonany do wyborów estetycznych Świrszczyńskiej. Narzekał nieco dalej, że w utworach „o treści codziennej za dużo [jest] omówień prozaicznych” i że „jak na utwór poetycki ów język nieszczegółnej rozprawki naukowej jest nieporozumieniem”²⁵⁴. Oceniając wysoko APOETYCKOŚĆ stylu (tak interpretuję metaforę „odwodnienia”), nie potrafił dostrzec wartości w sprozaizowaniu języka i nasyceniu go elementami pochodzącymi z różnych, nierzadko zresztą celowo ze sobą zderzanych rejestrów czy stylów mowy. Oczywiście owa „apoetyckość” Świrszczyńskiej ma znaczenie względne – już choćby nieprzypadkowe układy słów odsyłające do różnych rejestrów, stylów i nieprzenikających się pól semantycznych²⁵⁵ decydują przecież o swoistej nadorganizacji mowy i wywołują poetyckie efekty. Utwory z tomu *Wiersze i prozy* mogły być – i były – odbierane jako „apoetyckie” jedynie na tle obowiązującej wówczas poetyckiej normy. Nieprzypadkowo – jak się okazało po latach – odrębność swojej postawy poświadczyła także poetka w rozmowie z Wiesławem Pawłem Szymańskim: „Do poezji, która wtedy panowała nagminnie na łamach pism literackich, byłam praktycznie w opozycji, raził mnie modny wówczas przerost metafory,

²⁵³ S. Czernik, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Okolice Poetów” 1937, nr 1, s. 23.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ta właściwość jej języka nie uszła uwadze Sebyły: „Stylizacja Świrszczyńskiej wygląda czasem na zabawę polegającą na wypełnianiu tradycyjnych, uroczystych, patetycznych, ogólnie znanych szablonów zdaniowych słowami z odrębnych grup znaczeniowych”; W. Sebyła, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], s. 9.

której ja prawie zupełnie nie używałam, raziło rozwichrzenie i wielomówność²⁵⁶.

Wywiad przeprowadzony w 1964 roku ujawnia, że poetka miała znacznie lepszą orientację genologiczną niż recenzujący ją krytycy i wyboru formy poematu prozą dokonała nieprzypadkowo:

Byłam na to [przerost metafory, rozwichrzenie i wielomówność] bardzo uczulona, może dlatego, że najchętniej uprawiałam gatunek poezji, który wymaga szczególnego opanowania – liryki prozą. Pewno Pan sobie przypomina moje poemaciki prozą, składające się niejednokrotnie z paru tylko zdań. Jest to gatunek, w którym liczy się każde słowo i każdy znak przestankowy, gatunek wymagający wielkiej kondensacji, dyscypliny i dyskrekcji, a te „cnoty” poetyckie cenię bodaj najbardziej²⁵⁷.

Poza Arturem Sandauerem i Czesławem Miłoszem także nikt z powojennych komentatorów tej poezji nie sięgnął po termin „poemat prozą”. Dowodzi to, nawiasem mówiąc, tyleż skłonności krytyki do utrwalania wcześniejszych odczytań debiutu poetki (przede wszystkim jako popisu umiejętności stylizatorskich), co bardzo wąskiego zakresu ARCHITEKSTUALNEJ PRZESTRZENI poematu prozą zarówno jako terminu, jak i odpowiadającego mu pojęcia.

Uwaga Sandauera ograniczyła się do stwierdzenia, że „nie bez znaczenia [dla debiutu Anny Świrszczyńskiej] była [jej] wczesna znajomość poezji francuskiej – chociażby poematów prozą Maxa Jacoba²⁵⁸”. Zapewne – ważną rolę odegrała w tej mierze edukacja w pracowni ojca, nie tylko ze względu na możliwość przebywania w otoczeniu sztuki malarskiej. Było to miejsce, w którym się także czytało. Wspominając ówczesne lektury, Świrszczyńska napisała: „Ojciec przynosił mi roczniki »Chimery«”²⁵⁹. Informacja ta potwierdza, że literatura francuska – często drukowana w tym periodyku –

²⁵⁶ W. P. Szymański, *Rozmowa z Anną Świrszczyńską*, „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 28, s. 91.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ A. Sandauer, *Od stylizacji do żarliwości. (Rzecz o Annie Świrszczyńskiej)*, w: *O poezji. Poeci czterech pokoleń*; cyt. za: idem, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, t. 1, Warszawa 1981, s. 309.

²⁵⁹ A. Świrszczyńska, *Wstęp*, w: eadem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 8.

musiała być poetce znana i wpłynęła znacząco na jej twórczość. Zestawiając najważniejsze „elementy” twórczości poetki, Czechowicz napisał: „Francja. Wiersze Świrszczyńskiej mają posmak francuski. Składnia i słownictwo jej (w części nowoczesnej) oraz metaforyzacja nadają im ten charakter”²⁶⁰.

Poza „Chimerą” do pracowni ojca trafiały „Skamander” i „Zdrój”, w których, jak zauważył Miłosz, Świrszczyńska „mogła czytać liryki prozą Iwaszkiewicza, Rytarda, Wołoszynowskiego, Rabindranatha Tagore”²⁶¹. Dodajmy – tak jak wszyscy inni interesujący się poezją. Rozważania Miłosza są ciekawe z innego powodu. Wskazał on podobieństwo między poematami prozą Świrszczyńskiej a *Kasydami* Iwaszkiewicza, które sytuował „na pograniczu dziewiętnastowiecznej liryki wyznań i poezji jako igrania, jako poddawania się potokowi obrazów”²⁶². Patrona tej drugiej tendencji widział w Rimbaudzie – twórcy ważnego i dla Iwaszkiewicza, i dla Świrszczyńskiej²⁶³. W wywodzie Miłosza jest wiele racji. Przeciwwstawienie liryki wyznań „poezji jako igraniu” może jednak prowadzić do pewnych uproszczeń. W ujęciu Miłosza liryka wyznań „czy też po prostu emocji podmiotu odpowiadała przyzwyczajeniom, tak nadal pisali Tuwim, Wierzyński, Lechoń, Słonimski”²⁶⁴. Z pewnością na ich tle Iwaszkiewicz – jako autor *Oktostychów* i *Kasyd* – mógł wydawać się niechętny²⁶⁵ liryce „spowiedniczej”. W moim odczuciu jednak – jak starałam się dowieść – *Kasydy* nie są prostym odnowieniem mo-

²⁶⁰ J. Czechowicz, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], s. 188. Podobną opinię wyraził Waclaw Iwaniuk: „Proza Świrszczyńskiej wyrasta z ducha jej poezji. Są to wyraziste miniaturki malowane na porcelanie. Ta gałąź sztuki jest zupełnie odrębna i ma tak nielicznych fachowców, jak i wielbicieli. Ojczyzną jej jest Francja. W ten sposób tworzyli Paul Claudel, Fernard Divoire i Pierre Reverdy”; W. Iwaniuk, *Dwie recenzje*, „Kultura” 1937, nr 5, s. 8.

²⁶¹ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 51.

²⁶² Ibidem, s. 44.

²⁶³ Rimbauda Świrszczyńska wymieniła jako jednego z patronów swojego debiutu; zob. A. Świrszczyńska, *Wstęp*, w: eadem, *Poezje wybrane*.

²⁶⁴ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 45.

²⁶⁵ Był to opór tymczasowy. W opinii Miłosza, „[...] poczynając od *Dionizji*, [Iwaszkiewicz] coraz bardziej pochyla się ku tradycyjnej liryce podmiotu, a nawet liryce spowiedzi”; ibidem, s. 46.

delu poezji rimbaudowskiej i można odnaleźć w nich wiele liryzmu subtelnie ukrytego za tym, co Miłosz nazywa „kaligrafią”, umownością, „świadomym pisaniem »pod«”²⁶⁶.

Podobnie trudno, choć być może jeszcze trudniej, uchwycić, na czym polega liryzm debiutanckiego tomiku Świrszczyńskiej. Właśnie ta sprawa – liryzmu, a raczej jego domniemanego braku – w głównej mierze zwróciła uwagę przedwojennych komentatorów. Większość odbierała te wiersze nie tylko jako nieosobiste, ale i bezosobowe, uznając tę ich właściwość za poważny niedostatek. Chyba najwięcej pretensji zgłosił Sebyła, pisząc:

Poezja Świrszczyńskiej wprowadza nas w świat odbity, reprodukowany, obrazkowy, gdzie ogień nie grzeje, mróz nie ziębi, gdzie wszystko odbywa się wśród uprzejmego migotania płam barwnych, rozłożonych na płaszczyznach płócien i fresków, gdzie ludzie, nie-ludzie, raczej lalki czy figury z obrazów stoją w miękkich, wdzięcznych, lecz nieruchomych pozach z uśmiechem przyklejonym do różowych policzków²⁶⁷.

Nie bez racji Renata Stawowy, autorka książki poświęconej poetce, stwierdza²⁶⁸, że w większości przedwojennych omówień – recenzja Sebyły jest tego najlepszym przykładem – zauważono przede wszystkim te utwory, które nawiązywały do tradycyjnych motywów europejskiej kultury (mitologicznych, biblijnych) i które przyjmowały postać „stylizacji”, a więc czegoś oderwanego od rzeczywistości, będąc, zgodnie z żargonem współczesnych dyskursów, reprezentacją reprezentacji. Wyka nazwał tę poezję „wizyjną”, to znaczy „pełną niespodzianek i dziwności urojonych, obrazów, które czerpią swoje prawa nie z realistycznego czy nawet symbolicznego związku z rzeczywistością, ale z nakazu fantastycznej dowolności”²⁶⁹. Tadeusz Dworak przypisywał Świrszczyńskiej „wiarę w realne, ba! najnaturalniejsze w świecie istnienie fantastycznych, baśniowych kreacji”²⁷⁰ i ostrze-

²⁶⁶ Ibidem, s. 45.

²⁶⁷ W. Sebyła, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], s. 9.

²⁶⁸ R. Stawowy, „*Gdzie jestem ja sama*”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, s. 40.

²⁶⁹ K. Wyka, *Dwoje wizjonerów*, s. 6.

²⁷⁰ T. Dworak, *Ironia i groteska*, „*Mysł Narodowa*” 1937, nr 17, s. 267.

gał poetkę, parafrazując Stanisława Brzozowskiego, przed „solipsyzmem [pojmovanym] jako rezygnacja ze świadomego udziału w bycie pokoleń, [...] [jako] przyjemna konsumpcja gotowego dorobku przeszłości, jako wreszcie odcięcie się światem baśni i fikcji od gospodarczej walki społeczeństwa o byt biologiczny”²⁷¹.

Zdecydowanie mniej schematycznie odczytywali intencje poetki Czechowicz i Fryde. Pierwszy z nich zrozumiał celowy dystans jako WYBÓR FORMY Świrszczyńskiej: „wydaje z siebie światy soczyste i krzyczące barwami, ale ma pozycję poza nimi, poza czasem istniejącym w tych światach i ani na chwilę nie można pomyśleć o utożsamieniu autorki z jej twórczością”²⁷². Zauważył zarazem, że „mieszając archaizacje z ultranowoczesnymi wyrażeniami, dając obrazy naiwne, [przeszywa je] tu i ówdzie jakimś słówkiem świadczącym, że ta naiwność nie jest bynajmniej jej stanowiskiem”²⁷³. Czechowicz wyprowadził na tej podstawie kapitalny wniosek: „na ogół poezja nasza zna te dwie kategorie: 1) sercem gryzę, 2) pisankuję, nie mam nic do powiedzenia. A tymczasem nieprawdą jest, jakoby *tertium non datur*”²⁷⁴. Zdekonstruował w ten sposób Miłoszowy schemat „poezja-wyznanie” *versus* „poezja jako igranie” i – prawdopodobnie w nawiązaniu do Thomasa Stearnsa Eliota – nazwał tę „kategorię trzecią w układzie poezji polskiej” „konglomeratem doskonale obiektywnym”²⁷⁵. Również Fryde potrafił w rzekomych „kaligrafiach” Świrszczyńskiej dostrzec przemyślany zabieg. Choć zaczyna od kategorycznych rozstrzygnięć („zgrabne cacka, zgoła pozabawione osobistego charakteru”, „zerwanie z liryzmem”), odkrywa na koniec inny sposób lektury:

Ale gdy głębiej wejrzymy w te wiersze, przekonamy się, że czyste artystostwo nie zawsze kojarzy się z pustką wewnętrzną. Subtelna ironia Świrszczyńskiej, jej gorzką satyrę na raj (*Podróż*), na triumfy wojenne, na całe groteskowo śmieszne i żalosne ludzkie istnienie, na patetyczne

²⁷¹ Ibidem, s. 268.

²⁷² J. Czechowicz, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], s. 188.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ibidem.

głupstwo nowoczesnej cywilizacji – nie od razu się dostrzega. W gruncie rzeczy, u spodu tej poezji ukrywa się niepokój, ten sam niepokój, co w *Demonach nocy* i *Trzech zimach*, najbezpośredniej może ujawniony w wierszu *Kwitnące drzewo*²⁷⁶.

Dla poetów lat 30., którzy recenzowali debiut Świrszczyńskiej, najistotniejszą sprawą było rozliczenie się z dziedzictwem awangardy, zwłaszcza tej utożsamianej z Peiperem i kojarzonej z naruszeniem harmonii treści i formy na korzyść tej ostatniej. W sformułowaniach recenzentów („pisankuję, nie mam nic do powiedzenia”, „czyste artystostwo”, „forma kabalistyczna”²⁷⁷, „werbalizm, powierzchowność i maniera”²⁷⁸) słychać z pewnością echo tej rewizji. Także Miłosz zasianą w tych czasach obawę przed hipertrofią formy przechował przez całe życie. W lekcji awangardyzmu miała zapewne swoje źródło jego awersja do symbolistów francuskich, których obwiniał za utworzenie drogi do autotelicznej koncepcji poezji. Zastanawiające, że utworów Świrszczyńskiej nie umieścił jednak w tej perspektywie, mimo że dostrzegł w nich – podobnie jak w Iwaszkiewiczowskich *Kasydach* – przykład literatury „oderwanej od »szczeroci«”²⁷⁹. Przeciwnie – tę cechę stylu uznał za największy walor, tym większy, że wypracował ją wiele lat później. Jak przyznawał: „Niestety jako młody człowiek popełniałem ten błąd, że na tę podmiotowość i prywatność byłem zbyt wrażliwy”²⁸⁰. Aby zrozumieć sposób rozumowania Miłosza, trzeba dostrzec, że w istocie brał on pod uwagę dwie antynomie – przeciwstawiał podmiotowość „oderwaniu od »szczeroci«”, a JEDNOCZEŚNIE zderzał „nacisk położony na treść”²⁸¹ z hipertrofią formy. W nieuzgodnieniu tych dwóch kontradycji i w wymiennym sięganiu raz po jedną, a raz po drugą, upatruję źródła takiej, a nie innej, na swój sposób zaskakującej, opinii Miłosza

²⁷⁶ L. Fryde, [rec. J. Łobodowski, *Demonom nocy*; Cz. Miłosz, *Trzy zimy*; A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], s. 75.

²⁷⁷ T. Dworak, *Ironia i groteska*, s. 268.

²⁷⁸ W. Sebyła, [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*].

²⁷⁹ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 44.

²⁸⁰ Ibidem, s. 46.

²⁸¹ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: A. Świrszczyńska, *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 7.

o Świrszczyńskiej. Poeta dowartościowywał „treść” i nie wnikał, jak silnie jest ona „upodmiotowiona”, kiedy szło o napiętnowanie nadmiaru formy, jednak gdy zależało mu na potępieniu szczerości, brał w nawias relację forma–treść, nawet jeśli usunięcie „ja” nie przypadkiem wiązało się z nadorganizacją poetyckiej wypowiedzi. Z tego powodu zupełnie inaczej odczytywał debiut poetki niż pozostali komentatorzy. Zauważył co prawda, że „wczesne wiersze Świrszczyńskiej są stylizowane, intertekstowe, jak się dziś mówi, naśladową, udają, parodiują, igrają”²⁸², nie ocenił jednak, że kryje się za tym zgubny werbalizm, w którym „słowa odnoszą się do słów”²⁸³ i w którym rezygnuje się z „ambitnej pogoni za rzeczywistością”²⁸⁴, tylko – godne pochwały odejście od „spowiedniczości”:

Właśnie, największy dziw tego debiutu to nieobecność „ja” autorki, wbrew tradycjom poezji romantycznej i wbrew odnawiającym się, aż do dzisiaj, pokusom poezji „spowiedniczej”. Zostaje wskutek tego usunięty cień nawet przypuszczenia, że słowa potrafią coś wyrazić z jednostkowego losu, skoro układając je, poeta ma inny cel. Tę praktykę Świrszczyńskiej nazywam kaligrafią, czyli „pięknopisaniem”, i nie ukrywam, że zastanawiając się nad tymi jej początkami jestem równocześnie świadom jej późniejszej fazy, najzupełniej, przynajmniej na pierwszy rzut oka, odwrotnej²⁸⁵.

Niekonsekwencje metapoetyckich refleksji Miłosza to pochodna jego asystemowego stylu rozważań przy jednoczesnej inklinacji do mnożenia antyetycznie formułowanych tez oraz skłonności do retorycznych skrótów myślowych²⁸⁶. Tym, co próbował opisać, była nie

²⁸² Idem, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 42.

²⁸³ Ibidem, s. 43.

²⁸⁴ Cz. Miłosz, *Świadeństwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 59 i 75.

²⁸⁵ Idem, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 43.

²⁸⁶ Bardziej szczegółowo pisałam na ten temat w artykule *Miłosz w sporze z formą poetycką*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 20. Symplifikacje, o których tu mowa, są zakorzenione w estetycznych oraz filozoficznych poglądach Miłosza i pełnią istotną funkcję w prowadzonej przez niego przez całe życie działalności krytycznej. Z tego punktu widzenia także książka *Jakiegoż to gościa mieliśmy* stanowi element kampanii Miłosza skierowanej, najogólniej mówiąc,

tyle rezygnacja poetki z podmiotowości, ile eliminacja jakichkolwiek DOSŁOWNYCH formuł, wyrażających WPROST doświadczenia jakiegoś „ja”. Podobnie jak w przypadku *Kasyd* Iwaszkiewicza, a także wielu innych poematów prozą, podmiotowy liryzm tych utworów daje jednak subtelnie znać o sobie dzięki sposobowi wysłowienia. Trafnie ujęła to Świrszczyńska: „Krytyk chwalił dyskrecję autorki, która tak starannie UKRYŁA SIĘ za swoje słowa”²⁸⁷.

Metaforą ukrycia posłużył się również Janusz Sławiński. Kiedy omawiał specyfikę podejmowanych przez poetkę zabiegów stylizacyjnych, zauważył, że „w stylizacjach Świrszczyńskiej KRYJE SIĘ jednak prawie zawsze element żartobliwej oceny; zaakcentowany jest dystans wobec podejmowanej konwencji i ujęcie jej w cudzysłów”²⁸⁸. Też, że wszelkie SYGNAŁY DYSTANSU pełnią w tej poezji ważną dla konstrukcji podmiotu funkcję, krytyk rozwija nieco dalej w postaci ogólniejszego wniosku:

Swój baśniowy świat wznosi poetka ze składników „gotowych”, buduje go z elementów skonwencjonalizowanych, a każdy z nich, obrośnięty w określoną tradycję, niesie niejako ze sobą utrwalone emocje uczuciowe i estetyczne. W takiej sytuacji – a jest to sytuacja każdej poezji, której źródłem literatura – występuje niebezpieczeństwo pastiszu. Niebezpieczeństwo tego, że podobnie jak „gotowe” są składniki, również świat z nich stworzony będzie „gotowy”, pozbawiony NOWEJ PODSZEWKI LIRYCZNEJ, podszyty starymi znaczeniami. Pastisz w poezji – nawet najdoskonalszy – nie może być sam dla siebie celem, może być wyłącznie środkiem do osiągnięcia celu leżącego poza nim. Uzasadniony jest o tyle, o ile wyzwala – paradoksalnie – jakąś nową „semantykę”. Może ją wyzwolić np. w parodii (w pewnym zakresie elementy parodystyczne, bardzo stonowane i dyskretne, występują w poezji Świrszczyńskiej),

z jednej strony przeciw tendencjom autoteliczno-estetyzującym w sztuce oraz z drugiej – na rzecz upowszechnienia dualistycznej wizji świata. Mimo niewątpliwych zasług Miłosza w popularyzacji poezji i sylwetki Anny Świrszczyńskiej książkę jej poświęconą w dużej mierze można odczytywać jako przykład specyficznego użycia przypadku poetki do uzasadnienia własnych tez autora. Odniosłam się do tej kwestii w rozprawie *Interpretowanie kropki. O cyklu „Grotowski” z tomu „Wiatr” Anny Świrszczyńskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.

²⁸⁷ A. Świrszczyńska, *Wstęp*, w: eadem, *Poezja*, s. 20; wyróżnienie – A. K.

²⁸⁸ J. Sławiński, *Liryka Anny Świrszczyńskiej*, „*Twórczość*” 1958, nr 8, s. 125.

ale także inaczej. Gdy twórca, stylizując swoją wypowiedź poetycką, ustala w jej ramach nowe ZWIĄZKI LIRYCZNE pomiędzy składnikami przejętymi z rekwizytorni literackiej²⁸⁹.

Ogólną diagnozę Sławińskiego potwierdzają późniejsze niemal o pół wieku analizy Renaty Stawowy. Badaczka zauważa, że „wbrew pozorom [...] »ja« autorskie, choć nieekspozowane, przejawia się w *Wierszach i prozie* na różnych poziomach tekstów”²⁹⁰. Dostrzeżenie oznaki jego dyskretnej obecności w wyrażnie subiektywnej wizji świata przedstawionego, kształtowanej przez nacechowane, zaskakujące epitety: „pochmurne winogrona”²⁹¹ (WiP, 41; LZ, 35), „kędzierzawe wzgórze” (WiP, 41; LZ, 35), „dosadnie piękna” (WiP, 43; LZ, 37), „konie prowadzą się drobno i uczenie” (WiP, 55; LZ, 59); porównania wartościujące: „siedzą sztywno jak wypukłookie lale” (WiP, 47; LZ, 47), „solidnie promienna jak jubiler mający w magazynie samo złoto wysokiej próby i niefalszowane, rzetelne brylanty” (WiP, 63; LZ, 52); liczne zdrobnienia i zgrubienia, a także inne sygnały oceny: „wybitnie wąskie pokoje” (WiP, 49)²⁹², „najpompatyczniejszy magazyn” (WiP, 53; LZ, 57) oraz częste komentarze i wtrącenia: „Ludzie cofają się. Może trochę zbyt skwapliwie” (WiP, 54; LZ, 58), „najrozumniejsi, najbardziej, zdawałoby się, subtelni ludzie” (WiP, 55)²⁹³. Wszystkie te chwytły, a zwłaszcza ostatnie, można, moim zdaniem, interpretować jako pochodną pewnej zauważalnej cechy stylu debiutanckich utworów Świrszczyńskiej, która z upodobaniem miesza elementy wywodzące się z różnych rejestrów języka. Zabiegi stylizacyjne, zmierzające do hieratycznego ukształtowa-

²⁸⁹ Ibidem, s. 126; wyróżnienie – A. K.

²⁹⁰ R. Stawowy, „*Gdzie jestem ja sama*”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, s. 35.

²⁹¹ A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*, Warszawa 1936; dalej oznaczam skrótem WiP wraz z podaniem numeru strony. Jednocześnie – ze względu na niewielką liczbę zachowanych egzemplarzy pierwodruku – podaję numer strony w pierwszym wydaniu powojennym (A. Świrszczyńska, *Liryki zebrane*, Warszawa 1958) po skrócie LZ.

²⁹² W wydaniu powojennym: „wybitnie wąska poczekalnia” (LZ, 49).

²⁹³ W wydaniu powojennym: „najrozumniejsi, najbardziej, zdawałoby się, lojalni obywatel” (LZ, 58).

nia mowy (na wzór średniowieczny czy biblijny)²⁹⁴ poetka raz po raz przełamuje sformułowaniem językowym o charakterze współczesnym, nierzadko w wersji mowy żywej, potocznej. Dzięki temu jeszcze bardziej zwiększa odległość między zestawianymi sposobami wysłowienia. Pisze na przykład: „Wszyscy patrzą na gałęzie ubłogosławione owocem, owszem, bardzo dekoracyjne” (WiP, 54; LZ, 57). Efekt tych poczynań wykracza daleko poza poziom językowych stylizacji – jednocześnie przywoływanie rozmaitych kodów mówienia służy przede wszystkim wprowadzeniu deziluzji, a więc ujawnieniu konwencjonalnego charakteru przedstawionej rzeczywistości. Niekiedy nawet autorka podkreśla umowność i wymiennność swobodnie stosowanych przez siebie dekoracji. Charakterystyczny jest pod tym względem poemat prozą *O świecie*. W wersji przedwojennej ta stylizowana opowieść o Dulcynei i pachciarzu kończy się słowami:

Wtedy pachciarz zaniósł bańki na wózek. A Dulcynea z szkopkami pobiegła na folwark krowy doić. Dzisiaj miała być wypłata.

Pojaśniało. Powietrze stało się więcej współczesne. Był ranek (WiP, 59).

W wersji powojennej dopowiada:

Wtedy pachciarz zaniósł bańki na wózek. A Dulcynea z szkopkami pobiegła na folwark krowy doić. Dzisiaj miała być wypłata.

Pojaśniało. Powietrze stało się więcej współczesne. Nadszedł ranek i wiek dwudziesty (LZ, 63).

W *Wierszach i prozie* obowiązuje zasada zaplanowanej względności stylistycznej: uroczystej archaizacji zostaje przeciwstawiony mniej dbały, naturalny sposób mówienia, dopuszczający dopowie-

²⁹⁴ Zainteresowanie polszczyzną XV wieku oraz baroku Świrszczyńska zawdzięczała seminarium Zofii Szmydtowej, na które uczęszczała w czasie studiów polonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Magisterium poetki było poświęcone wpływowi języka Biblii na poezję Jana Kasprowicza.

dzenia i autokorekty charakterystyczne dla mowy żywej, na przykład: „Wprawdzie jabłka są jeszcze niedojrzałe, ale cóż to szkodzi” (WiP, 65)²⁹⁵. Zasadę względności rozumianej jako dowolność „dopuszczanych do głosu” werbalizacji dobrze ilustrują również zaproponowane przez poetkę po wojnie modyfikacje, rozszerzające pierwotne tytuły: *Podwieczorek, czyli Staroświecki dramat serca, Pani aptekarzowa, czyli Miłość szansonistki*. Te rozwiązania wzmacniają odczucie polifoniczności utworów z pierwszego tomu Świrszczyńskiej – szczególnie wyraźnej w utworach napisanych prozą. Choć tom wydaje się całością stylistycznie jednorodną i efekty wywołane przez wprowadzanie zaskakujących, nacechowanych epitetów, porównań czy metafor można napotkać we wszystkich trzech częściach, teksty zgromadzone w ostatniej z nich wyróżnia dodatkowo dialogiczność swoiście narracyjna, związana z dominacją naturalnie wchłaniających rozmaite głosy fabuły. Większość z nich to literackie przedstawienia dzieł plastycznych – obrazów, sztychów, gobelinów – ale również językowe ekwiwalenty utworów z innych dziedzin: mitologii, literatury (*Pani Bovary*), opery. Choć podobnie jak w utworach wierszowanych przeważają wśród nich hypotypozy²⁹⁶, różnią się od nich zdecydowanie. W hypotypozach wierszowanych dominuje raczej opis podporządkowany swoistej retoryczności wersowego zapisu, natomiast w poematach prozą pierwszeństwo przypada akcji. Mówiąc inaczej, kiedy w wierszu *Groteska* czytamy, że „jedzie ogrodem na wozie / Wenus w apoteozie” (WiP, 21; LZ, 15), wiemy, że nic więcej się nie zdarzy – zostaje uchwycona chwila, której jedynym urozmaicheniem będzie to, że „z rąk wyskakuje jej szarfa”. Tymczasem już w otwierającej część prozatorską *Zbrodni* – studium (niezi-

²⁹⁵ W wydaniu powojennym: „ale to ma swój urok” (LZ, 42).

²⁹⁶ Za Adamem Dziadkiem odróżniam hypotypozę od ekfrazy. Por.: „Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią”; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 76.

dentyfikowanego) obrazu – ważną rolę odgrywa element czasowego następstwa:

Pod oknem na talerzu olbrzymie, pochmurne winogrona. Zamordowano gołą kobietę, bujnie zbudowaną, i teraz blask pada na jedno z jej zwiędłych jak wrzecziona ud. Kolano sterczy.

Obok manekin krawiecki, szpulka i nożyczki. Czas upływa. A na ulicy tłum, wrzące gwizdy. Zachowanie staje się coraz natarczywsze i wkrótce jedna z twarzy ukaże się w ramie okna, przez które obecnie widać tylko kędzierzawe wzgórza, winnice i sine, wyłącznie tragiczne niebo.

Będzie to może twarz odrażająca. Może twarz garbusa (WiP, 41; LZ, 35).

Podobnych sygnałów temporalnych, podkreślających dynamizm referowanej fabuły, jest w tych poematach prozą wiele – „potem”, „poczym”, „Gotowe. Już czas”, „wtedy”, „a teraz”, „i za chwilę”, „nagle”, „i raptem” itd. Fabularność sprzyja przedstawieniu perypetii rozmaitych bohaterów, a najczęściej – bohaterek, do których Świrszczyńska odnosi się z wyraźnym, choć życzliwym dystansem. Oddając głos uczestniczącym w akcji postaciom, autorka uzyskuje wielogłosowość zapisu zarówno dzięki niezależnej mowie w dialogach:

Wie pani, wtedy zapomniałam o bożym świecie. Nie patrzyłam, co na siebie kładę ani nic. Ani jak się czesać, tylko tak. A jak na próbę, jak on często przychodził, jak przyszedł, to ja już cała... To mnie szturchali: „Popatrz, słońce świeci”. Wiedziałam, że to niedobrze, i mówili. Ale co (WiP, 62; LZ, 51),

jak i formie mowy pozornie zależnej²⁹⁷:

Na wstędze, którą ciągle trzymały w zębach, przeczytała Rozalia dobrze jej znany napis: *semper idem*. To było

²⁹⁷ Odnawia to również Stawowy; R. Stawowy, „*Gdzie jestem ja sama*”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, s. 35.

po łacinie. On mówił, że taka dewiza. Pamięta (WiP, 63; LZ, 51).

Specyficzna aura językowej nieoczywistości, uzyskana przez poetkę dzięki polifoniczności i kontrastom ewokowanych rejestrów, decyduje między innymi o tym, co Sławiński nazwał „podszewką liryczną”²⁹⁸ jej utworów. Liryzm poematów prozą Świrszczyńskiej bez wątpienia należy do najbardziej subtelnych, ledwie i – jak to ujęła autorka – dyskretnie ukrytych w tekście. Podobny brak ostentacji można odnaleźć najwyżej w niektórych poematach prozą Rolicz-Liedera i Przerwy-Tetmajera. U tego ostatniego rozpoznanie lirycznej podstawy niektórych tekstów (na przykład *Kariera papugi*) ułatwiało jednak ich współwystępowanie w jednym cyklu z innymi, jawnie lirycznymi. W przypadku Świrszczyńskiej jest inaczej – zasada zatuszowanej liryczności obowiązuje we WSZYSTKICH bez wyjątku trzynastu poematach prozą włączonych przez poetkę do debiutanckiego zbioru. To ważne spostrzeżenie, gdyż wbrew ugruntowanemu stereotypowi krytycznemu, podejmującemu zresztą samookreślenie autorki („obrazy malowane słowem”)²⁹⁹, na oryginalny efekt liryczny jej poematów prozą – jak i całego zbioru – miała wpływ nie tylko, bezsprzecznie istotna, obrazowość, ale również specyficzna organizacja językowa tych wypowiedzi, decydująca o ich presuponowanej podmiotowości, wyczulonej tyleż na widoki, co i na brzmienia opowiadanych sytuacji. Na wizualno-językowy spłot *Wierszy i prozy* trafnie wskazuje Małgorzata Baranowska:

Poetka łączy w swych obrazach pojęcia mentalne ze zmysłowymi, wprowadza ostre kolory, miesza opisy dźwięków łagodnych z nieznośnymi, opisy zwierząt wymyślonych z autentycznymi. Wszystko to gra w teatrze świata czy teatrze kosmosu. „Teatr świata” nie jest tu tak nazwany, ale pojawia się dopiero wykluwająca się dialogiczność twórczości Świrszczyńskiej, dialogiczność, którą doprowadziła do perfekcji i skrajnej lapidarności w wiele lat później. Ta cecha dramatyczna

²⁹⁸ J. Sławiński, *Liryka Anny Świrszczyńskiej*, s. 126.

²⁹⁹ A. Świrszczyńska, *Wstęp*, w: eadem, *Poezja*, s. 20.

wspomagana niespodziewanymi skojarzeniami rozsadza ramy obrazów będących aluzją do malarstwa³⁰⁰.

W przypadku Świrszczyńskiej nie można oczywiście owej „aluzji do malarstwa” pomijać. Na wizualno-językowe powiązania utworów tworzących debiutancki tom wpłynęło bez wątpienia w znacznej mierze to, że pierwotną inspiracją tych wypowiedzi były obrazy. Krytyka często ten aspekt genezy tekstów z *Wierszy i prozy* podkreślała i uznawała za zachętę do interpretowania ich, jak gdyby były dziełami plastycznymi. O cytowanej przed chwilą *Zbrodni Sandauer* napisał:

Scenę oglądamy z głębi pokoju; tam zatem ukrył się narrator. Że zaś poza tym, kto zamordował, nie może tam być nikogo, więc mordercą okazuje się on sam, czyli – na dobrą sprawę – identyczny z nim czytelnik; to jego oskarża się o zbrodnię. Niesamowitość wynika – jak u Chiraca – z perspektywy, którą można by określić jako „odśrodkową”.

Ukryty w pokoju, obserwator spogląda na zewnątrz. Czekając na to, co się za chwilę ukaże w oknie. Na dwa plany – bliższy i dalszy (między którymi zarysowują się niewyraźne pokrewieństwa: tu – wypukłe winogrona, tam – wzgórze i winnice; tu – pochurność, tam – sine, tragiczne niebo), na dwa plany dzieli zatem scenę okno – dziura w ścianie, przez którą widać świat zewnętrzny. I obrazy są dziurami – z tym że ten świat, na który wychodzą, nie jest realny, lecz fikcyjny. Ściana pracowni malarskiej jest takich wyjść pełna; między oboma planami – wewnętrznym a zewnętrznym, realnym a fikcyjnym – oko snuje ciągle analogie³⁰¹.

Ten sposób odczytywania wydaje się uprawomocniony, trudno go kwestionować. Więcej nawet – wydaje się zgodny z jedną ze wskazywanych wcześniej tradycji interpretowania poematów prozą, tą, która za punkt wyjścia uznaje motyw okna³⁰², konotujący problematykę znaczącego kadrowania, wycinania na użytek literackiej wypowiedzi pewnego fragmentu rzeczywistości. A jednak można zgodzić się na tę zbież-

³⁰⁰ M. Baranowska, *Pod czarną gwiazdą*, „Twórczość” 1986, nr 6, s. 73.

³⁰¹ A. Sandauer, *Od stylizacji do żarliwości*. (Rzecz o Annie Świrszczyńskiej), s. 310.

³⁰² Por. przypis 207 w tym rozdziale.

ność jedynie częściowo. Rzecz w tym, że fragmentaryzująca perspektywa u Świrszczyńskiej jest w przypadku hypotypoz POWTÓRZENIEM I NAŚLADOWANIEM fragmentaryzacji już dokonanej – przez autora „opowiadanego” obrazu (malarza, grafika, twórcy gobelinu). Tym, co najbardziej interesujące i twórcze w debiucie poetki, nie polega wbrew opinii Sandauera na „wykorzystaniu czynnika plastycznego”³⁰³ czy na „[za]stosowaniu w literaturze techniki malarskiej”³⁰⁴. W rozumieniu oryginalności *Wierszy i prozy* pomóc może ich analiza zainspirowana przez spacjalną teorię tekstu. Jej autor, Joseph Frank³⁰⁵, podjął rozróżnienie Gottholda Ephraima Lessinga między dziełem malarskim a dziełem literackim, czyli między przestrzenną organizacją pierwszego a temporalną drugiego, oraz, odpowiednio, między momentalnym odbiorem pierwszego a trwającą w czasie lekturą drugiego. O ile jednak w ujęciu Franka utwory Eliota, Pounda, Prousta i Joyce’a ujawniały rozmaite strategie przekroczenia typowej dla języka sekwencyjności (głównie za sprawą technik fragmentaryzacji oraz zapisu nieciągłego) na rzecz nadania tekstowi cech przestrzennych i redukcji jego wymiaru temporalnego, o tyle w hypotypozach Świrszczyńskiej można dopatrywać się przejawu zamysłu wprost przeciwnego. Wskazywana już wielokrotnie fabularność, nasilająca się zwłaszcza w poematach prozą (choć występująca i wśród wierszy, na przykład w charakterystycznie zatytułowanym *Filmie w zwolnionym tempie*), służyła wprowadzeniu w malarskie przedstawienie tego, czego w nim nie ma – ruchu, następstwa zdarzeń, akcji. W myśl tej interpretacji mielibyśmy w przypadku Świrszczyńskiej do czynienia z oryginalnym odwróceniem częstej w poematach prozą tendencji, ujawniającej się zwłaszcza w realizacjach podejmujących motyw okna: zamiast tendencji do przestrzennego ujęcia jakiejś sytuacji (zdarzenia lub serii wydarzeń), aby tym silniej narzucić u odbiorcy wrażenie POJEDYNCZOŚCI referowanego doświadczenia oraz organicznego charakteru towarzyszącego mu aktu świadomości, zostaje wprowadzony element czasu, dzięki któremu opowiadany fragment rzeczywistości zakłętej w dziele sztuki /

³⁰³ A. Sandauer, *Od stylizacji do żarliwości. (Rzecz o Annie Świrszczyńskiej)*, s. 309.

³⁰⁴ Ibidem, s. 312.

³⁰⁵ J. Frank, *The Idea of Spatial Form*.

/ micie ulega niespodziewanemu ożywieniu. Zaskakującym efektem tego zabiegu jest „podszywka liryczna”, a więc niezbywalnie podmiotowy charakter poematów prozą Świrszczyńskiej. Paradoksalnie nie burzy to wcale efektu organicznej jedności, przeciwnie – wyczuwalna obecność podmiotu i jego subtelnie dozowane działania sprawiają, że mimo braku dosłownych, pierwszoosobowych formuł czytający domyśla się, że za każdym z zapisów kryje się czyjś namysł.

Wyrazem zamierzonej subiektywizacji tych tekstów jest jeszcze jedna cecha stylu, której nie można pominąć: humor raz po raz przechodzący na stronę groteski. Ta właściwość pisania Świrszczyńskiej, zarówno w debiucie, jak i w całej twórczości, pozostaje w ścisłym związku z tym, co nazwałam „zasadą zaplanowanej względności stylistycznej” i co oznacza ogólniejszą dyspozycję tej poezji, zakładającej wieczystą nieoczywistość rzeczy, a więc również nieostateczność wszelkich środków, jakimi chcielibyśmy je wyrazić. Jak zauważa Baranowska, Świrszczyńska „od razu, na początku swego poetyckiego rozwoju przekreśla sentymentalizm”³⁰⁶. Obcy jest jej patos rozumiany jako niewolnicze odtwarzanie spetryfikowanych wzorów mówienia czy przestrzeganie obowiązujących konwencji. Antypatetyczne *credo* poetka zawarła w wierszu pod znamienym tytułem *Krajobraz patetyczny*:

Purpurowe orgie o czystości niesłychanej
po szczytach kwitną
w czas wiatrów,
w czas chmur, co dyszą światłami.

Na ciemno płonących wodach
wznoszą się pływacy olbrzymi
i umierają niekiedy. A na powierzchni
utrzymuje się ich ciało rozrzucone pysznie i głowa
w której źrenicy, w białku zatrzymanym
błyskawica przegląda się,
lekka i strojna (LZ, 29).

³⁰⁶ M. Baranowska, *Pod czarną gwiazdą*, s. 73.

Niesentymentalne podejście poetki – wraz z opisaną metodą nadawania przedstawianym wizjom charakteru sytuacji dziejącej się w czasie – decyduje o ich żywości i naturalności, zwłaszcza odczuwalnej w przypadku odniesień do ujęć uświęconych tradycją, na przykład mitologiczną³⁰⁷:

Popatrz na tryumf Amfitryty, małej golutkiej bogini morskiej, rozkosznie różowej jak cukierek.

Jaki popłoch wśród świecących przejrzystości wodnych, jaka lotność, jak sypkie i delikatne pomieszanie wielu rzeczy wdzięcznych: róż, obłoków, łaszących się wstążek, włosów nimf i tych ciepłych, rześzystych dzieciaków, które sztuka dawnych lat z taką lubością umieszczała wszędzie.

Amfitryta stoi na muszli i śpiewa nadawszy mocno policzki.

W pieśni jej rozwidnia się ocean, tęcza pała kosztownie słychać rzewny ryk trytonów, którzy mlaskając i sapiąc gonią się niezdarnie, dosiadłszy okrakiem grzbietu fali. (*Amfitryta*, WiP, 42; LZ 38; w wersji powojennej z podtytułem *Gobelin barokowy*).

Ta znamienita cecha stylu przedwojennej twórczości Świrszczyńskiej nie powinna być jednak – choć bywała – traktowana jako oznaka powierzchowności. Groteskowa pespektywa okazuje się często odwrotną stroną spojrzenia dostrzegającego tragizm losu. Dzieje się tak w wielu poematach, na przykład w *Pięknej Helenie*, w której jest relacjonowana podróż królowej Sparty i Parysa do Troi. Choć Świrszczyńska umyślnie sięga po sygnały dystansu wobec konwencji opowiadania mitu, przede wszystkim gromadząc celowo nieznaczące szczegóły („Gładzi suknię, porusza ramionami. Potem z uwagą obiera pomarańczę i gryzie ją patrząc na obrus”; WiP, 47; LZ, 47), w zakończeniu umieszcza zdanie jednoznacznie ewokujące tragiczne fatum:

³⁰⁷ Podobną przekorną modalność wybierze w niektórych poematach prozą Zbigniew Herbert.

A na zbliżającym się brzegu Ilionu, w ostrym cieniu mirto-
wego gaju, stoi już chór, czekający na rozpoczęcie tragedii
(WiP, 47; LZ, 48).

To właśnie w tego rodzaju nagłych zmianach tonu, niespodziewanych przejściach od stylu buffo do serio, najsilniej dochodzi do głosu liryzm poematów prozą Świrszczyńskiej, która odrzuciwszy wielosłowny sentymentalizm, odnalazła sposób na wyrażenie najprostszej, choć skrywanej pod pozorami dystansu, czułości. *Operę*, w której „faworyta jego królewskiej mości blednąc [...] sztywno przewraca się na wznak i umiera”, zaś „monarcha z melancholią ogarnia okiem sztywniejący zezwłok [...] [i odchodzi, mówiąc] – Sława nas wzywa”, Świrszczyńska kończy słowami:

Po posadzce, zasypanej gdzieniedzie płatkami kwiatów,
depcą słudzy i dmuchają na grube woskowe świece.

– Tak, tak – mówi najstarszy i głośno uciera nos (WiP, 51–
–52; LZ, 45–46).

Ludwik Fryde napisał w 1937 roku: „Kapryśne, groteskowe wiersze Świrszczyńskiej niewiele mają odpowiedników z naszej współczesnej poezji; stosunkowo najbliższe im są utwory Jasnorzewskiej”³⁰⁸. Krytyk swojej opinii nie uzasadnił. Nie wiemy, które cechy twórczości obu poetek wydały mu się zbieżne. Być może przewrotnie estetyzujące traktowanie poetyckiej materii („kaligrafie”, „bibeloty”), które większość krytyków międzywojennych zarówno u Świrszczyńskiej, jak i u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pochopnie odczytywała jako sygnał błahości, a w których Fryde dostrzegł co innego. Z pewnością jednak nie mógł mieć na myśli pokrewieństwa obu poetek w wyborze prozatorskiej formy. Swój *Szkicownik poetycki* Pawlikowska opublikowała bowiem dopiero w 1939 roku – tuż przed wojną.

³⁰⁸ L. Fryde, [rec. J. Łobodowski, *Demonom nocy*; Cz. Miłosz, *Trzy zimy*; A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], s. 75.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Szkieownik wydany w ostatnich miesiącach poprzedzających wojnę nie doczekał się recenzji krytycznych za życia autorki, gdyż do rąk czytelników trafił w sierpniu 1939 roku³⁰⁹. Z nielicznych komentarzy wiemy jednak, że jego fragmenty ukazujące się w „Wiadomościach Literackich” w 1938 i 1939 roku³¹⁰ wywoływały zarówno aprobatę³¹¹, jak i ostry sprzeciw³¹². Głównie jednak zapewne intrygowały, może nawet wprawiały w konsternację ze względu na formę oraz najogólniejsze, filozoficzne przesłanie, w najmniejszym szczególe niezdradzające bezpośredniego związku z przedwojenną atmosferą powszechnego napięcia i lęku³¹³. Przeciwnie, utwory składające się na *Szkieownik poetycki* niosły ze sobą treści głęboko afirmujące rzeczywistość, choć nie były pozbawione poznawczego niepokoju.

Szkieownik, wprawdzie tak inny od wszystkiego, co poetka napisała wcześniej, nie powstał przypadkiem. Jerzy Kwiatkowski uważał, że zbiór próz wieńczył środkową fazę twórczości Pawlikowskiej, najbogatszej w „problematyką filozoficzną, czy raczej: poetycko-filozoficzną”, „[u]kłada[jąca] się [...] w pewną całość, tworząca zarys pewnego systemu myślowego, którego elementy rozproszone są wśród utworów wchodzących w skład poszczególnych tomików”³¹⁴. Ewolucja światopoglądowa Pawlikowskiej szła w parze z przeobra-

³⁰⁹ Taką informację podaje Elżbieta Nurnikowa w książce *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys monograficzny)*, Katowice 1999, s. 335.

³¹⁰ W 1938 roku w numerach: 22, 24–25, 28–29, 32–34, 36–39, 41, 44–45, 48–49, 51; w 1939 roku w numerach: 2, 9, 24, 35, 37.

³¹¹ Zob. M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, red. T. Drewnowski, wprowadzenie T. Drewnowski i W. Starska-Żakowska, Warszawa 2009: „Dziś przyszedł numer »Wiadomości Literackich«” [chodzi o nr 49 – A. K.], w którym wyjątkowo są aż cztery ciekawe rzeczy. Doskonały artykuł Parandowskiego pt. *Myśli o kulturze*, bardzo ładny i przyjemny *Szkieownik poetycki* Jasnorzewskiej, śliczny wiersz Hemara o psie...”

³¹² K. W. Zawodziński, *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 206; przedruk w: idem, *Wśród poetów*.

³¹³ Skrajnie inaczej niż w *Szkieowniku wojennym*, pisany w latach 1940–1943, w którym słowo „wojna” jest jednym z najczęściej używanych.

³¹⁴ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1972, s. LII.

zeniami poetyki pisanych przez nią utworów. Najogólniej rzecz biorąc, przemiany te polegały na postępującej rezygnacji przez poetkę z tych rozwiązań, które decydowały o charakterystycznej zawartości jej wczesnych wierszy. Ową koherencję wspierała często silną retorycznością wypowiedzi. Faza retoryczna trwała jednak stosunkowo krótko. Znamienne, że poetka nigdy nie wróciła do stylu zaprezentowanego na przykład we wczesnych *Pocałunkach* (1926). Nawet jeśli pisywała dalej utwory lapidarne, ich poetyka ulegała stopniowo coraz większym zmianom. Najbardziej widoczne były: eliminacja wyrazistej pointy, odchodzenie od rygoru tradycyjnej wersyfikacji na korzyść wiersza wolnego, eksperymentowanie z wydłużaniem wersów (nawet do dwudziestu głosek), pogłębianie efektu prozaizacji. Są to sprawy dobrze rozpoznane³¹⁵. Przeobrażenia te nie następowały synchronicznie, nie zawsze też oznaczały wypracowanie jakiejś trwalszej cechy stylu, przeciwnie – wiele z nich ma charakter jednorazowych prób, ograniczonych do jednego tomu. To, co istotne, to ich ogólna tendencja, nazwana przez Kwiatkowskiego „rozkładem formy wierszowej”³¹⁶, a przez Grażynę Szymczyk „otwarcie na prozę”³¹⁷, wyraźnie świadcząca o zmierzaniu pisarki w kierunku niewersowego zapisu. Zwieńczeniem tej tendencji był *Szkicownik poetycki*. Jego ukazanie się poprzedził wydany dwa lata wcześniej zbiór *Krystalizacje* (1937). Według Kwiatkowskiego dostrzegalna stała się wówczas jeszcze jedna nowa właściwość stylu Pawlikowskiej, określona przez niego jako „poetyka fragmentu”. Krytyk widzi w niej wpływ fragmentarycznej formy poezji Safony, której utwory nie zachowały się w całości, a której poetka poświęciła w *Krystalizacjach* osobny cykl (*Róże dla Safony*). Wszystko to przygotowuje powstanie *Szkicownika poetyckiego*, w którym po raz pierwszy pisarka sięga po poetykę szkicu i notatki. Pawlikowska tak uzasadniała swoją poetycką konwersję:

³¹⁵ Ibidem, s. LXXVII–LXXXII. Zob. także: G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, s. 72–73.

³¹⁶ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. LXXXII.

³¹⁷ G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, s. 73.

[...] Wzdycham, a wiecie, że dzisiaj ponad westchnienie słów już nie przenoszę ani rymów, lecz wyżej cenię prawdę jego bezsprzeczną.

Westchnienie, to istnieniu aprobaty, gwiazdom krótka serenada, lub światu gorzka waleta... [...] ³¹⁸.

Istotnie, przedwojenny *Szkieownik poetycki* stanowi ważne świadectwo pewnego etapu poszukiwania przez pisarkę owej „prawdy westchnienia”. Dzięki temu zbiorowi można lepiej zrozumieć drogę myślową, jaką odbyła Pawlikowska aż do przejmujących zapisów wojennych – *Szkieownika poetyckiego II* (niektóre części ukazywały się jako *Szkieownik wojenny*) oraz tak zwanych *Ostatnich notatników* opublikowanych z rękopisów po śmierci autorki.

To, co uderza w przedwojennym *Szkieowniku poetyckim*, to wyraźna dążność do odzyskania zagubionej „istnieniu aprobaty”. Istnienie przybiera w tych osiemdziesięciu pięciu fragmentach wymiar przede wszystkim przyrodniczy – Pawlikowska niemal w każdym z nich przygląda się jakiemuś bytowi naturalnemu. I tak, pojawiają się tu: brzozy, robaczek, prusak, głowonóg, wróblca, kanarek, koń, „skrzydlata okruszyna barwy kurzu”, mucha, dzika róża, cykoria, powój, chryzantema, słowik, kukułka, konwalia, żaba, hiacynt, stara akacja, „motyl rudo-marmurkowy barwy kury domowej”, konik polny, wierzba, świerk, meduza, „owad-pyłek”, „czarny, zwijny wciornastek”, zawilec... Pisząc w przededniu wojny, poetka jest świadoma prowokacyjnego wydźwięku takiej tematyki. „Dzisiejszy pisarz nie wspomina o kwiatach. »Nie czas pisać o różach, gdy płoną lasy«” (SZP, 33; 69) – stwierdza i bodaj jedyny raz czyni aluzję do okoliczności zewnętrznych.

Wprost wskazuje na źródło i motywację swojej niezwyklej uważności:

Któż w ogóle rozmyśla głębiej nad rośliną oprócz buddaistów? [pisownia oryginalna – A. K.] Odkryli oni bóstwo w kwiecie lotosu i wyrazili to w akcie strzelistym: „Om

³¹⁸ M. Kossak-Jasnorzewska, *Szkieownik poetycki*, Warszawa 1939, s. 118 (fragment 60); dalej oznaczam skrótem SZP wraz z podaniem numeru fragmentu oraz strony.

mani padme” – („Om”, czyli On, Najwyższy – wewnątrz „padmy”, czyli lotosu i „hum”! co znaczy po prostu: hm, chrząknięcie tajemnicze, zastanowienie się, otwarcie zamyslenia)... (SZP, 33; 68–69)

W dążeniu tym należy domyślać się modelu innej niż w wierszach najwcześniejszych – młodzieńczo optymistycznych – afirmacji świata. Zgodnie z przewartościowaniami, jakie rozpoczęły się w tomikach pochodzących z lat 30., w szkicowniku przedwojennym jej poszukiwania zostają ściśle splecione z namysłem etycznym. Oto przykład:

Elektryczność zgasła nagle w całym domu. Musiano zapalić świecę, i ma się rozumieć, w jednej chwili uderzyła się o płomień mucha.

Warczy teraz opalonymi skrzydłami, zatacza się po zielonym suknie stołu. [...]

Przenoszę się współczuciem w nią. Weltschmerz mnie przesywa, marszczę czoło i wymyślam przyrodzie.

Ona milczy jak zwykle. Mina indyjska, oczy spuszczone, uśmiech obojętny i ospały. Taką właśnie widzę ją zawsze i takiej nienawidzę – w rzadkich chwilach, gdy jej nie podziwiam.

– Potworze! Okrutnico! – szepczę w niewiadomą stronę.

Tymczasem mucha, leżąc na grzbiecie, konwulsyjnie wstrząsa nogami. Pomagam jej wstać. Uspokaja się. Wtem, najpogodniej, najuważniej, poczyna czyścić, gładzić swoje przednie kończyny, z gestami hrabiny, naciągającej długie balowe rękawiczki... [...].

I widzę nagle z wielką ulgą w sercu, że nie zawsze wszystkim rozumiem, że bardzo dalekie jesteśmy od prawdy, ja i moja litość, od prawdy, która nie jest może tak skończenie tragiczna... (SZP, 47; 96–97)

Fragment ten jest ciekawy z kilku względów. Po pierwsze, demonstrowa, dlaczego „poetyka szkicu” wydała się pisarce właściwsza dla tego typu medytacji niż forma wiersza. Jak się zdaje, praktykowana

przez Pawlikowską postawa pełnej współczucia buddyjskiej uważności wymagała formy zapewniającej z jednej strony oddanie linearnego przebiegu „obserwacji”, a z drugiej – wystarczająco obszernej, „bardziej pojemnej”, aby mogła zostać utrwalona mnogość dostrzeżonych szczegółów.

Po drugie, zapis ten w wyjątkowo precyzyjny sposób zdaje relację z podstawowej od tomu *Surowy jedwab* ambiwalencji autorki, rozdartej między buddyjskim zachwytem dla natury a wywodzącą się z braminizmu (zinterpretowanego za Schopenhauerem po gnostycku) odrazą do jej okrucieństwa³¹⁹. Do tej pory uczucia te pojawiały się niezależnie, stanowiąc temat odrębnych utworów. Tym razem Pawlikowska poddała je wspólnej zdystansowanej metarefleksji, której wynik – „nie zawsze wszystko rozumiem” – chyba najbardziej w całej twórczości zbliża ją do buddyjskiego ideału oświeconej niewiedzy.

Zazwyczaj koncentruje się ona jednak na podpatrywaniu, w jaki sposób afirmują istnienie inne byty. Pisze: „Słowik, kukułka i żaby wspólnie wystawiały doczesność” (SZP, 58; 112). Albo opisuje dokonania, nirwaniczny bezruch „małej żaby zielonej”:

[...] Wypasiona majowym powietrzem i spokojna, spoczywała na liściu malinowym, błyszczące oczy utkwiwszy w jeden punkt. Oddychała w pełnym słońcu; widać było, że czyni to świadomie, z głębokim zadowoleniem.

Mijały godziny. [...]

Jakież to oddanie się życiu! Ile wiary, spokoju i ufności w żabim sercu! Usiądźcież i wy raz prawdziwie spokojnie! Czyż nie sposób posiedzieć trochę na planecie, nie rzucając się wciąż z jednego miejsca na drugie? [...] (SZP, 40; 81–82).

Zakończenie tego zapisu zdradza jednak inną niż buddyjska postawę – gest obcego tej tradycji literalnego pouczenia, udzielenia „do-

³¹⁹ Pisałam o tym w rozprawie *Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10.

brej rady” z pozycji tego-który-wie-lepiej. Więcej nawet – w sformułowaniu „posiedzieć trochę na planecie” pojawia się perspektywa oglądu kosmicznego, otwierająca ponownie pokusę gnostyckiego typu refleksji. Na razie jednak w roli winnego, który odpowiada za przeczucy – mimo pragnienia afirmacji rzeczywistości – kaktizm, Pawlikowska obsadza człowieka: „Bo oto doprowadziliśmy wreszcie do nieszczęścia planety, przez opętanie nasze, złość i nienawiść, które, z szybkością razem połączone, wywołały katastrofę kosmiczną” (SZP, 11; 28). „Zasada gnostycka” jako podstawa opisu i rozumienia rzeczywistości pojawi się w pełnej postaci w szkicowniku wojennym, pisanym w latach 1940–1943³²⁰.

Pozostaje do omówienia sprawa w tych rozważaniach najważniejsza: czy utwory zawarte w *Skicowniku poetyckim* można interpretować jako poematy prozą? W przypadku większości dotychczas omawianych tekstów, zarówno młodopolskich, jak i późniejszych – choć za każdym razem na innej zasadzie – można było założyć, że ich twórcy wpisywali je w pewną architektralnie żywą i rozpoznawalną (także dla czytelników, a przynajmniej dla niektórych z nich) PRZESTRZEŃ HERMENEUTYCZNĄ poematu prozą jako (para)gatunku wywodzącego się z określonej tradycji literackiej. Tymczasem o ostatniej przed wojną publikacji Pawlikowskiej można dyskutować w odniesieniu do co najmniej kilku tradycji literackich, czy szerzej – piśmienniczych. Na jedną zwrócił uwagę Zawodziński – i nie krył rozczarowania:

Zużywając w sztukach teatralnych swe większe pomysły poetyckie, Pawlikowska, która je niegdyś z przedziwnym mistrzostwem miniaturzystki wtlaczała w epigramatyczne ramy swych liryków, zaniedbuje coraz częściej ostatecznego wykończenia swych drobnych utworów, traktowanych szkicowo, coraz częściej bywa bezkształtna i niewykryształizowana do końca w liryce, mimo tytułu *Kryształizacje*, który nosi ostatni z jej szczupłych tomików. Jakby rezygnując z wykorzystania w liryce wciąż rodzących się obficie „pomysłów” poetyckich, jakby

³²⁰ Był on publikowany na bieżąco w częściach w „Wiadomościach Polskich” oraz „Nowej Polsce”, emigracyjnych gazetach wydawanych w Anglii, gdzie Pawlikowska przebywała od ucieczki z Polski we wrześniu 1939 roku.

zmęczona polerowaniem słowa, ogłasza coraz częściej (w „Wiadomościach Literackich”) obszerne kartki ze swego *Szkiecownika poetyckiego*. Ale taki pomysł zanotowany prozą, a niewykrystalizowany w swą ostateczną formę, ma się do wykończonego utworu, jak surowy diament do oszlifowanego brylantu³²¹.

W opinii krytyka uderza przede wszystkim połączenie „szkiecowego” traktowania utworu z brakiem jego „wykończenia” oraz „bezkształtnością”. Zawodziński, wierny admirator twórczości Pawlikowskiej, przyzwyczał się dostrzegać w niej autorkę precyzyjnych miniatur poetyckich i brak kształtu „poetyckiego” uznawał za brak kształtu w ogóle. Z cytowanej wypowiedzi wynika, że jego aplauzu nie wzbudzały nie tylko fragmenty *Szkiecownika*, ale również dramatyczne utwory poetki. Zawodziński podjął poza tym dość prostodusznie paratekstowe przesłanie tytułu zaproponowanego przez Pawlikowską, uznając, że istotnie można owe drukowane w „Wiadomościach Literackich” fragmenty traktować jako rodzaj roboczych notatek twórczych („pomysł zanotowany prozą”), którym należy jeszcze nadać „kształt”. Zaprzecza jednak temu tropowi komentarz Kwiatkowskiego. Krytyk zauważa najpierw, że „przejście od wiersza do prozy nie musi być równoznaczne z granicą między dwoma etapami rozwoju, może stanowić po prostu próbę poszerzenia twórczości o nowy gatunek literacki”³²², ale za chwilę dodaje, że „w wypadku Pawlikowskiej sprawa nie przedstawia się tak prosto, [i] że mamy tu do czynienia także i z elementami rozkładu formy wierszowej”³²³. Jako dowód podaje dwukrotne opracowanie przez poetkę tego samego tematu, raz w formie wiersza *Obserwacja w pociągu*, drugi w dwudziestym trzecim fragmencie *Szkiecownika*. Wynika z tego, że to raczej wiersz opublikowany w „Skamandrze” w 1936 roku stanowił coś w rodzaju punktu wyjścia powstałego później zapisu ze *Szkiecownika*, a nie odwrotnie. Oto oba teksty:

³²¹ K. W. Zawodziński, *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 206; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, s. 182.

³²² J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. LXXXII.

³²³ Ibidem.

Vis-à-vis mnie, podróżnik, kołyszany drogą,
 Zapadł się w sobie, ziewnął, uśmiechnął się błogo,
 Z uncją niesmaku – po czym opadła mu szczęka
 I stał się nieistotny. Nikt go się nie lęka
 I nikt go nie poważa.
 Każdy się uśmiechnie
 Na widok ust, otwartych bezsilnie, pociesznie.

Nagle poryk nosowy. Zew bawołu? tura,
 Czy innego straszliwca?
 Łaskawa Natura
 Przyszła w pomoc słabemu i stwarza, życzliwa,
 Ów głos, ów dźwięk nieludzki, by nim porykiwał
 I ośmielonych wrogów mógł powstrzymać z dala
 Od siebie – przeraźliwy odtrąbując alarm...³²⁴

Mój towarzysz podróży, przystojny nieznajomy, znużony
 drogą, zapadł się cały w rytm pociągu...

Rozluźnił mięśnie, rozbroił swoje siły, zamknął piękne
 oczy i przybrał błogi a niemądry wyraz, z uncją niesmaku
 w kątach ust.

Nagle opadła mu szczęka, obciążona jakby ołowianym
 ciężarkiem.

Obraz nieodpowiedzialności, słabości bezbronnej.
 Człowiek śpiący.

Jednak otwarte jego usta wydają raz po raz głuchy,
 rytmiczny poryk, pokrewny w dalekim echu głosom roz-
 pętanych żywiołów i drapieżnych zwierząt.

Z tych instrumentów postrachu najśmieszniejszy,
 głos ten zadziwia jednak swoją zaczepną urągliwością, su-
 rowością i zdecydowaniem.

To natura, matka nasza słodko-naiwna przychodzi
 w pomoc śpiącemu półnieboszczykowi, i daje mu ten od-
 straszający dziwogłos: chrapanie. Z jego pomocą powinien
 niedołężny śpioch zatrzymać wrogów swoich w przyzwo-
 itej odległości. Wrogów zaciekawionych bezwładem; hie-

³²⁴ Cyt. za: „Skamander” 1936, nr 76, s. 475.

ny czy wrony, lękliwe wobec ruchu, bezzcelne w obliczu inercji.

Straszy więc, porykuje pocziwiec, ochraniając się nieświadomie.

Odstraszyłby nawet chęć pocałunku, nawet myśl miłosną; z radością da mu każdy z nas święty spokój.

Czując na sobie mój wzrok, warczy jeszcze posępniej, po czym ruchem kilkakrotnie powtórzonym, niepewnym, szarpiącym, narzuca sobie szorstką firankę okienną na twarz... (SZP, 23; 46–47)

Zdaniem Kwiatkowskiego zapis prozą jest opracowany „obszerniej, precyzyjniej, trafniej”³²⁵. Krytyk nie objaśnia jednak dokładniej tej wyraźnie wartościującej opinii. Dopowiedzmy więc – „obszerniejsze” są na pewno opisy, zarówno opis śpiącego podróźnego, jak i jego wyobrazonych „naturalnych” wrogów. Trudno nie zauważyć, że skrótowość ujęcia Pawlikowska wykorzystuje w wierszu do uzyskania efektu komicznego: „Zapał się w sobie, ziewnął, uśmiechnął się błogo, / Z uncją niesmaku – po czym opadła mu szczęka”. Komizm obserwowanej sytuacji został w wierszu stematyzowany w serii następujących po sobie stwierdzeń: „I stał się nieistotny. Nikt go się nie lęka / I nikt go nie poważa. / Każdy się uśmiechnie / / Na widok ust, otwartych bezsilnie, pociesznie”. W zapisie prozą pojawia się zaledwie jeden ślad tych refleksji (za sprawą epitetu „najśmieszniejszy” w dalszym toku narracji). Zamiast „pocieszności” zostaje rozwinięty natomiast motyw „bezsilności” – w postaci jednego zdania: „Obraz nieodpowiedzialności, słabości bezbronnej”. Zasada rzekomej oszczędności poezji w odróżnieniu od „obszerności” prozy nie ma zatem charakteru bezwzględного. Tym, co zostało natomiast ujęte zdecydowanie szerzej, a zarazem „precyzyjniej” i być może „trafniej”, dotyczy drugiej części obu tekstów, poświęconej przedstawieniu hipotezy poetki na temat tego, czym jest „odstraszający dziwogłos: chrapanie”. Jak w wielu swoich utworach, także i tu Pawlikowska przemawia jako znawczyni Natury, jako ta, która zrozumiała jej tajemnicze postępowanie i umie odczytać w rozmaitych

³²⁵ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Wybór poezji*, s. LXXXII.

znakach zapis jej intencji. Kształt wiersza sprawia, że wytłumaczenie istoty chrapania przez włączenie tej błahej (z pozoru) czynności w ogólny plan Natury pełni funkcję pointy-objawienia, po której nic już nie ma prawa nastąpić. Inaczej w wersji prozatorskiej – Pawlikowska poświęca wprawdzie więcej miejsca opisowi drapieżników, hienie i wronie, nawiązując pośrednio do zaprzatającego ją tematu okrucieństwa w przyrodzie, ale osłabia jednocześnie wagę owego objawienia, przechodząc do dwóch nowych wątków. Po pierwsze, porzuca rolę rewelatorki na rzecz innej ze swoich ról: kobiety wrażliwej na erotyczne podniety – oraz ich brak („Odstraszyłby nawet chęć pocałunku, nawet myśl miłosną”). Po drugie, decyduje się zakończyć w sposób, dzięki któremu – prawem kłamry – przypomina okoliczności, w jakich dokonuje swoich „obserwacji w pociągu”. Zarzucenie przez podróżnego firanki na twarz zostaje potraktowane jako wydarzenie i staje się elementem rudymenarnej fabuły. Daje też asumpt do dalszych interpretacji (ukrycie twarzy jako przejaw obrony? chwilowego porzucenia stanu bezsilności / zwierzęcości i odzyskania na moment woli / człowieczeństwa? odczucie wzroku kobiety na swojej twarzy jako zawiązanie się relacji? itd.).

Mogłoby się wydawać, że brak wyrazistej konkluzji we fragmencie ze *Szkicownika* i odwrotnie – zwarty kształt odpowiednika wierszowego to potwierdzenie jeszcze jednej tezy Kwiatkowskiego, mówiącego o „zwrocie [poetki] od kompozycji zamkniętej ku kompozycji otwartej”³²⁶. Choć analizowany fragment można potraktować jako przykład kompozycji otwartej, trudno przeoczyć, że w *Szkicowniku* wiele tekstów ma zdecydowanie ZAMKNIĘTY charakter. Cecha ta wynika z innej, dominującej w tym zbiorze właściwości stylu. Pawlikowska posługuje się bardzo często metodą analogii³²⁷, czyli przedstawia jakąś sytuację, najczęściej ze świata przyrody, by natychmiast sformułować na jej podstawie uogólniony sąd objaśnia-

³²⁶ Ibidem, s. LXXXIII.

³²⁷ Czyni to świadomie. W jednym z zapisów wojennych wyznaje: „Darujcie, że dusza moja wyrwa się ponad dzisiejszy dzień! Że szukam pociechy w syntezie, w porównaniach przyrodniczych”; M. Pawlikowska-Jasnorzewska, „Wiadomości Polskie” z 31 marca 1940 roku; cyt. za: eadem, *Ostatnie utwory*, zebrał i opracował T. Terlecki, Warszawa 1996, s. 24–25.

jący jej zdaniem jakiś element egzystencji ludzkiej. Na przykład kiedy pisze o „robaczku” udającym nieżywego, który nagle podrywa się do biegu, stwierdza w klauzuli: „I człowiek nieraz zawdzięczał życie podobnie czujnym manewrom. // Wszyscyśmy bracia” (SZP, 4; 14); kiedy wymienia kolejne niedosiężne dla „persaka” (prusaka)³²⁸ światy i dochodzi do gwiazd, zauważa: „Tu równamy się z najskromniejszymi, przez tę lekceważącą rzeczywistość, przez tę zniewagę, że są, ach, są nieskończone światy, zawrotne rozbudowy i poza nami, i ponad nami. // A my w kuchni ziemskiej, oświetlani lampami, na przemian słońca i księżycy... // Zapobiegliwi – zaaferowani” (SZP, 7; 21); kiedy opisuje porywisty wiatr zrywający w październiku ostatnie liście z drzew, gorzko konkluduje: „Podobnie i nieopanowana namiętność lat późnych zaściela tylko pokotem ostatnich, złotych nadziei, całą swoją okolicę” (SZP, 17; 39). Należy jednak zauważyć, że nie zawsze owe uogólniające wnioski, powzięte na zasadzie analogii, spełniają funkcję pointy. Bywa całkiem odwrotnie – odgrywają raczej rolę tezy, którą poetka rozwija następnie w postaci bardziej rozbudowanego opisu, na przykład:

Z chudnących palców spada pierścionek. Nagły ten stuk w podłogę – to znak. Ach, niedobry! – Znowu kilka kilo straconych w ciągu miesiąca...

Podobnie i w małżeństwie. Kiedy miłość stopniowo zanika, z dniem każdym bardziej słabnąc, nagle obrączka ślubna, na miarę kiedyś robiona, zsuwa się z dłoni szczęścia, już nie tej samej.

I to się nazywa: – rozstanie (SZP, 19; 42).

Koniec sezonu. Światowe słowo „sezon”, odlatuj na południe! Letników coraz mniej, wiatr zamiata plażę, szeroko, jakby ją chciał gruntownie po nich oczyścić. Morze mai

³²⁸ Zob. list Wojciecha Kossaka z 15 lutego 1939 roku do Marii Kossakowej (*Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2, wybór, oprac., wstęp, przypisy, indeksy K. Ol-szański, Kraków 1985, s. 705): „Posyłam Lilusi korektę z jej »Czarodziejskiego szkicownika« – Nie wiem, który najwięcej lubię, ale może tego Persaka, biednego robaka, na swojej karykaturze”.

tragicznie i pięknie, gdyż śpiewak to nie dla ludzi. Sosny wtórują. Jest wspaniale i nudno.

I w życiu, tak samo, po sezonie, przyjaciół coraz mniej wkoło nas, pustoszeje świat.

Żywiły za to przychodzą do głosu. Dla nas szum sosen. Zdziczałych płaczek, dla nas rozpełtany głos morza.

Dla nas rozbrzmiewać teraz będzie surowe, nieustanne, niezrozumiałe, „niemieckie kazanie” wieczności.

Lepiej zawczasu nauczyć się go słuchać, żyć się z tą powagą. Zapóźnijmy się więc na plażach, w górach, wytrzymujmy „la saison morte”... (SZP, 20; 43)

Niekiedy już od pierwszych słów poetka sygnalizuje analogię, którą zamierza zilustrować dalej:

Żywot nasz, jak łąka nieustannie przez nas samych ścina-na, rośnie nam równocześnie za plecami aromatycznym, siennym stosem (SZP, 37; 78).

Las, to nie tylko żywiczny skarb dla naszego oddechu, smolny balsam dla naszych płuc zmęczonych, zielone collyrium dla oczu.

Kto doznał od ludzi wiele złego czy dobrego, co jest czasem na równi męczące jedno jak drugie, ten zrozumie znaczenie wspaniałej obojętności drzew, tych jednostek bez ujemnych czy dodatnich zamiarów, tego jedyne go w świecie, bezpiecznego tłumu (SZP, 43; 87).

Napastować kwiat, rwać go z dziką i bezmyślną chciwością, to jakby nad piękną, śpiącą w narkozie kobietą znęcać się obłądnie, dlatego że cicha i że nic nie czuje...

Łamać jej ręce dla jednodniowych bransolet, zdzierać z jej palców wędzące pierścienie... (SZP, 53; 107)

Analizowana cecha stylu nieodparcie narzuca wrażenie przenikającej *Szkicownik* silnej asercji sądów, świadczącej o pewności wypowiedzianej się autorki, tak jakby zapisywała uwagi nie po to, aby zanotować niespodziewane wrażenia lub wątpliwości, a przeciwnie – aby zgromadzić jak najwięcej obserwacji potwierdzających prze-

świadczenia, które powzięła wcześniej. Nie przypadkiem – Pawlikowska przez okres całej twórczości prowadziła pogłębione studia filozoficzne, roztrząsając na swój użytek kilka podstawowych problemów: przede wszystkim relację człowiek–byt (pojmowany jako natura) oraz trudność w uzgodnieniu piękna natury z bezwzględnością praw w niej panujących. Rozterki światopoglądowe doprowadziły poetkę do stworzenia czegoś w rodzaju własnego systemu myślowego. Podobnie – jako „zarys systemu” – określa filozofię Pawlikowskiej Kwiatkowski. Uznaje, że „[jego] elementy rozproszone są wśród utworów wchodzących w skład poszczególnych tomików” i dlatego zaleca „konieczność odejścia [...] od zasady ściśle chronologicznego omawiania tej poezji”³²⁹. Zarazem jednak zakłada pewną procesualność, skoro wyraźnie wiąże dostrzeżaną przez siebie tendencję Pawlikowskiej do coraz częstszego sięgania po „kompozycję otwartą” z przypisywaną jej „rezygnacją”. Sprawa światopoglądowych przewartościowań nie rysuje się jednak tak prosto, nie można również wyciągać na ich podstawie zbyt pochopnych wniosków estetycznych. Rezygnacja, o której wspomina krytyk, wiązała się bowiem bezpośrednio z postawą akceptacji, przejętą przez poetkę z filozofii wschodnich. O rezygnacji można więc mówić jedynie, kiedy przyjmie się europejski punkt widzenia, powiązany wielorako z systemem wartości, które nie mieszczą się w hierarchii buddyzmu czy hinduizmu. To właśnie silne przeświadczenie Pawlikowskiej, że podstawą życia powinna być jego afirmacja, przeziara z kart *Szkicownika*. W tym sensie polska poetka była podobna do innych natchnionych twórców – tych, których filozoficzne poszukiwania pozwoliły narodzić się romantyzmowi. Krótkie utwory prozą Pawlikowskiej wpisują się bowiem także w wielką tradycję fragmentaryzmu romantycznego, któremu patronują bracia Schległowie i Novalis. Nie idzie rzecz jasna o wskazanie drogi jakiegokolwiek ścisłej kontynuacji tej szkoły, ani tym bardziej – o tropienie podobieństw realizacji. Fragmenty, które znamy z twórczości Friedricha Schlegla i Novalisa, nie pozwalają zresztą na wyznaczenie jakiejś quasi-gatunkowej zasady, gdyż zanadto różnią się między sobą. Nie można

³²⁹ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. LII.

jednak nie zauważyć, że – podobnie jak romantycy z Jeny – Pawlikowska w swoim *Szkicowniku* dąży do znalezienia takiego sposobu pisania, który sprosta kierującemu nią filozoficznemu imperatywowi i że tak jak oni wybiera formę krótkich, dokładanych do powiekszącego się zbioru, fragmentów³³⁰.

Wrażenie asertoryczności sądów Pawlikowskiej w *Szkicowniku* wzmacnia niekiedy przywoływany przez nią autorytet nauki, nawiązania do jej odkryć („Uczeni głoszą...”; SZP, 21; 44) i fachowej terminologii („ptomainy, kadaweryny”; SZP, 35; 72); „alkaloid: majali-

³³⁰ Oczywiście, ta analogia eksploatowana nadmiernie ukazałaby swoje ograniczenia. Romantykom niemieckim przyświecała bowiem w ich „formalnych” wyborach bardziej fundamentalna idea, zakładająca w ostatecznej rachubie możliwość stworzenia dzieła, które stanowiłoby coś w rodzaju totalnego opisu całości ludzkiego doświadczenia. W tym przedsięwzięciu pisane fragmenty pełniły zaledwie funkcję preludium i symbolicznie odzwierciedlały skalę umysłu pojedynczego człowieka. „Nie mogę dać żadnej innej próbki siebie, mojego *ego*, lecz tylko system fragmentów, ponieważ to jest to, czym jestem” – napisał w liście do brata Friedrich Schlegel; cyt. za: A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 12. Interesujący dla badacza poematu prozą trop kryją również zapisy Novalisa, który w dziele „logologii” (czyli „transcendentalnego aktu ducha przenikającego siebie, rozmyślającego nad własnym działaniem”; cyt. za: Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 377) jedno z najważniejszych znaczeń przypisywał poezji. We *Fragmenty logologicznych* umieścił takie uwagi: „Jak dotychczasowe filozofie do logologii, tak dotychczasowe poezje mają się do poezji, która ma się dopiero pojawić. // Dotychczasowe poezje najczęściej oddziaływały dynamicznie; przyszlą poezję transcendentalną można by nazwać organiczną. Kiedy zostanie już wynaleziona, zobaczymy, że wszyscy dotychczasowi prawdziwi poeci bezwiednie uprawiali poezję organiczną, że jednak to, iż nie wiedzieli, co czynią, miało istotny wpływ na całość ich dzieła, tak że po większej części prawdziwie poetycy bywali tylko w odosobnionych wypadkach, w ogólności zaś byli zwykle niepoetyccy. Logologia musi doprowadzić do tej rewolucji” (fragm. 43); „Oto dobre pytania: czy wiersz liryczny to właściwie WIERSZ, plus-poezja, czy też proza, minus-poezja? Jak powieść uważano za prozę, tak wiersz liryczny uważano za poezję – a jedno i drugie niesłusznie. Najwyższą, najwłaściwszą prozą jest wiersz liryczny. // Tak zwana proza powstała z ograniczenia absolutnych skrajności. Istnieje tylko *ad interim* i odgrywa podrzędną, czasową rolę. Nadejdzie czas, kiedy zniknie. Wtedy ograniczenie przekształci się w przenikanie. Powstanie prawdziwe życie, a proza i poezja zjednoczą się najściślej i wejdą we wzajemne związki” (fragm. 51); *ibidem*, s. 189–190.

na” (SZP, 57; 111). Interpretowanie jej postawy jako scjentyistycznej byłoby jednak nadużyciem. Jednocześnie poetka czerpie ze źródeł zdecydowanie bardziej ezoterycznych. Powołuje się na Athanasiusa Kirchera (siedemnastowiecznego jezuickiego znawcę orientu i myśliciela, którego wiedza jest powyrównywana do wiedzy Leonarda da Vinci), na starą, francuską „magiczną encyklopedię” (SZP, 14; 33 i SZP, 83; 162), ale przede wszystkim, i nie po raz pierwszy, sięga po wątki z pism Maurice’a Maeterlincka. Wielokrotnie nawiązuje aluzyjnie do jego *Inteligencji kwiatów* (1906), znacznie rozszerzając ideę tego dzieła. Obejmuje nią nie tylko kwiaty (choć bardzo wiele fragmentów ze *Szkicownika* jest im poświęconych), ale wszelkie żyjące istoty, jednak obdarzone naturalną inteligencją. Pod piórem Pawlikowskiej idea ta przybiera postać permanentnej personifikacji:

Wróblica szybko zebrała porozrzucane kawałki bułki, składając je jak najroztropniej, aby móc je pomieścić w dziobie, po czym frunęła w kierunku ściśle określonym (SZP, 25; 50).

Dziś o świecie rozległy się w parku hymny pochwalne na cześć życia, słowik, kukulka i żaby wspólnie wysławiały doczesność. Głośno, natrętnie, z uniesieniem. Słowik opiewał miłość, tak łatwą do zdobycia i prostą, tak łaskawą dla niego, na którą wiosna nie każe mu czekać, której nie każe mu poszukiwać w zwątpieniu wiecznym. Żaby patriotycznie sławiły bezpieczną ojczyznę jeziora. Obfitująca w żer, bogatą, o płytkich i bagnistych kresach, zapomnianą przez świat. Kukulka, która grzesząc wypełnia tylko rozkazy przyrody i radość w tym znajduje, spokojna o niekaralność swoich wrodzonych popędów, wplatała wciąż przekorne i głuche hasło w namiętny koncert [...] (SZP, 58; 112).

Drzewa, wyczuwając pierwszą błyskawicę, przeciągle zaszumiały.

Zapowiadają burzę.

Wietrzny niepokój wygina je, wirują wkoło własnej osi; ale wydaje mi się, że dodają wiele współruchu do działania wichury.

Bo w głosie ich, oprócz siły powiewu, jest i nuta osobista, rozmowa liści, szmer posepnej narady. [...] (SZP, 73; 143).

Stąd tylko krok do antropomorfizacji:

Kanarek ziewnął.

To mnie z nim dopiero prawdziwie zbliżyło.

Na ulicy koń w zaprzęgu czekający, zakaszłał.

Zwyczajnym, ludzkim kaszlem.

Widzę, jak bardzo jest moim bliźnim.

Wiewiórka, moja wychowanka, czyści, liżąc z przejęciem swoją białą na piersiach sierść, podczas gdy ja równie starannie ceruję biały żabot.

Patrzmy na siebie. Uśmiecham się, a wiewiórka marszczy nos (SZP, 29; 58).

Filozofia Pawlikowskiej, zbudowana na idei panpsychizmu, najdogodniejszy kształt odnalazła w zgromadzonych w *Szkicowniku* zapisach. Ufundowana na wierze, że dzielimy z innymi istotami zdolność takiego samego odczuwania, domagała się nieustannego potwierdzenia. Dlatego większość z tych zapisów to utrwalone w notatce pojedyncze zdarzenia, podpatrzone sytuacje lub pochwycone impresje. W odróżnieniu od niemieckich romantyków, u których realistyczny szczegół pojawia się niezwykle rzadko, Pawlikowska nie dąży do destylacji myśli i uzyskania efektu abstrakcyjnej uniwersalności. Jej rozumienie uniwersalności zakłada nieprzeliczalną obfitość przejawów, które łakomie gromadzi. Tym chętniej ujawnia okoliczności swoich obserwacji: „Baby krakowskie idą na rynek, tupiąc wysokimi butami, pięknie w swoich zawojach...” (SZP, 30; 59); „W Kazimierzu nad Wisłą pięknie jest, wenecko, i po miodowemu staropolsko równocześnie. // To już skądinąd wiemy, i nie o tym chcę wspominać” (SZP, 31; 61); „Dziś, gdy liczna gromada wróbli przybyła pod moje okno, gdzie im rzucam codziennie bułkę, siemię i owsik [...]” (SZP,

36; 75); „Elektryczność zgasła nagle w całym domu” (SZP, 47; 96); „Zdarzyło mi się dziś w nocy słuchać słowika, po raz pierwszy z rzetelną uwagą” (SZP, 55; 109); „Właśnie się dowiaduję, że konwalia zawiera alkaloid: majalinę” (SZP, 57; 111); „Nie umiem podziwiać zbyt wielu pięknych rzeczy naraz, dlatego też zwiedzając muzeum starożytności w Atenach, pozostaję na uboczu” (SZP, 67; 132); „Przechadzając się po miłej helskiej zatoce, kilometrami w głąb płytkiego morza, które sięga mi po kolana w najgłębszych miejscach, bezpiecznie jak we śnie, wpatruję się w wodne sprawy i obyczaje” (SZP, 78; 151).

Brulionowy charakter zapisu³³¹ oraz jawność podmiotowej perspektywy zbliżają niewątpliwie *Szkicownik* do cyklu poematów prozą. Choć trudno, moim zdaniem, widzieć w tych utworach realizację koncepcji kompozycji otwartej, na pewno należy dostrzec, że ich prozatorska forma sprzyja pewnej dowolności tekstualnej³³², ułatwiającej poetce uchwycenie wielokształtności obserwowanych wokół siebie spraw, a zarazem wielokształtności notujących je refleksji. Nie przypadkiem jej cykl nasuwa skojarzenie z *Paryskim splinem* oraz *Balladą o bohaterkim koniu i walącym się domu*. Podobnie jak w cyklach Baudelaire’a i Kasprowicza obok niemal realistycznie potraktowanych relacji pojawiają się poetyckie impresje, a rozbudowany opis bywa zderzany z lakoniczną wypowiedzią, która przypomina sentencję. Bywa też, że obok partii dyskursywnych, wykładających myśl *in extenso*, Pawlikowska wprowadza nagle mikrofabułę, a na-

³³¹ Fragment 75 zaczyna się nawet od wprowadzenia, które literalnie tę brulionowość nazywa: „Notatki z dalekiej wycieczki morskiej: // Toczą się morskie fale [...]” (SZP, 75; 147).

³³² Por.: „Zapewne, proza *Szkicownika* nie jest ani wzorowana na ścisłej, pozbawionej metafor prozie naukowej, ani bezkształtna: panuje tu wyraźna jedność stylistyczna, zasługująca, by poświęcić jej osobne studium. Styl to w znacznym stopniu oryginalny, zdecydowanie różniący się od głównego nurtu ówczesnej prozy poetyckiej, wywodzącej się przede wszystkim od Rimbauda. Ale właśnie: tym mniej konwencjonalnie-poetycki, tym swobodniejszy w sięganiu po konwencje pamiętnika, notatki, glosy, pierwszego szkicu, brulionu. Inaczej mówiąc – po konwencje oparte na zasadzie »chwytania myśli na gorąco«, każdy bowiem jej meander, każde wrażenie, każde porównanie są ważne, ważniejsze niż piękna konstrukcja, która mogłaby z nich powstać – drogą selekcji, zatem: zubożenia materiału”; J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. LXXXII–LXXXIII.

wet ujawnia literacko opracowane, rzekome refleksje bohaterki (SZP, 83). Jednak tym, co decyduje najbardziej o pokrewieństwie *Szkicownika poetyckiego* Pawlikowskiej z innymi cyklami poematu prozą, jest ich liryczny ton, celowo nieusunięta domieszka indywidualnej uwagi, żywo reagującej na wszystko, co zaprzęta niespokojną świadomość autorki.

Julian Przybóś

Czas przedwojenny przyniósł jeszcze jedno dokonanie literackie, które wymaga komentarzy badacza poematu prozą: cykl *Pióro z ognia* Juliana Przybosa z 1937 roku, włączony przez poetę do zbioru *Równanie serca* (1938) i dwukrotnie ponowiony po wojnie, w tomach *Miejsce na Ziemi* (1945) oraz *Narzędzie ze światła* (1958)³³³. Cykl ten nie tylko zajmuje specjalne miejsce w dorobku twórcy³³⁴, ale pozwala również lepiej zrozumieć usytuowanie poematu prozą w poezji międzywojennej, zwłaszcza – w obrębie podstawowych orientacji poetyckich tamtego czasu.

W recenzji *Pióra z ognia* Michał Chmielowiec posłużył się określeniem „wyobraźnia wyzwolona”³³⁵. Zdzisław Łapiński dostrzegł w cyklu Przybosa „poezję lotu i znikliwości”³³⁶, „nową wersję tego,

³³³ W tomie *Równanie serca* cykl ukazał się bez utworów *Niedowidzialni* i *Nad brzegiem*.

³³⁴ O wyjątkowości *Pióra z ognia* był przekonany nawet poeta. W liście do Ryszarda Krynickiego z 1966 roku wyznał: „[...] ten cykl cenię sobie bardziej niż inne wiersze. [...] nigdy nie czułem takiego porywu, poczucia wyzwolenia i pełni jak w tych szczęśliwych dwu miesiącach paryskich, kiedy te poemaciaki pisałem”; cyt. za: *Z listów Juliana Przybosa*, „Orientacja” 1971, nr 7, s. 7; przedruk w: R. Skręt, *Dodatek krytyczny*, w: J. Przybóś, *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmową opatrzył J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 522. Michał Głowiński nazwał *Pióro z ognia* „najradykałniej pomyślanym dziełem Przybosa, przekraczającym swą śmiałością cały jego dorobek”; M. Głowiński, *Przybóś: najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 50–51.

³³⁵ M. Chmielowiec, *Próba „popularnej” recenzji*, „Kultura” 1939, nr 18.

³³⁶ J. Przybóś, *Liryka Karpowicza*, w: idem, *Sens poetycki*, Warszawa 1963, s. 385.

co zwało się dawniej »poezją czystą«³³⁷. Również Jerzy Kwiatkowski odwołał się w omówieniu *Pióra z ognia* do pojęcia *la poésie pure*, ujmując ten moment twórczości autora *Najmniej słów* jako „intermedium” oraz „wakacje wyobraźni”³³⁸. W konkluzji swoich rozważań uznał, że:

Pióro z ognia wytycza prostą drogę ku – przekraczanej niejednokrotnie – granicy poezji „czystej”, opartej na swobodnej grze wyobraźni, ku granicy takiej poezji, w której świat zostaje całkowicie wchłonięty przez psychikę poety, podporządkowany jej w sposób absolutny, sam zaś utwór przekształca się w rzecz poetycką, nie mającą żadnych celów poza samą sobą i żadnego „sensu” poza swoją wewnętrzną logiką artystyczną³³⁹.

Cykl istotnie potęguje te cechy stylu poety, które wiązały się z prymatem wyzwalających się w twórczym akcie impulsów. Intensyfikacji ulega również inny, charakterystyczny rys tej poezji. Jak próbowałam wykazać³⁴⁰, artystyczny projekt Przybosia, absolutyzując akt kreacji, nosi cechy poetyckiej utopii, której założeniem jest JEDNOCZESNOŚĆ postrzegania i odnajdywania słownego ekwiwalentu owego postrzegania. Nie przypadkiem tę poezję można nazwać poezją percepcji³⁴¹ – to przede wszystkim wzrok, choć także inne zmysły, odgrywa w niej ważną rolę, zwłaszcza odczucie przestrzeni³⁴² i ruchu; pisano o tym wiele. W *Piórze z ognia* właśnie ruch / zmienność zdaje się dominantą poznawczą. W opinii Kwiatkowskiego „wyróżnia ten zbiór z tła ówczesnej twórczości Przybosia” przesunięcie „głównego nacisku z analizy energii – na ruch i szybkość, z dynami-

³³⁷ Z. Łapiński, *Zaokienny neon*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1966, s. 391.

³³⁸ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 135.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*.

³⁴¹ Zob. Z. Łapiński, „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*), w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970.

³⁴² Pisał o tym także poeta: „Czynnikiem istotnym mojej poezji jest poczucie przestrzeni”; J. Przybóś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 92.

ki – na kinetykę³⁴³. Najsilniej owa tendencja zaznacza się w utworze finalnym, zatytułowanym *Prędkiej* i zawierającym formuły tematyzujące ową presję szybkości: „Przechodniu z parasolem [...] śpiesz się!”; „Bądź prędkiej”³⁴⁴. Potwierdza je fraza z innego zapisu o równie amplifikacyjnym tytule: „policjant okręca się na pięcie, szybciej, coraz szybciej” (*Głębiej*, UPZ, 533). W zapisie *Prędkiej* została określona również inna charakterystyczna dla całego cyklu problematyka – symultaniczność: „Wszystkie okna otwierają się naraz z brzękiem po obu stronach ulicy” (UPZ, 536). Tempo tego, co się dokonuje i co składa się na percypowaną rzeczywistość, a zarazem – jednoczesna wielość tak pojmowanych realności: te dwie własności szczególnie oddziaływały na poetę podczas pisania *Pióra z ognia*. Skłonność do chwytania WIELU ZDARZEŃ NARAZ to niejako przejaw percepcji zwielokrotnionej, usiłującej – być może w kolejnym utopijskim dążeniu – zaradzić przyrastającemu w każdej chwili *quantum* Całości.

W wielu miejscach cyklu można natrafić na formuły wskazujące na taki sposób relacjonowania: „Podczas gdy [...], gdy [...]” (*21 wystrzałów*, UPZ, 523); „W tym śliskim momencie, kiedy [...]” (*Seria*, UPZ, 524); „W chwili kiedy [...]” (*Rachunek*, UPZ, 527); „[...] w chwili, gdy ktoś [...]” (*Na powitanie*, UPZ, 534). Niekiedy odczucie symultaniczności przybiera postać wizji globalnej („Wszystkie usta tłumią powietrze to samo, które dusi oddalą ciebie zapadającego jak noc / na całej ziemi”; *Akord*, UPZ, 531) lub projektującej wyobrażony stan („Gdybym miał siłę wszystkich nienawiści, które w tej sekundzie nie zostały spełnione”; *Ty tylko ocalasz*, UPZ, 533).

Inny przypadek reprezentuje zapis *Zdarzenia*, odnotowujący trzy fakty: śmierć zwierzęcia, kradzież dokonaną przez profesora oraz wstrząs dziewczyny obserwującej pracę masarza w „sklepie rzeźnickim”. Opisane wydarzenia łączy, jak można odgadnąć, coś innego niż jednoczesność, czyli zaistnienie w jednym momencie. Użyte określenia („TAM zdychała owca”; „ÓWDZIE profesor po raz pierwszy doświadczył pokusy kradzieży”; „GDZIE INDZIEJ dziewczyna

³⁴³ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, s. 122.

³⁴⁴ J. Przyboś, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1971, s. 536; dalej oznaczam skrótem UPZ wraz z podaniem numeru strony.

na patrzyła w otwarty sklep rzeźnicki”; „JESZCZE GDZIE INDIKIE...”; „WSZĘDZIE tak samo dzieją się te same zdarzenia powszednie”; UPZ, 524–525; wyróżnienie – A. K.) wskazują raczej na odmienny rodzaj zauważanej pokrewności – tożsamość zdarzeń przynależnych nie do jednego czasu, lecz do przestrzeni, pojmowanej przez mówiącego jako coś jednolitego, a przynajmniej dającego się objąć w ten sposób w akcie refleksji, odsyłającej pośrednio, jak sugeruje zakończenie, do tezy o banalności zła. Można jednak odnieść wrażenie, że tego rodzaju medytacje nie są głównym celem zapisów Przybosia; jego uwagę absorbuje raczej zjawiskowość świata oraz wzory, w jakie fenomeny układają się w odbiorze poznającego / zapisującego.

W wielu utworach z *Pióra z ognia* te dwa żywioły – ruch, pozwalający odczuć upływ czasu, oraz przestrzeń – stapiają się w jedno i wspólnie kształtują doznawanie / przedstawianie świata. Używają sobie nawet nawzajem własności, jak w pierwszym z przywołanych poniżej fragmentów, w którym o tym, co temporalne, opowiada się w kategoriach doświadczenia kinestetycznego w zmieniającej się przestrzeni, a czas nabiera cech materii rozciągliwej („wzdłuż czasu”) i niemal namacalnej:

Czas, czas już! Gwizdek konduktora poruszył pociąg i odłączył mnie od przestrzeni. Stoję w oknie, z którego odjechał obłok i w którym koń, przeżywszy śmierć swego doróżkarza, zmniejszony i odwrócony, przebiera śmiesznie zapóźnionymi trzema nogami (*Wzdłuż czasu*, UPZ, 526).

Naprzeciw stała tysiącem nieruchomych kilometrów jego matka, okryta odległością jak korą wierzby przydrożnej,
i koguty dwu sprzecznych wsi piałą na raz południe i wieczór,
gdy
na rozstajach drogowskazy drgały za każdym poruszeniem jego ręki,
skacząc niespokojnie, tam – na powrót, jak przekręcana busola,
gruba ziemia, ciężka od umarłych, opierała się pchnięciom jego serca
(*Matka*, UPZ, 530).

I trwonily ich koła samochodów, karuzeli, katarynek,
i gubili za sobą miejsca, zapadały się za nimi obszary, przestrzenie,
okrzyki – (*Niedowidzialni*, UPZ, 532).

Daremnie wyplątuję się z dwóch kamieni i jednego drzewka, ruszam odcinając przed sobą, krok za krokiem, z końca ulicy, do którego zmierzam, nieprzebyte kroki naprzeciwnie, aż u butów kładzie mi się nieprzekraczalna granica,
a ty uśmiechem pragniesz pokryć zmieszanie odległości (*Na powitanie*, UPZ, 534).

Jak owo wzmożone skupienie na fenomenalnej stronie świata, na tropieniu niezwykłych, ruchomych układów zdarzeń w czasie i przestrzeni oddziałuje na kształt zapisów Przybosia? Jakie wybory kompozycyjne poeta podejmuje? Na odpowiedź naprowadza jeden z utworów:

Kapelusze zerwane z głów obracają się pod autami o napędzie z wiatru, przekupnie zielenizny, rwąc zwichrzone czupryny, rozpędzają się, i hop! Dosiadają wysokich szcudeł wyścigowych. Przed nimi panna w błękitnym welonie i z trzema pomarańczami, którymi żongluje w jednej wyciągniętej dłoni. Karuzele podcina batem pijak w lekkich łapciach z ostrogami i krucjata drewnianych koników galopuje, unosząc wózki dziecięce wypuszczone z rąk nianiek. Nie opędzę się temu nalotowi ulicy, wywijając i stukając ochoczo jak laseczką ołówkiem. Co uwiozę z tego miasta, które mnie unosiło na rękach? Przelot wróbla z okiennej furtyny na akację w podwórku?

Z tęskniących rąk zastygłej przekupki pomarańcza wypuściła zielony pęd poprzez palce. Ja jeden zrywam go na pamiątkę i na wieczny zakład w Zielone, które rozchyła już przede mną zieleńsze łąki ojczyzny (*W Zielone*, UPZ, 529–530).

Delikatnie zaznaczony dystans, pobrzmiewający w autoironicznej metauwadze, „wywijając i stukając ochoczo jak laseczką ołówkiem”, nie zmienia podstawowego dążenia poety, pragnącego „opędzić się nalotowi” przejawów realności lub zaradzić umykającym wrażeniom: „Co pocznę z przywiezionymi w ramionach wysokościami stolic, / mały pierzchliwy widok ucieka mi z czoła” (*Powrót*, UPZ, 531). W konsekwencji, jak zauważył Kwiatkowski:

[przyspieszenie] eksponuje [...] sama już kompozycja wielu z tych utworów. Niejeden z nich [...] to seria pomysłów, które kiedy indziej,

przypuszczać można, poeta byłby rozpiął na kilka wierszy. [...] Mamy tu w gruncie rzeczy do czynienia ze znanym nam dobrze poczuciem nadmiaru, dominującym nad całą poezją Przybosia. Jeśli jednak na ogół w poezji tej wyobraźnia owemu poczuciu nadmiaru – w pewnym przynajmniej sensie – służy, dobierając, trafnie i oszczędnie, obrazy, poprzez które może się ono zmanifestować, tu – podmiotem owego poczucia staje się ona sama: pojawia się nadmiar pomysłów, nadmiar skojarzeń, za którymi pióro poety jak gdyby ledwo nadąża³⁴⁵.

Poetyka nadmiaru kształtująca *Pióro z ognia* czyni ten cykl szczególnym wyzwaniem dla badacza poematu prozą. Wpisany w utwory naddatek, o którym pisał Kwiatkowski, to nie tylko nadwyżka pomysłów i skojarzeń. To przede wszystkim wyraźna przewaga ujęć kompozycyjnych eksponujących nieciągłość, zmienność, przepływanie jednego stanu rzeczy w inny, a czasem po prostu ich zestawianie obok siebie, jak w zapisie *Seria*. Dominujący w cyklu imperatyw serijnego rejestrowania przejawów dziejącej się „w pośpiechu” rzeczywistości³⁴⁶, a dokładniej mówiąc, ich poetycko przetworzonych obrazów, wykluczał w zasadzie inną, bardziej oszczędną poetykę, sugerującą opracowanie gromadzonej materii obserwacji (mam na myśli EFEKT, a nie faktyczne działanie poety; oczywiście takie artystyczne opracowanie zawsze ma miejsce). Wraz z przenikającym tę poezję pragnieniem natychmiastowości zapisu – skrócenia odległości między czasem obserwacji / odczucia a czasem relacji, znajdującym wyraz w częstym użyciu terazniejszych form – prowadziło to w przypadku większości utworów w *Piórze z ognia* do rezygnacji z tego rodzaju narracji, która sięga po opowiadaną *ex post* anegdotę, zainspirowaną jakimś pojedynczym, rozważanym w całym utworze wydarzeniem. Przyboś nie jest skoncentrowany na wychwytywaniu pojedynczego, intrygującego faktu, pielęgnowanego w pamięci i poddawanego póź-

³⁴⁵ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, s. 125–126.

³⁴⁶ Por. notatkę Przybosia: „poezja [...] chwyta nie myśli, lecz ten prąd obrazów i emocji, który wiodąc do określonych pojęć, WYKRACZA poza nie – ku nowym, jeszcze nieokreślonym ideom. Można by rzec, że poezja jest wyrazem ustawicznej przemienności życia socjopsychicznego, że jest ustawicznym sprawdzaniem i ustalaniem ciągle zmiennej miary człowieczeństwa”; J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, s. 80.

niejszemu namysłowi, znajdującemu wyraz w niepowtarzalnej mikrohistorii. To nie znaczy, że w przypadku wielu utworów cyklu nie można próbować nazwać pewnej zewnętrznej sytuacji, stanowiącej swoisty punkt wyjścia lub ogólny kontekst wypowiedzi. Dokonał tego Edward Balcerzan, rozważając zasadę rządzącą „śmiałym pochodem wyobraźni”³⁴⁷ w *Piórze z ognia*:

To pochod, nie zalew, w pochodzie obowiązuje dyscyplina. Większość informacji, które skłonni jesteśmy traktować jako niemetaforyczne, „przezroczyście” dla świata dziwów, powiadomienia o rzeczywistości surrealistycznej, pozostaje tu w stanie podejrzenia o... metaforyczność! Autor daje często ku temu podstawy, gdy sytuacja liryczna jest sytuacją prawdopodobną w punkcie wyjścia: zasypianiem (*Zaokienny neon*), wtopieniem się w muzykę (*Ofiaruj linię*), wspomnieniem rojeń dziecięcych (*Ziarno*), myślą o zgonach masowych w nadciągającej rzezi wojennej (*21 wystrzałów*), przeżyciem Paryża (*Spod luku*)³⁴⁸.

Dla poety wszystko może być powodem do zainicjowania zapisu³⁴⁹. Niekiedy ów „punkt wyjścia” znajduje powtórzenie w kolejnych „punktach” utworu, tworząc wraz z nimi coś w rodzaju zarysu obszaru, w którym twórca decyduje się na lot wyobraźni. Tak dzieje się w utworach *Orzeł*, *List*, *Niklowe kółko*, *W zielone*, *Matka*, *Powrót*, *Tamtędy*, *Na powitanie*. Niekiedy zaś ów „punkt wyjścia” okazuje się zaledwie pierwszym etapem, otwierającym całą sekwencję

³⁴⁷ E. Balcerzan, *Wstęp*, w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. XCI.

³⁴⁸ Ibidem, s. XCII.

³⁴⁹ Por. autokomentarz z metaliterackiego zapisu poety: „Dziewczyna nachyla się nad źródłem. Drwał obala brzozę. Słychać młot kamieniarza. Przesiedleniec gra coś za ścianą na drumli. Ale co? Dziecko płacze. (Z tych zdań – nie tylko z tych, ale z jakichkolwiek innych – mogę wyprowadzić poemat. Wystarczy się w taki zespół luźnych zdań wpatrzeć i wsłuchać, a rozwinię się świat poetycki, rosnący samorzutnie i niepowstrzymanie, dążący zachłannie do ogarnięcia wszystkiego. Świat poetycki, czyli – ten sam, a przemienny. I pozostanie – nienasyconie, choć można zacząć od słowa »ziarenko«, aby uderzyć czołem wyobraźni o gwiazdę... przenośną jak w jasełkach. Mogę... a więc nie skończę, ciągnę dalej)”; J. Przyboś, *Ciąg dalszy*, z tomu *Na znak*; cyt. za: idem, *Utwory poetyckie. Zbiór*.

motywów, jak w utworach *Czy słyszysz, Rachunek, Strzała, Olbrzymi, Akord, Ty tylko ocalasz, Niebo, Prędzej*. Czasami jedynie tytuł pozwala zebrać rozwijane przez poetę wizje i odnieść je do jakiejś dającej się określić sytuacji (*Po deszczu, Nad brzegiem*). Na pretekstowy poniekąd charakter przywoływanych zdarzeń zwrócił uwagę Kwiatkowski, mówiąc w nawiązaniu do utworu *W zielone* o „swoistym ludzynie kinetycznej wyobraźni, UKAZANYM NA PRZYKŁADZIE BARDZO ODPOWIEDNIEGO TEMATU”³⁵⁰. Krytyk dostrzegł tego rodzaju realizacje w „kompozycyjnie przyspieszonych utworach”. O *Prędzej* napisał: „[...] tematem tego utworu jest niespokojna przedwojenna atmosfera [...]. Do uświadomienia sobie tego tematu – dodać wszelako trzeba – dochodzimy na drodze racjonalizowania czy interpretowania poszczególnych obrazów, przy jednoczesnym uwzględnieniu zarówno ówczesnego tła historycznego, jak kontekstu całej ówczesnej poezji Przybosia. [Sam] [t]ekst – przedstawia przeróżne dziwne akcje, i możliwości akcji”³⁵¹.

Drugorzędna w pewnym sensie funkcja „tematu” wynikała z filozofii poetyckiej Przybosia³⁵². Realność przedstówna miała dla niego znaczenie jako „sytuacja liryczna”, czyli pewna niepowtarzalna kombinacja fenomenologiczno-sensualna domagająca się wyrażenia / (od)tworzenia w poetyckim języku. W tym sensie KAŻDA sytuacja, odpowiednio intensywnie odczuta, mogła stać się materiałem do podjęcia takiej poetyckiej próby, gwarantując zarazem właściwy odbiór czytającego. Bardziej szczegółowo pisał na ten temat Łapiński w odniesieniu do całej poezji Przybosia:

W stopniu nieporównywalnie wyższym niż kiedykolwiek przedtem wewnętrzne nastawienie podmiotu spostrzeżeń wpływa w tej poezji na wygląd otoczenia. Znaleźlibyśmy się zatem w kole niepewnych swego

³⁵⁰ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, s. 125; wyróżnienie – A. K.

³⁵¹ Ibidem, s. 126.

³⁵² Por.: „W perspektywie intelektualnej uzasadnione są [...] podziały rzeczywistości zewnętrznej na sektory czy miejsca, które w literaturze stają się »tematami«. Natomiast dla ciała, jego zmysłów i procesów wewnętrznych, rzeczywistość uobecnia się inaczej – nie w przestrzeni, lecz w czasoprzestrzeniach: nasyconych i napromieniowanych coraz to innymi energiami”; cyt. za: E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXIX–LXX.

istnienia faktów, gdyby nie system odniesień, który jest w wierszach Przybosa ukryty, a który naszą uwagę zwraca poza obręb fenomenologii. Bohater jest zazwyczaj umieszczony w zupełnie konkretnej sytuacji, którą wprawdzie oglądamy jego oczyma, ale którą możemy dzięki potocznemu doświadczeniu łatwo odtworzyć³⁵³.

Jednocześnie krytyk dostrzegał w *Piórze z ognia* znaczącą modyfikację tego wzoru. Wskazywał, że w wielu utworach poeta pozbawił poetyckie obrazy „społecznej i prywatnej sprawdzalności” oraz wprowadził „przedstawienia, którym nie odpowiada żadna sytuacja analogiczna wobec sytuacji życiowej”³⁵⁴. Łapiński, a wraz z nim inni komentatorzy³⁵⁵ cyklu Przybosa, rozpoznają w tym zamyśle nawiązanie do poetyki snu. Z pewnością marzenia senne pojawiają się w *Piórze z ognia* jako tematyzowany motyw i – być może – w jakimś stopniu determinują również kształt tych utworów. Czy za tą wykładnią nie idzie jednak ryzyko uproszczenia koncepcji Przybosa? Wydaje mi się, że etykieta „oniryzmu” redukuje maksymalizm przedsięwzięcia poety i niepotrzebnie utożsamia powierzchownie jedynie zbieżne efekty poetyckie: senną alogiczność i grę wyzwolonej wyobraźni³⁵⁶.

Czy to wszystko – iluzja natychmiastowości zapisu, doraźność tematów, punktowy sposób komponowania, skłonność do ujmowania wizji w formie serii, przypominających niekiedy senne ciągi obrazów – udaremniło spójność i organiczność, a więc cechy, które są brane pod uwagę jako ważne w poemacie prozą? I tak, i nie. Raczej

³⁵³ Z. Łapiński, *Zaokienny neon*, s. 389–390.

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 391.

³⁵⁵ A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni*, w: *Poeci trzech pokoleń. Staff – Tuwim, Słonimski, Iwaskiewicz, Broniewski – Przybós, Galczyński, Jastrun*, Warszawa 1966, s. 142; J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, s. 131–134; B. Carpenter, *The Poetic Avant-Garde in Poland (1918–1939)*, Seattle 1983, s. 137.

³⁵⁶ Celowe zawieszenie rozstrzygnięcia tej kwestii możemy również odnaleźć u Balcerzana: „Czytelnik przeto nie od razu jest poinformowany, jaki zachodzi związek między słowem a rzeczywistością w słowie kreowaną. Być może jest to wierny zapis snu. Lub niekontrolowany potok świadomości. Albo koncept fantazjotwórczy, który stanowi ilustrację jakiejś idei ogólnej”; E. Balcerzan, *Wstęp*, s. XCI.

tak, jeśli za podstawę owej jedności przyjmujemy czytelną konstrukcję fabularną, odsyłającą do POJEDYNCZEGO AKTU ŚWIADOMOŚCI ZOGNISKOWANEGO wokół jakiegoś wydarzenia, emocji czy refleksji, traktowanych nie pretekstowo, lecz jako dramatyczny kontekst tego aktu. Raczej nie, jeśli uznamy za wystarczającą innego rodzaju spójność, tę wynikającą z koherencji semantycznej. Wówczas możemy przyjąć, że tym, co gwarantuje zapisom ze zbioru *Pióro z ognia* pożądaną organiczność, jest ich niewątpliwa zwartość poetycka. To ona, przywołajmy jeszcze raz formułę Kwiatkowskiego, sprawiła, że w tym cyklu „świat zostaje całkowicie wchłonięty przez psychikę poety, podporządkowany jej w sposób absolutny, sam zaś utwór przekształca się w rzecz poetycką, niemającą żadnych celów poza samą sobą i żadnego »sensu« poza swoją wewnętrzną logiką artystyczną”³⁵⁷.

Kwestie, o których tu mowa, w bezpośredni sposób wiążą się z zagadnieniem liryczności poezji Przybosia, i szerzej – poezji awangardowej. Ważyk stworzył na użytek tej problematyki pojęcia DOŚRODKOWOŚCI i ODŚRODKOWOŚCI, pierwszą uznając za zdobycz nowej poezji, drugiej dopatrując się w egotyzmie poetów przeszłej, młodopolskiej epoki. Na temat autora *Równania serca* napisał: „Przyboś miał silne skłonności odśrodkowe, stłumione i przysłonięte świadomym nakierowaniem na przedmiot zgodnie z nakazem czasu i nabytym przeświadczeniem”³⁵⁸. Z pewnością przedwojenny Przyboś był przeciwnikiem emocjonalnej dosłowności, jednak Ważyk trafnie wskazywał na jego skłonności liryczne, decydujące o pierwszeństwie doznań podmiotowych. Owa „odśrodkowość” przybrała jednak w przypadku twórcy *Najmniej słów* postać liryzmu jako efektu celowo skonstruowanego języka, który dzięki „samemu sposobowi wiązania słów i zdań, samemu układowi wizji poetyckiej, ma w czytelniku wzbudzić swoiste uczucie liryczne”³⁵⁹.

³⁵⁷ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, s. 135.

³⁵⁸ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 86.

³⁵⁹ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3; cyt. za: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 53.

Te postulaty, tak popularne wśród poetów skupionych wokół „Linii”³⁶⁰, prowadząc do odrzucenia bezpośredniej ekspresji i rezygnacji z rytmu jako środka pozwalającego uzyskać melodyjną („liryczną”) nastrojowość, mogły sprzyjać potencjalnie rozwojowi poematu prozą, a więc formie lirycznej wykorzystującej „obiektywizującą” wymowę prozy, a przy tym zdyscyplinowanej. A jednak w międzywojennej twórczości polskiej awangardy ten gatunek nie jest popularny³⁶¹ – Iwanowski i Świrszczyńska, o ile zaliczyć i ją do tego nurtu, to jedni z nielicznych awangardowych autorów poematów prozą³⁶². Zdecydowaną przewagę, także w praktyce Przybosa, ma wiersz wolny, uniwersalna odpowiedź na „proces degradacji gramatyki genologicznej”³⁶³, a więc odchodzenie od poetyckich gatunków, o czym pisał Balcerzan, a zarazem konwencja pozwalająca na nieograniczono-

³⁶⁰ Zob. na przykład wypowiedź Jana Brzękowskiego: „konstrukcja jest taką formą budowy, która ze wszystkich możliwych jest najbardziej zwartą i zawiera maksimum napięcia lirycznego”; J. Brzękowski, *Nowa budowa poetycka*, „Linia” 1932, nr 4.

³⁶¹ O „poemacie prozą” w odniesieniu do... Peipera pisał Sergiusz Sterna-Wachowiak w książce *Szyfr i konwencja*, w rozdziale *Wiersz wolny awangardowy. Teoria rewolucji: hipoteza „pra-gatunku” i ekspresja nadawcy* (rozszerzona wersja artykułu ogłoszonego w „Poezji” 1980, nr 6). Ten wybór terminologiczny należy jednak uznać za niefortunny: autor za przykład poematów prozą podaje poematy rozkwitające. Co ciekawe, w artykule pojawia się problematyka istotnie związana w jakiejś mierze z fenomenem tej formy pisania, kiedy – analizując swoje główne zagadnienie badawcze, czyli morfologię wiersza wolnego – Sterna-Wachowiak wprowadza kontekst „poezjoprozy” (w artykule w „Poezji” nazywał ją wymiennie „prozopoezją”, którą jednym tchem utożsamia z „prozą poetycką” i określa jako „pierwszy i pewnie ostatni stan »idealnej« pozagatunkowości [...] w liryce, wśród zjawisk rodzaju lirycznego”, „raczej surowiec na wiersz, raport żywego ruchu myśli, który w całej swej przyrodzonej nieskładności utrwalili się – już – na papierze [i który] [n]ie ma jeszcze uporządkowań, »nadanych« przejawów harmonii: ani segregacji wersowo-stroficznej, ani brzmieniowo-rytmicznej”). Dopowiada: „To jakiś »pra-gatunek«, zapis przygotowany, z którego nie wiadomo jeszcze co po obróbce poetyckiej wyjdzie: sonet? oda? ballada? elegia? »Pra-gatunek« nie ma cech wersyfikacyjnych. I mieć już nie będzie: poeta decyduje się traktować go nie jak twór wyjściowy, prefabrykat czy brudnopis, lecz jak produkt finalny, skończony i doskonały”; cyt. za: S. Sterna-Wachowiak, *Szyfr i konwencja*, s. 187.

³⁶² Po wojnie do listy polskich awangardowych autorów poematów prozą dołączył jeszcze Jan Brzękowski, czerpiący inspirację z literatury francuskiej.

³⁶³ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, s. 152.

ne zindywidualizowanie form wyrazu. Nic dziwnego, że w tej perspektywie poemat prozą musiał wydawać się twórcom awangardowym nazbyt związany, mimo wszystko, z estetyką poprzedniej epoki i w ogóle, paradoksalnie, z myśleniem w kategoriach gatunkowych. Narzucał nadmiernie określone ramy, które mogły być odbierane – pisałam o tym przy okazji koncepcji formułowanych w kręgu Nowej Sztuki – jako statyczne i zamykające, nieodpowiednie do tego, by nadać za MNOGOŚCIĄ doświadczeń współczesności oraz sprostać ich UCHWYCENIU W JEDNYM ZAPISIE, największej ambicji awangardystów. Nie przypadkiem większość międzywojennych autorów poematów prozą wywodzi się spoza nurtów awangardowych.

W opinii Zdzisława Jastrzębskiego *Pióro z ognia* „pod względem poetyki nie różni się od innych utworów (wierszy) Przybosia z tego czasu”³⁶⁴. Idea języka poetyckiego jako „przeistoczonego słowa”³⁶⁵, „międzysłowia” wyzwalającego „prądy między słowem a słowem, [...] iskry strzelające z twórczego zestawienia słów i fraz” tak silnie zawładnęła myśleniem Przybosia, że podobnie jak w poezji, także w prozie dążył on przede wszystkim do błyskawicznych, jednorazowych znaczeń, do spięć międzysłownych, wynikających z relacji przekraczających granice zdań i dokonujących się niejako w poprzek linearnego rozwoju wypowiedzi. Jak zauważył Kwiatkowski: „Poszczególne zdania są tu [tj. w cyklu *Pióro z ognia* – A. K.] tak nabite poetyckimi ładunkami, że nie mogą układać się w ciągły, kontynuacyjny tok sprawozdawczej prozy, odskakują od siebie, same niejako ciągną ku właściwemu wierszom rozczłonkowaniu”³⁶⁶. To dlatego

³⁶⁴ Z. Jastrzębski, *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, w: idem, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, s. 242. Do tej opinii trzeba zgłosić jedno zastrzeżenie; zdaniem Głowińskiego w przeciwieństwie do innych utworów Przybosia w *Piórze z ognia* brak charakterystycznych dla tego stylu poetyki zjawisk apozycji i redundancji; M. Głowiński, *Przyboś: najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 50. Piotr Michałowski uznaje jednak, że Głowiński „sugeruje nie odejście od modelu, ale jego najpełniejsze stadium rozwojowe”; P. Michałowski, *Granice wiersza i składnia świata: opozycja poezja–proza w teorii i praktyce twórczej Juliana Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 222.

³⁶⁵ J. Przyboś, *Przygody awangardy*; cyt. za: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, s. 75.

³⁶⁶ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, s. 123. Notabene Kwiatkowski ani razu nie sięga po termin „poemat prozą”, konsekwentnie stosując określenie

w zdecydowanie mniejszym stopniu Przyboś wyzyskuje możliwości, które stwarza fabularność prozy. W zamian – jak zauważa Balcerzan – sięga po inny sposób nadawania wypowiedzi spoistości, wprowadza między innymi rymy, elementy instrumentacji głoskowej oraz „rytm powtórzeń i paralelizmów”³⁶⁷ na poziomie leksykalnym.

Dominacja języka poetyckiego u Przybosia dziwić nie może – poeta nie tylko nie uznawał języka prozy, ale nawet uważał, że nie istnieje on w stanie czystym³⁶⁸. *Pióro z ognia* można odczytać właśnie jako radykalną próbę uchwycenia poetyckości poza mową wiązaną, a zarazem dowiedzenia, że poezja jest czymś niezależnym od prozodii. W tym kierunku biegnie interpretacja Balcerzana. Krytyk pokazuje, jak w kształcie utworów składających się na ten cykl poeta celowo utrwalił coś w rodzaju „pamięci wiersza”. Przekonuje również, że tylko dzięki owym zachowanym elementom rytmu wierszowego możemy odczuć, na czym polega uwolnienie poezji od wersyfikacji:

O zwyczajnej, arytmicznej i bezrymowej wypowiedzi prozą nie powiemy, iż została ona „rozebrana” z „gorsetów” i „błyskotek” wierszowych, że jest prozą pozbawioną wersyfikacyjnych „szczudeł”³⁶⁹. Powiedzieć tak możemy wtedy, gdy dana wypowiedź będzie miała w sobie jakies ślady odrzuconego kostiumu³⁷⁰.

Tą strategią Balcerzan tłumaczy fenomen struktury *Pióra z ognia*: formy artystycznej, w której dochodzi do bezprecedensowej fuzji cech prozy i wiersza. W całym cyklu raz po raz napotykamy rozwiązania eksponujące swoistą segmentację tekstu na odrębne odcinki. Choć są od siebie rozdzielone tak, jakby były wersami, przekraczają jednak zwyczajowy limit długości wersu i wersami już być nie mogą.

„proza poetycka”, którą definiuje jako „poezję pisaną bez uwzględniania jakichkolwiek kanonów wersyfikacyjnych”; *ibidem*, s. 121.

³⁶⁷ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXXXVIII.

³⁶⁸ Por. J. Przyboś, *Pięknostki prozy*, w: idem, *Linia i gwar*, t. 2.

³⁶⁹ Badacz nawiązuje do jednej z tez Przybosia: „Próbą ognia, czy w wierszu jest poezja, czy nie, byłoby rozebranie go z gorsetu rytmu i błyskotek rymu. Poezja bez szczudeł, śmiały pochód wyobraźni, mowa coraz inna, odsłaniająca coraz inne swoje warstwy, jak wąż, który by zrzucał skórę za każdym skrętem ciała”; J. Przyboś, *Tezy*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 14.

³⁷⁰ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXXXVII.

Nie są jednak również „po prostu” prozą. Poecie zależy na tym, żeby w polu czytelniczej świadomości JEDNOCZEŚNIE utrzymywały się skojarzenia z formami zapisu wersowego i prozatorskiego. Wzmaga zatem aluzję wierszotwórczą, przeplatając owe „nie-wersy” odcinkami krótszymi, przypominającymi wersy. Przywołuje również raz – w całym utworze *Zdarzenia* – konwencję jednoznacznie prozatorską. Na ogół jednak sugestię prozatorską ogranicza do wydłużania owych nie-wersowych odcinków ponad wersową miarę, choć równocześnie nie przestaje nakładać na nie porządku quasi-wersowo-intonacyjnego, typowego dla mowy wiązanej, a więc równoległego do delimitacji syntaktycznej i niezależnego od niej. Tym samym Przyboś wprowadza również w *Piórze z ognia* opisany przez Janusza Sławińskiego mechanizm „ustawicznego napięcia pomiędzy tokiem składniowo-intonacyjnym i jego wersowo-intonacyjną reinterpretacją”³⁷¹, określający styl poety: niektóre z długich „nie-wersów” kończy przerzutnią, podczas gdy w innych dba o zachowanie zgodności z porządkiem syntaktycznym. Bawi się tymi możliwościami, rozmaicie rozkładając wiążące się z nimi efekty, na przykład utwór *Grudka ziemi* w całości respektuje zgodność obu toków – składniowego oraz „wersowego”. Zarazem utworowi temu najbliższej chyba w całym cyklu do wiersza – „nie-wersy” są tu stosunkowo niedługie i nie przypominają paragrafu w prozie. Jest ich również mniej od odcinków zdecydowanie wersopodobnych, wśród których pojawia się – typowy dla wersyfikacji Przybosia – wers kontrastująco krótki, implikujący znaczącą, emocjonalną pauzę:

Lysymi czaszkami nie rozorzecie piramidy murów,
pozostała wam tylko grudka ziemi w wapniejącej garści,
ta sama,
ta, którą niosę na swą własną trumnę (*Grudka ziemi*, UPZ, 532).

Poeta nie rezygnuje również z tego efektu w innych utworach:

Patrz, cyklista, olśniony w światłach reflektorów zając,
gdy skończyła się aleja, wjechał na topole

³⁷¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 97.

i pedałuje wnikliwie po pniu, pionowo w górę, z kierownicą umajoną liśćmi,
 wyżej
 wierzchołek lipy wypuszcza wirujące koło
 i sylabizuje zagubiony rozmiar (*Nowa róża*, UPZ, 525).

Naprzeciw stała tysiącem nieruchomych kilometrów jego matka, okryta odległością jak korą wierzby przydrożnej,
 i koguty dwu sprzecznych wsi piały na raz południe i wieczór,
 gdy
 na rozstajach drogowaskazy drgały za każdym poruszeniem jego ręki,
 skacząc niespokojnie, tam – na powrót, jak przekręcana busola,
 gruba ziemia, ciężka od umarłych, opierała się pchnięciom jego serca (*Matka*, UPZ, 530).

Za oknem
 z dawnego obszaru mroczny brodac, o garściach wysychających na gruzły i wyjął mój rok miniony,
 dziewczyna z pękiem konopi niesie szczenię, aby utopić je w stawie,
 wykręcony mały palec u prawej ręki wskazuje mi godzinę i minutę (*Ty tylko ocalasz*, UPZ, 533).

Zator roztrąbiony przez auta, policjant okręca się na pięcie, szybciej,
 coraz szybciej – głośny plac rozwinął się jak flaga – i uciął.
 Opadł.
 [...]

 Nad poszarzałą brudą jezdni
 czekam
 zamilkły z zadumy i żywy z umarłych (*Głębiej*, UPZ, 533–534).

Wraz z subtelnie wprowadzonymi elementami rymu oraz instrumentacji głoskowej cechy te istotnie potwierdzają stylistyczną zbieżność cyklu *Przybosia* oraz jego utworów poetyckich. Jak dowodzi Piotr Michałowski, właśnie stylistyczne pojmowanie opozycji wiersz–proza³⁷² przeważało u autora *Pióra z ognia* nad rozumieniem prozodyjnym. Analiza utworów zebranych w tym cyklu („form pośrednich

³⁷² A *de facto*, upraszczając, można powiedzieć – stylistyczne unieważnienie tej opozycji w imię idei języka poetyckiego.

prozy i wiersza, które opozycję tę próbują zatrzeć, ale tym samym właśnie wzgardzoną kwestię prozodii na nowo podnoszą³⁷³) skłania badacza do sformułowania wniosku, że „możemy mówić albo o porządku niezgodnym z konwencją zapisu prozy, albo o »prozie wersowanej«³⁷⁴. Michałowski dostrzega bowiem w *Piórze z ognia* – w zależności od przyjętej perspektywy – „albo upodobnienie wiersza do prozy poprzez wydłużenie wersu i rozrzedzenie klauzul, albo uwierszowanie prozy poprzez pomnożenie akapitów, które wyodrębniają poszczególne zdania, a czasem i syntagmy³⁷⁵”.

Aby jak najtrafniej uchwycić pośredni *genre* tego wyjątkowego cyklu, Balcerzan zaproponował jeszcze inną, zwięźlejszą formułę: „Należałoby więc o tekstach *Pióra z ognia* mówić nie jako o poematach prozą, lecz nazywać je poematami prozowierszem³⁷⁶”. Chętnie podejmuję to uściślenie, przyjmując za jego autorem, że w przypadku *Pióra z ognia* mamy do czynienia z „eksperymentem jednorazowym³⁷⁷, wykraczającym poza ramy wyznaczane przez gatunek. Za najbardziej fortunate uznaję w tej sytuacji zawieszenie genologicznych rozstrzygnięć.

³⁷³ P. Michałowski, *Granice wiersza i składnia świata*, s. 222.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem. Warto przy okazji zauważyć, że proponowana przez Michałowskiego konceptualizacja dotyczy zupełnie innych kwestii niż te, które podnosił w swoim rozróżnieniu na stylizację prozy na wiersz oraz wiersza na prozę Balbus (zob. S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, s. 150). W tej ostatniej opozycji idzie o zagadnienia stylistyczne – stylizowana na wiersz proza odznacza się w większym stopniu poetycką nadorganizacją języka, podczas gdy stylizowany na prozę wiersz (*casus* poematu prozą) zdaniem Balbusa tonuje poetyckość, sugerując większą potoczność (można dodać, że również pożywa od prozy / epiki takie elementy, jak narracyjność, fabularność, przejmując zarazem związaną z nimi ideę spójności). Paradoks związany z zastosowaniem obu tych krytycznych propozycji polega na tym, że w przypadku na przykład *Pióra z ognia* Przybosa należałoby mówić o jednoczesnym „upodobnieniu wiersza do prozy poprzez wydłużenie wersu i rozrzedzenie klauzul” oraz „stylizowaniu prozy na wiersz”. Na szczęście Michałowski ujmuje rzecz alternatywnie, dzięki czemu możliwa jest formuła unikająca wrażenia sprzeczności: „uwierszowanie prozy poprzez pomnożenie akapitów itd.” oraz „stylizowanie prozy na wiersz”.

³⁷⁶ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXXXVIII.

³⁷⁷ Ibidem, s. XCII.

Czynię tak tym bardziej, że w dorobku poety można odnaleźć inne utwory prozą – Balcerzan nazywa je „miniaturami prozą” – które nigdy nie zyskały takiej uwagi jak *Pióro z ognia*, a które pod wieloma względami budzą ciekawość badacza poematów prozą. Mam na myśli zapisy późniejsze, pochodzące przede wszystkim z tomów *Najmniej słów* oraz *Narzędzie ze światła*³⁷⁸. Interesujące, że Przyboś wydzielił je jako osobny blok tekstów w autorskiej antologii swojego dorobku wydanej już pośmiertnie jako *Utwory poetyckie. Zbiór* w 1971 roku. Zaplanowany przez poetę układ tej publikacji, „ostatnie świadectwo jego autorskiej woli”³⁷⁹ – achronologiczny i, do pewnego przynajmniej stopnia, quasi-genologiczny – pozwala zrozumieć, w jaki sposób autor rozróżniał swoje utwory. Oprócz *Liryki* jako głównego działu wyodrębnił jeszcze części: *Wiersze wczesne*, *Proza poetycka*, *Poematy*, *Wiersze dla Uty* oraz *Wiersze ostatnie*. Notabene *Pióro z ognia* umieścił w dziale *Poematy* wraz z takimi wieloczęściowymi cyklami poetyckimi, jak: *Bogi*, *Ścięcie jaworu*, *Miejsce dwu mórz*, *Świat się oddala*, *Pobojowisko*, *Wierzchołek imperium*³⁸⁰.

Miniatury prozą opatrzone wspólnym tytułem *Proza poetycka* to zbiór niejednorodny. Różnorodność tę można jednak spróbować określić, uciekając się do wskazania dwóch podstawowych własności, organizujących te zapisy. Jedną jest skłonność do ich komponowania wokół pewnego konkretnego wydarzenia, drugą – „uporczywa myśl programotwórcza”³⁸¹. I tak, w wielu utworach czytający już na początku jest informowany, co było bezpośrednim powodem zapisu:

Jak ciężko było odjechać! (*Jak ciężko*, UPZ, 474)

Wywołują mnie z domu potężne dzwony katedry (*Dzwony berneńskie*, UPZ, 477).

³⁷⁸ Również ze zbiorów *Próba całości*, *Więcej o manifest* oraz *Na znak*.

³⁷⁹ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. CXIII.

³⁸⁰ Wcześniej określał utwory z tego cyklu jako „poemaciki” (*Z listów Juliana Przybosa*); „poezje z 1937 roku” (w tomie *Narzędzie ze światła*), „poemat” (*Miejsce na Ziemi*), „baśnie” (*Rzut pionowy*) oraz „wizje” (w liście do żony; por. R. Skręt, *Dodatek krytyczny*, s. 521–522).

³⁸¹ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXX.

Zjeżdżając autem nad Leman ze Chevres (*Nad Leman*, UPZ, 483).

Po raz trzeci w ciągu pół roku w Uffizzich we Florencji, aby doznać największego ze szczęść, jakie mi dało dzieło sztuk plastycznych: aby widzieć *Annunziata* Baldovinettiego (*Annunziata*, UPZ, 494).

Tą samą ścieżką lasku sosnowego Juraty, którą szedłem dwa lata temu (*To samo*, UPZ, 503).

Bywa, że poeta informację tego rodzaju poprzedza wprowadzeniem:

Uniosłem ten ogród, odlatując, ze wszystkimi drzewami; brzozy, klon-y i srebrne świerki ulotniłem ze sobą; z klombami róż – skupień słońca – rósł przez ten czas niewidzenia we wzruszycielce serca, wyobraźni.

Po latach widzę go znów (*Ogród w Bernie*, UPZ, 490).

Przed wielu laty, było to po powrocie z wojenki, na której zmierzyłem piechotą najwięcej w moim życiu widnokręgów – napastowały mnie, zachwycaly aż do przerażenia sny o przestrzeniach, o niekończących się, bezmiernych krajobrazach, o otchłannych niebach z gwałtownymi obłokami. Zachwyty – przerażenie rządziły tymi widzeniami, czułem się zgubiony w nieznanach dalach, chciałem wrócić do znajomego rodzinnego pejzażu, do domu dzieciństwa – i budziłem się z gwałtownym biciem serca i krzykiem.

Wiem, że te sny były spotężniałym echem najpierwszego przeżycia Ziemi, tego, które opisałem w utworze *Żyjąc...*, echem zwielokrotnionym wzmożonym ciężkimi doświadczeniami owej wojenki.

A oto dziś o świcie – bez tego sennego lęku – doznałem czegoś podobnego. Szedłem czarną, wysypaną miałem węglowym drogą śród ściernisk kartoflisk z Józefowa do Chojen (*Droga do Chojen*, UPZ, 492).

Większość tych utworów jest utrzymana w formie pierwszoosobowych zapisów, tym silniej narzucających przekonanie o faktyczności przywoływanych zdarzeń; w istocie łatwo w nich rozpoznać odniesienia do rzeczywistych okoliczności z życia poety. Niektóre z miniatur posługują się jednak formą trzecioosobową, czyniąc ich bohaterami „podróżnego” (*Na skraju*), „zakochaną” (*Zakochana*) lub kogoś przywoływanego jako bezimienny „on” (*Zabobon, Fragment, Okno*).

Zawsze jednak zapisy te przybierają postać koherentnych narracji, napisanych prozą respektującą tematyczno-rematyczną zasadę rozwijania wypowiedzi. I w nich co prawda można dopatrzeć się efektu nakładania porządku „quasi-wersowego”, czyli predylekcji do graficznego członkowania całości składniowych na mniejsze fragmenty, jest to jednak tendencja bez porównania słabsza niż w przypadku *Pióra z ognia*. Nie wpływa ona również w takim stopniu jak we wcześniejszym cyklu na atomizację poszczególnych obrazów. Wrażenia spójności opowiadania nie zakłócają również, subtelnie rozmieszczone, „wyspy poetyckości”, jak w utworach *Złoty obłok*, *Fragment*, *Dekoracja*. Byłoby uproszczeniem powiedzieć, że w pozostałych miniaturach język poety staje się po prostu epicko sprawozdawczy. Niewątpliwie jednak nabiera pewnych cech epiki, widocznych choćby w wyraźnym skróceniu zdań i osłabieniu wiązań „międzysłowia”.

Jeśli coś „zakłóca” spistość tych narracji i przeobraża je niekiedy w coś więcej niż mikrofabuły, jest nim drugi – obok opowiadania – z żywiołów prowadzących piszącego: refleksja metapoetycka. Znajdujemy wśród tych miniatur fragmenty badaczom Przybosia dobrze znane, niemal klasyczne – *Widzieć wszystko*, *Świecić*, *Znak przedślowny*. Jak pamiętamy, w *Świecić* również pojawia się na początku odwołanie do konkretnej sytuacji:

Spojrzałem na zielone łąny żyt przytulających się do wiatru, łagodne wzgórze falowało i płynęło w niebo jak morze zielono-srebrzyste, i jak morze powracało. Jakie piękne! Piękno SPEŁNIONE – i czy trzeba, że bym je powtórzył w słowie? Czy nie wystarczy, że bym je tylko w ciszy ZATRZYMAŁ? (UPZ, 495)

W pozostałych dwóch utworach brakuje jednak takiego odesłania: od pierwszych słów mamy do czynienia z czysto abstrakcyjnymi rozważaniami, pośrodku których Przyboś umieszcza swoje maksymalistyczne *Wszystko*:

Być wszechobecnym! To znaczy: przywołać pamięcią wszystko, co widziałem, co czułem! (*Widzieć wszystko*, UPZ, 484)

O czym? O wszystkim (*Znak przedślowny*, UPZ, 496).

Na tym tle tym większej wyrazistości nabierają zapisy łączące w udany sposób obie własności: konkret i metarefleksję. Według tej reguły są zbudowane *Przestrzeń górską*, *Sława słoneczna*, *Obłoczność*, *Ogród w Bernie*. W każdym utworze dowiadujemy się dokładnie, jaka sytuacja skłoniła poetę do snucia teoretycznych rozważań:

Góry doznane po raz pierwszy po długim ich niewidzeniu [...] (*Przestrzeń górską*, UPZ, 480).

Dzisiaj z przewlekłych deszczów, ciężkich chmur i na koniec z leniwych porannych mgieł – wyłoniło się pierwsze wiosenne słońce nad Lemaniem (*Sława słoneczna*, UPZ, 485).

W pewnej chwili przerwałem marsz, położyłem się na głazie obok zapory Lago Blanco, aby narysować na siatkówce oczu ten pejzaż. Mam go zatrzymany, złowiony [...] (*Obłoczność*, UPZ, 488).

Uniosłem ten ogród, odlatując, ze wszystkimi drzewami [...]. Po latach widzę go znów (*Ogród w Bernie*, UPZ, 490).

Utworki te nasuwają skojarzenie z tym wariantem poematu prozą, w którym dochodzi do głosu potrzeba refleksyjnej „obiektywizacji” przeżytego doświadczenia. Zbieżność ta nie uszła uwadze Kwiatkowskiego. W jego opinii, począwszy od drugiej połowy lat 40., w twórczości poety dochodzi do „przemian, które można nazwać gatunkowymi”³⁸². Omawiane przeze mnie utworki według krytyka są rezultatem „zwrotu [Przybosia] ku esejowi”³⁸³. Zastrzega jednak, że „trudno wszystkie [te] [...] i utworki nazwać – choćby »drobnymi« – esejami, [...] niejednokrotnie zbliżają się one do prozy poetyckiej [...] w takiej na przykład odmianie tego gatunku, jaki uprawiała Pawlikowska”³⁸⁴.

Nie zamierzam upierać się, że zapisy, o których mowa, to „nieodkryte” poematy prozą Przybosia. Nie uchodzi mojej uwadze również i ta okoliczność, że ich ukonstytuowanie się w quasi-cykl

³⁸² J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, s. 149.

³⁸³ Ibidem, s. 150.

³⁸⁴ Ibidem, s. 150–151.

nastąpiło dopiero wskutek wtórnej, redakcyjnej decyzji poety, przygotowującego wydanie poezji zebranych; pierwotnie utwory te ukazywały się przecież w kolejnych tomach poetyckich przez wiele lat. Jestem skłonna raczej widzieć w tych zapisach jedną z form pośrednich, podejmowanych przez Przybosia w imię próbowania nowych dykcji, zwłaszcza tych, które pozwoliłyby utrwalić elementy dyskursywne. Jak wiadomo, tendencja ta – po etapie „poetyzacji eseju i eseizacji poezji”³⁸⁵ – przywiodła poetę do wynalezienia formy znanej z *Zapisków bez daty*. Wspominam tutaj o owych „miniaturach prozą”, aby tym lepiej ukazać odrębność i oryginalność *Pióra z ognia*, cyklu nie przypadkiem uznawanego za najdoskonalsze urzeczywistnienie Przybosiofskiej koncepcji POEZJI.

³⁸⁵ Ibidem, s. 151.

ROZDZIAŁ 3

Wojenne „liryki prozą”

Cechą wyróżniającą debiutującego w czasie wojny pokolenia poetów była wzmożona czujność estetyczna, zobowiązująca do nieustannej rewizji założeń. Ich weryfikację wymuszało dojmujące przeświadczenie, że zastane formy poetyckie nie wystarczają, aby zmierzyć się z doświadczeniem wojny. Przekonanie o nieodpowiedniości tradycyjnych form literackich przybierało nieraz postać gwałtownych wystąpień młodych twórców oraz równie gwałtownych dyskusji. Do najważniejszych należy kontrowersja wywołana przez Andrzeja Trzebińskiego, który zakwestionował najogólniej pojmowaną konwencję rodzajową liryki, dowodząc jej zużycia¹. Ze szkicem Trzebińskiego polemizował Zdzisław Stroiński w tekstach *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach. (W związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)* oraz *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestoleciu (w związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)*².

Potrzeba odnowienia modelu liryki i jego dostosowania do szczególnej sytuacji, jaką była wojna, przywiodła poetów wojennych, Wacława Bojarskiego, Andrzeja Trzebińskiego i Zdzisława Stroińskiego, do prozy. Kuszące wydaje się przypuszczenie, że ich prozatorskie próby liryczne w „naturalny” sposób musiały grawitować w stronę formy poematu prozą, gatunku z jednej strony zrywającego z takimi tradycyjnymi atrybutami poezji, jak wersyfikacja, rymy czy

¹ Zob. S. Łomień [A. Trzebiński], *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 5; przedruk w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i opracowanie M. Urbanowski, Warszawa 1999.

² Zob. L. Z. Stroiński, *Okno*, wstęp i wybór Z. Jastrzębski, Lublin 1963 lub idem, *Ród Anhellich*, opracowanie, wstęp i nota edytorska L. M. Bartelski, Warszawa 1982.

konwencja języka poetyckiego, eksponująca jego autoteliczny charakter, a z drugiej pozwalającego spożytkować „obiektywizująco-realistyczny” potencjał prozy i jej zdolność do ujmowania dramatycznych wydarzeń wojennych w „prostszej” niż poezja formie. Tezę, że poemat prozą jest szczególnie predysponowany do tego, aby oddać doświadczenia związane z wojną, sformułował Zdzisław Jastrzębski:

Forma liryku prozą była formą nowoczesną, a jednocześnie umożliwiała wprowadzanie do literatury rzeczywistości okupacyjnej – dając przy tym lepsze od innych form możliwości artystycznego nad nią panowania³.

Cechy liryku prozą pozwalały zespolić sprzeczne nieraz tendencje literatury wojennej: realizm i swobodną kreację, zaangażowanie i ponadczasowość, relację i konstrukcję, powagę i żart⁴.

W pionierskim szkicu z 1969 roku Jastrzębski zgromadził wiele interesujących refleksji, niewolnych niestety od pewnych niekonsekwencji i uproszczeń. Podstawowe uproszczenie zawiera się już w tytule: *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, sugerującym rozwijaną później myśl, że poemat prozą doczekał się swojego właściwego rozwoju w literaturze polskiej dopiero w czasach okupacji, wcześniej przyjmując w opinii Jastrzębskiego postać niepełną i „naśladowczą”⁵. Najpoważniejsze jednak nieporozumienia dotyczą sprawy liryzmu, który raz bywa zdaniem badacza w „liryku prozą” ograniczany, a innym razem przeciwnie – jest traktowany jako nieodzowny warunek tego sposobu pisania⁶. O tej sprzeczności, a raczej o nie dość

³ Z. Jastrzębski, *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, w: idem, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 242.

⁴ Ibidem, s. 247.

⁵ Ibidem, s. 225.

⁶ Zob.: „Można więc uważać liryk prozą za ostateczną konsekwencję walki poezji awangardowej z tradycyjną rytmicznością, z ekspresją i predominacją liryzmu” (ibidem, s. 230); „Liryk prozą pojawił się w Awangardzie między innymi jako wynik walki z liryzmem” (ibidem, s. 238); „[...] w lirykach prozą, gatunku o strukturze narracyjnej, rozbijany jest wątek fabularny, ścierają się tu więc dwie tendencje przeciwne [...]: epickość jest eliminowana przez skrótowość

precyzyjnym jej komentowaniu (sprzeczność jest wszak immanentnie związana z poematem prozą), przesądził bezpośredni kontekst, w którym badacz umieścił swoje rozważania: model awangardowej koncepcji poezji, a zwłaszcza wpisanej w tę koncepcję idei dominującej roli poetyckości języka. Wcześniej arbitralnie i generalizująco założył bowiem, że dziedzictwo awangardy miało decydujące znaczenie dla poetów wojennych, piszących prozą⁷. Wraz z przyjęciem tej koncepcji Jastrzębski – głównie za sprawą formuł zaczerpniętych z metapoetyckich autokomentarzy Juliana Przybosia – za obowiązującą przyjął również awangardowo pojmowaną podmiotowość. Zgodnie z poglądami autora *Formy nowej liryki* i jego programem kondensacji poetyckich obrazów zadaniem stojącym przed poetą było przesunięcie „wysiłku twórczego z podmiotu na przedmiot”⁸. W świetle wypowiedzi Przybosia przypisywana przez Jastrzębskiego poematowi prozą cecha „zredukowanego liryzmu”⁹ okazuje się zale-

wypowiedzi, metaforyzację, przyjmowanie przez narratora roli podmiotu lirycznego, przez nurt emocjonalny łączący pozornie niepowiązane lub powiązane nielogicznie obrazy, przez sam sposób widzenia” (ibidem, s. 245); „Liryk prozą okazał się gatunkiem jakby przygotowanym do artystycznego ogarnięcia złożonej rzeczywistości wojennej [...]. Pozwalał wykorzystać zarówno elementy poezji, jak prozy [...]. Skłonności prozy do ujęć realistycznych, do korzystania z materiału obserwacyjnego umożliwiały realizację postulatu zaangażowania, podejmowania tematyki aktualnej, jednocześnie zaś pozwalały zdobywać się na artystyczny dystans, na ograniczenie liryzmu, na spokojny tok relacji i obiektywizację. Skłonności poezji do subiektywizmu, do uogólnienia, do obrazowości i kondensacji pozwalały na dyskretny, lecz silny ton emocjonalny”; ibidem, s. 247.

⁷ Polemicznie odnosi się do tej tezy również Anna Nasiłowska: „Z. Jastrzębski wiąże pojawienie się liryku prozą [w dorobku pokolenia wojennego] z wpływem Awangardy. Moim zdaniem jest to twierdzenie zbyt kategoryczne, podobnie jak sąd, że nieobecność tej formy u Gajcego i Baczyńskiego ma związek z wpływem Awangardy Drugiej, która raczej liryku prozą nie uprawiała”; A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1993, s. 874.

⁸ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3; cyt. za: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 54.

⁹ Przywoływane przez Jastrzębskiego za Przybosiem argumenty „antylyryczne” nie przeszkodziły jednak badaczowi posługiwać się stosowanym przez poetów wojennych terminem „liryk prozą”. Paradoks ten można odnaleźć również u Trzebińskiego, który w artykule *Pokolenie liryczne i dramatyczne* z jednej

dwie projekcją sądu poety, który swoją opinię sformułował w konkretnej sytuacji – jako sprzeciw wobec bezpośrednio opisywanych „uczuciów” w poezji skamandrytów¹⁰.

Andrzej Trzebiński

W rozważaniach na temat wojennych „liryków prozą” nie można jednak pominąć cyklu *Pióro z ognia*. I nie dlatego, że tak wiele miejsca poświęcił mu Jastrzębski. Przede wszystkim dlatego, że cykl Przybosia silnie oddziaływał na Trzebińskiego. Choć przyjęło się uważać, że bezpośredniej inspiracji do pisania prozą dostarczył autorowi *Aby podnieść różę...* Wacław Bojarski i informację tę potwierdza także Trzebiński¹¹, trudno przeoczyć, że w *Pamiętniku* pod datą 20 kwietnia 1942 roku napisał: „zajrzałem do prozy przybosia. wczoraj napisałem własną, dwustronicową prozę – »liryk nr 2«”¹², a pod datą 1 maja 1942 roku: „siedziałem nad lirykami do trzeciej rano. [...] »liryk nr 3« otrzymał nowe zakończenie, doszlifowuję melodię, praca polega na napisaniu jeszcze raz każdego zdania osobno, »liryk nr 4« ma plagiaty z Przybosia. Ale nie wiem, czy je usunę”¹³. Ta alegacja potwierdza wrażenie, jakie wywołuje lektura liryków Trzebińskiego¹⁴. Wydają się one czymś pośrednim między zdaniowymi wier-

strony twierdził, że „[liryka] umarła we wrześniu 1939 roku” (cyt. za: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, s. 102), że „pokolenie liryczne musi ustąpić w cień” (ibidem, s. 105) i że „na dnie kielicha z liryką tkwi wielki, przerastający nieraz pojemność świadomości kulturalnej – grzech” (ibidem, s. 109), a z drugiej konsekwentnie nazywał swoje utwory prozatorskie „lirykami”.

¹⁰ J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.

¹¹ Świadczą o tym zapisy w pamiętniku. Pod datą 7 kwietnia 1942 roku zanotował: „bojarski czytał mi swój wiersz, czy raczej – prozę poetycką pt. »ranny różę«, najpiękniejsza poezja, jaką czytałem ostatnio”; cyt. za: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, wstęp i opracowanie Z. Jastrzębski, Warszawa 1972, s. 116. Pod datą 20 kwietnia 1942 roku natomiast zapisał: „bojarski zasugerował mi tę prozę liryczną”; ibidem, s. 125.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 131.

¹⁴ Potwierdza również znaczącą cechę stylu, czyli upodobanie do pauz, stosowanych w funkcji typograficznej i semantycznej; por. G. Szymczyk, *Poemat prozą*.

szami wolnymi a utworami zapisanymi prozą. Zwraca uwagę przede wszystkim ich ciążenie w stronę układu wersyfikacyjnego oraz celowe wykorzystywanie przez ich autora możliwości, jakie stwarza podwójna delimitacja tekstu, na przykład:

– – Dziewczyna z lotu – ?
 – – z lotu ptaka, jak niebo – ? z samego lotu, jak wiatr – ?
 Dziewczyna z lotu po prostu i z bardzo dawna...
 Kwiat –
 kasztanu rzucał im woń i cień. Mówili wonią i cieniem swój cynizm
 codzienny:
 – – że ta Maria wiecznie lata za chłopcami...
 Lot. Mówiono to cynicznie, że latała – –
 – – i że włosy w lekkie loki i w lot wiła – –
 Tak mówiono o grzechu przepięknie, chcąc mówić cynicznie.
 Czy Maria miała skrzydła – ?
 – – Jej policzki pały tak lekko, że już skrzydła
 może miała, ale niewidzialne.
 – – nazywała się inaczej, niż kochane: – bezimiennie...
 ... Czekałem w wieczoru różowość.
 ... i jej skrzydeł niewidzialnych nazajutrz.
 ... czekałem, by w miłosnej samotności – wobec mnie – ukazała się
 taka, jaka jest, z czarowną umiejętnością latania, – jak anioł...
 Aż przyszła do mnie – :
 – – miała skrzydła niewidzialne, tak jak tamta, a także za chłopcami
 z odwagi i urody latać umiała;
 lecz poznałem to w chwili odlotu dopiero, te skrzydła ją – :
 ... po lekkości
 ... oniemiały z zachwyty i żalu
 ... utraconą.
 Ale ty, która mogłabyś odejść co najwyżej –
 nie jesteś tą, której czekam i odejdziesz:
 niewidzialnie, już dziś¹⁵.

Metoda opisu współczesności, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50, s. 75.

¹⁵ A. Trzebiński, *Dziewczyna z lotu*, w: idem, *Aby podnieść różę...*, s. 48; dalej oznaczam skrótem A wraz z podaniem numeru strony. Utwór *Dziewczyna*

Można odnieść wrażenie, że w każdym kolejnym utworze Trzebiński na nowo stara się ustalić model własnego pisania prozą, tak jakby ważył, na ile może sobie pozwolić, jak daleko odejść od wiersza. Wśród niewielu pozostałych po tym poecie utworów odnajdziemy i takie, w których na zapis prozą raz po raz zostaje nakładany porządek quasi-wersowy (jak w *Dziewczynie z lotu*), i takie, w których do przełamania prozy quasi-wersowym zapisem dochodzi zaledwie na chwilę, na przykład:

[...] Wiem, wiem. Pogodzony z rzeczywistością będę jak Norwid. Za miastem tracz. A to dziwnie,

kiedy tramwaj tanio i potocznie odwozi mię aż tam: pod samo niebo i pochylać trzeba plecy tak już nisko. [...]

(*Granatowe traczostwo*, A, 46)¹⁶

Możemy wskazać i takie, które od początku do końca zostały zapisane prozą:

Handel autentycznymi sfinksami zawsze był bezsensowny i rujnujący. Tak, jak rzeźbami antyku. Ponieważ cena ich rosła wprost proporcjonalnie do rosnącej ilości brakujących w nich fragmentów, sprytni znawcy starożytności sprzedawali w końcu absolutną możliwość i maksimum wszystkiego: sam – brak. Niewypełnione niczym powietrze.

Ze sfinksami zawilość staje się istnym kwadratem zwykłych tajemnic handlu. Bo przecież u sfinksów pozostaje zawsze to samo, co w gwiazdach nawet po ich wygaśnięciu, to – co nie daje się zredukować nigdy przez proste zredukowanie: milczenie.

Takie tylko mogły być drogi myślowe współczesnego kapitalizmu, tłumaczące jego masowo uprawiany – w miejsce handlu sfinksami – handel kobietami.

Poza tym Sfinks autentyczny był tylko jeden. Poza tym to było nie do zniesienia – dla nowoczesnego industrializmu, który godził się w tym znakomicie z osiągnięciami materializmu dziejowego: że

z *lotu* w „spisie czynności” – w swoistym bilansie twórczości – poeta określił jako *liryk nr 2*, zob. idem, *Kwiaty z drzew zakazanych*, s. 136.

¹⁶ W „spisie czynności” autor zapisał ten utwór jako *granatowe traczostwo, liryk nr 3*, zob. idem, *Kwiaty z drzew zakazanych*, s. 136.

wszelkie, nawet największe różnice jakościowe sprowadza się prosto i gładko do ilościowych.

Jedyność autentycznego sfinksa była tu zabójcza. Trąciła katolicyzmem i jego z kolei myślą. Jedyność sfinksa kojarzyła się demagogicznie z jedynością Boga. Handel kobietami, była to rzecz bez wątpienia piękna, ale jak najpiękniejsze róże – ogromnie ciernista. Coraz częściej zdarzały się wypadki niezdrowej konkurencji.

Kobiety sprzedawały się za gałązkę białego bzu albo za bajkę o porwaniu Europy. Gorzej. Coraz częściej kobiety dopłacały do siebie złote gruzułki miłości, albo zakochania. Kupowały sobie tym mężczyzn. Ta niejasność w handlu stała się główną podstawą wielkiej rewolucji ekonomicznej.

Ponadto – –

Ponadto bardzo dużo jeszcze cierni, tak że nawet...

To prawda, że kobieta jest maksymalną redukcją sfinksa. Sfinksem pozbawionym wszystkich swoich atrybutów, przede wszystkim – milczenia.

Lecz oczy kobiet – –

Przez oczy nasze – mówią nam często – przemawia dusza nasza.

Ach jakże dziwi mię zieloność duszy w miedzianym ciele mojej kochanki. Czy znaczy to, że dusza jej zieleni się wilgotno i cieniście jak kwiat, nim zdąży zakwitnąć – ?

Przez źrenice twoje, moja miła, widać nie duszę – kobiety duszy nie mają – lecz bujną zielen roślinną, dziś nie kwitnącą...

Czekać tylko tego dnia, tej nocy węglistej i ostatecznej, kiedy w źrenicach twoich zmieni jakiś moment barwę szmaragdu na barwę rubinu... Będzie to rozkwit ów. Rozkwit krwi korzeniami wrosłej w twe ciało gorące jak miedź.

Oczy kobiety są tym ostatnim cierniem w ciernistej koronie, jaką nosi współczesny handel. Antyczne statuy – mówią znawcy – miały także oczy, ale nie miały źrenic. Były ślepe.

Uśmiecham się bardzo niedostrzegalnie i smutno.

Czyżby nie można było oślepić cokolwiek współczesnej kobiety – ?
(*Liryk nr 8. Zieleń oczu, A, 53–54*)

Ten datowany na lipiec 1943 roku tekst, ostatni z miniatur pisanych prozą i przez autora określony jako „liryk nr 8”, najbardziej ze wszystkich zbliża się do formy poematu prozą. Nie przypadkiem zapewne właśnie temu utworowi poety poświęciła więcej uwagi pierwsza polska badaczka poematów prozą, Grażyna Szymczyk. Dostrzegła w nim przykład zakłócenia „jednolitości nawiązań do linii Bertranda” i wnikliwie zanalizowała rolę myślnika jako „graficznego znaku pauzy [...] [służącego] zaznaczeniu [...] ZWROTU myśli, a nie jej wieloznaczności czy fragmentaryczności”¹⁷. Swoją interpretację badaczka opatrzyła następującym komentarzem:

Sygnały graficzne występowały i w poematach prozą Bertranda (a później w odmiennej roli, u Rimbauda i Mallarmégo). Myślnik (w *Scarbo*, *La Viole de Gamba*, *Le Fou*) był tu jednak wyłącznie znakiem pauzy, zawieszenia głosu. Wydzielone przy jego pomocy elementy kompozycyjne utworu stawały się tym samym odpowiednikami wersów w poezji wierszowanej, wydzielone wiązki zdań – odpowiednikami strofy. Jeśli u Bertranda zdarzyło się, że za sprawą myślnika paralelizm cząstek kompozycyjnych – najczęściej zdań – został zachwiany, wówczas ten znak graficzny pełnił rolę taką, jaką w „poezji wierszem” pełni przerzutnia.

Znak pauzy w liryku Trzebińskiego informuje o zmianie głębszej – chodzi o zwrot w kierunku innej struktury gatunkowej, osiągnięty wskutek przełamania następstwa czasowego w relacji o zdarzeniach. Zliryzowanie tekstu, który zrazu kształtował się jak powiastka filozoficzna, następuje też dzięki wykorzystaniu w jego drugiej części konwencji erotyku¹⁸.

Zauważona przez Szymczyk wielogatunkowość *Zieleni oczu* nasuwa nieodparte skojarzenie z niektórymi Baudelaire’owskimi utworami z *Paryskiego splinu*¹⁹ – po jasno sformułowanej tezie i wyrazistym wywodzie następuje nagle przejście od rozważań ogólnych do wypowiedzi o charakterze osobistym, bezpośrednio nawiązującej do doświadczenia tego, który mówi. Zmianie perspektywy towarzyszy

¹⁷ G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, s. 75.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Choćby z takimi, jak *Zegar*, *O zmierzchu*, *Okna*.

zmiana tonu – chłodną refleksję zastępuje impresyjna eksklamacja („Ach jakże dziwi mię zieloność duszy w miedzianym ciele mojej kochanki”). Mówiąc obrazowo słowami Szymczyk, „narrator ustępuje miejsca podmiotowi lirycznemu”²⁰. Badaczka zauważa również, że wraz ze „zlirywaniem” tekstu „pojawia się kreacja pejzażu wewnętrznego, w którym zatarta została granica między bohaterem lirycznym a implikowanym mu światem przedstawionym”²¹. Wiąże to zjawisko z modernistyczną techniką „uwewnętrzniania świata» jako metody kreacji artystycznej”²², charakterystycznej na przykład dla Jules’a Supervielle’a. Odnotowuje jednak zarazem, że „Trzebiński nie podjął w innych swoich utworach Supervielle’owskiego nurtu krajobrazów psychicznych”²³. Jak się zdaje – i takie założenie leży u podstaw moich rozważań – „uwewnętrznianie świata” jest jedną z bardziej znamienitych cech poematu prozą w ogóle. W tym sensie, jako zapis stanu świadomości gromadzącej w sobie różne tony, głosy, rejestry, style mówienia i myślenia, własne i cudze, stanowi on w całości i od początku coś w rodzaju „kreacji pejzażu wewnętrznego”, która nie tyle powstaje w rezultacie jednorazowego „zlirowania tekstu”, ile wypełnia postulat pewnej nadrzędnej zasady. Rzecz jasna efekt ten jest bardziej odczuwalny i zrozumiały wtedy, kiedy bierzemy pod uwagę cały cykl poematów prozą, niż wtedy, kiedy analizujemy pojedynczy utwór, jak w przypadku *Zieleni oczu*. Lektury

²⁰ W kolejnym, opublikowanym trzy lata później artykule badaczka zamieściła interesującą metauwagę, którą można zinterpretować również jako autokomentarz do sformułowania z tekstu wcześniejszego: „Nie ma zasadniczych różnic w ujęciu problematyki *Okna* z perspektywy narratora i z perspektywy podmiotu lirycznego. Oddzieliłam je od siebie wyłącznie z powodów instrumentalnych. [...] Motywy i zagadnienia z obszaru narratora znajdują swe odpowiedniki w obszarze podmiotu lirycznego i w gruncie rzeczy obydwie sfery są wzajem ściśle zespolone; decyduje to o specyfice liryku prozą jako gatunku literackiego”; G. Szymczyk, *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, „Litteraria” 1982, t. 14, s. 17.

²¹ Eadem, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, s. 75.

²² Ibidem, s. 76.

²³ Szymczyk przywołuje nazwisko Supervielle’a nieprzypadkowo. Jak informuje bowiem, „najbardziej Supervielle’owski liryk prozą, *400 atmosfer*, to po prostu dokonany przez Trzebińskiego przekład wiersza francuskiego poety, wskutek niedopatrzenia wydawcy włączony do działu utworów oryginalnych”; ibidem.

nie wspiera bowiem wówczas opisana przez Jana Józefa Lipskiego na przykładzie cyklu Jana Kasprowicza reguła ujednociającego rezonansu między poszczególnymi tekstami.

Poemat prozą to wypowiedź immanentnie zdialogizowana, absorbująca elementy różnogatunkowe – pochodzące zarówno z porządku literatury (jej gatunków i rodzajów), jak i z porządku żywej mowy (gatunki mowy). Z tego punktu widzenia pisane prozą liryki Trzebińskiego okazują się raczej „mono-logiczne”. Nie bez wyjątków jednak. Może najbliższy jest on tak pojętej heterogeniczności – a zarazem najbardziej oddalony od Przybosia i jego koncepcji monolitycznego, zasadniczo wolnego od prozaizmów²⁴, przeistoczonego języka poetyckiego – w liryku *Wyprzedaż jesieni*:

[...] Dialekty przekupek są proste i tajemnicze.

– – antonówki, buraki...

– – i zgasłe, szerniałe słońca słoneczników...

Tajemniczy dialekt targu. Depresje i góry cen. Ile – ?

– – ile – ?

– – ile – ?

A jeżeli z przetrząśniętych kieszeni monetę potrzebną wyjmę,
jeżeli zapłacę i kupię – ? [...] (*Wyprzedaż jesieni*, A, 49)

Choć zarówno w tym tekście, jak i w kilku innych utworach Trzebiński daje coś w rodzaju zarysu elementarnej sytuacji, która pełni funkcję bezpośredniej motywacji wypowiedzi, nie uzyskuje jednak ostatecznie efektu nieodpartej, organicznej całości, pozwalającej domyślać się, że mamy do czynienia z ekwiwalentem czyjśgo silnego przeżycia uchwyconego w POJEDYNCZYM akcie świadomości i związanego z jakimś określonym miejscem oraz momentem. Ra-

²⁴ W *Piórze z ognia* prozaizmów nie spotykamy prawie wcale. Najwięcej jest ich w utworze *Zdarzenia* i to ten tekst bywa przywoływany przez krytyków jako stosowne *exemplum* stylu prozaicznego tego cyklu; por. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 123; E. Balcerzan, *Wstęp*, w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. XC. Dosadne określenie – poza zdaniem: „Tam zdychała owca” ze *Zdarzeń* – pada jeszcze w utworze *Seria*: „siwooka praczka wyjęła drugą lewą ręką z balii cuchnącej mydlinami jak mocz wieprza”.

czej – i w tym najbardziej widać wpływ autora *Pióra z ognia* – czytający otrzymuje luźno zespolone poetyckie obrazy, odpowiadające CAŁEJ SERII EMOCJI. Podobnie jak Przyboś, który twierdził, że „warunkiem psychicznym poematu jest każdorazowa wola autora syntetycznego skrótu swojej uczuciowości”²⁵, Trzebiński uważał, że „długość czy krótkość liryku jest ważniejsza przy ocenie niż rozmiary obrazu, prawa kompozycji zmieniają się tu bez porównania gwałtowniej, po prostu, DŁUGI LIRYK WYMAGA JAKIEJS KOMPOZYCJI INTELEKTUALISTYCZNEJ, podczas gdy w krótkim – TE RZECZY ZASTĘPUJE SPONTANICZNOŚĆ, JEDNOLITOŚĆ EMOCJONALNA”²⁶. Pośredniej poszlaki, że sprawy kompozycji nie były dla tego poety najważniejsze, dostarcza również fragment jego komentarza do „prozy poetyckiej” Bojarskiego: „poezja świeża, oryginalna, silnie związana z życiem, a jednocześnie: zautonomizowana. bojarski akcentował jej kompozycyjność, całościowość. kiedy wyrwałem dwa fragmenty i zwróciłem uwagę na ich specjalne piękno, był trochę zirytowany, nazwał to »wydłużywaniem kamyków«...”²⁷.

Zdzisław Stroiński

Po analizie tekstów Trzebińskiego wyrazistości nabiera zamysł innego twórcy wojennego piszącego prozą, Zdzisława Stroińskiego. Różnicę między tymi poetami odślania również kontrowersja na temat liryki. W artykule *Pokolenie liryczne i dramatyczne* Trzebiński proklamował jej koniec i stwierdzał:

[...] liryka może powstać jedynie poza kręgiem bezpośrednich czynów i zdarzeń. Od czynu trzeba się było za wszelką cenę oddalić, odejść aż tam, gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu... Ze zdarzenia może pozostać jedynie pastelowa, cicha pamięć, odbicie na światłoczułej kliszy wspomnienia. [...]

²⁵ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, s. 53.

²⁶ A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych*, s. 105; wyróżnienie – A. K.

²⁷ Ibidem, s. 116.

Wbrew Stanisławowi Brzozowskiemu, według którego liryka operowała bezpośredniością i zatraceniem dystansu, jedno i drugie było nieosiągalne. Liryk był wprawdzie subiektywny, nie oddalał rzeczywistości swego utworu od rzeczywistości podmiotowego przeżycia – tu dystans istotnie redukował się do zera – ale musiał za to z jednym i z drugim odchodzić w ciszę i w samotność, oddalać się, nabierać dystansu pastelowości i cienia wobec rzeczywistości czynów, zdarzeń – realnego życia²⁸.

Liryce Trzebiński przeciwstawił dramat, ponieważ jego zdaniem „dramat [...] wyklucza dramaturga. Jak w ogóle wszelkie pośrednictwa. Wszelkie soczewki subiektywizmu, płaszczyzny rzutowania”²⁹. Przenikliwej krytyki tak zarysowanej antynomii dokonał w niepublikowanym tekście Stroński. Uznał ją za uproszczenie oraz wskazał źródło tej symplifikacji: redukcjonistyczne, generalizujące i w efekcie fałszywe rozumienie liryki. W ocalałej w rękopisach polemice z artykułem Trzebińskiego (nie zdążyła się ukazać w „Sztuce i Narodzie”) napisał:

„Pokolenie liryczne i dramatyczne” – chodzi o to, że autor przyjął potoczne rozumienie pejoratywne przymiotnika „liryczny”: płaczący, rozmazany, bezjajski, ckliwo-sentymentalny, emfatyczny, wymuszony i rozciągnął tę aurę na lirykę, czy raczej w ogóle poezję. A tej konstrukcji karkołomnej przeciwstawił to, co się rozumie potocznie w sensie dodatnim pod przymiotnikiem „dramatyczny”: wstrząsający, krótkospięciowy, męski, twardy i uosobił to w dramacie. [...]

Czy autor rzeczywiście nie widział liryki poza słodkowazeliniastrą (której istnienia bynajmniej nie kwestionuję)?³⁰

Polemista zwrócił również uwagę na sprawę podmiotowości – rzekomej „jednostronności i nieobiektywności liryki w przeciwieństwie do [rzekomo] obiektywnego dramatu” (O, 86):

²⁸ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, s. 104.

²⁹ Ibidem, s. 107.

³⁰ Cyt. za: L. Z. Stroński, *Okno*, s. 83; dalej oznaczam skrótem O wraz z podaniem numeru strony.

I nieosobistym trybem wypowiedzi w dramacie sugeruje się aż do zapomnienia, że dramat jak i każde dzieło sztuki jest przeżyciem i konstrukcją AUTORA i że wyznania osób dramatu od wyznań autora liryka bardzo często nie różnią się niczym poza tym trybem właśnie.

Czy istota utworu ulegnie obiektywizacji z chwilą, gdy autor to, co ma do powiedzenia, wypowie ustami aktora, a nie swoimi?

Ależ poza tym mamy dramaty liryczniejsze od wielu liryków i odwrotnie (O, 86).

Ostatnie zdanie wskazuje, że Stroiński potrafił dostrzec w kategorii „liryczności” jakość samoistną, odrywającą się od podstawowych rozróżnień genologicznych. Poeta zdawał sobie sprawę ze względności stosowanych pojęć i domagał się, aby ich świadomie używać, a więc w sposób, który poprzedza refleksja nad zakładanym zakresem znaczeniowym owych abstraktów. Intencję Trzebińskiego uściślał następująco: „Czy raczej od początku nie chodzi o domaganie się POSTAWY DRAMATYCZNEJ (dramatyczny w sensie na początku przeze mnie sprecyzowanym) w przeciwieństwie do lirycznej (liryczny w sensie na początku przeze mnie sprecyzowanym)?” (O, 87). Imponująca przenikliwość autora tych słów każe z uwagą przyjrzeć się jego własnym prozatorskim próbom lirycznym, aby dzięki nim lepiej zrozumieć, o czym myślał, kiedy pisał, że „liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty” (O, 85).

W komentarzach zwracano od początku uwagę na wpisany w tę prozę efekt kondensacji, osiągniany dzięki „zasadom wiązania pojęć i obrazów w sposób zbliżony do tego, jaki się zdarza w poezji”³¹, a jednocześnie na pewną mozaikowość wizji³² przy zachowaniu wrażenia „jednakiego klimatu emocjonalnego”³³. Rozpoznanie te zachęcają do tego, aby odnieść je do innych opisów poematu prozą, przede wszystkim do obserwacji Suzanne Bernard, wskazującej na występowanie w nim specyficznego połączenia JEDNOLITOŚCI, KRÓTKOŚCI

³¹ B. Łuski [J. Zagórski], *Poezja skamieniałej prawdy*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 13.

³² K. Topornicki [T. Gajcy], *Przez pryzmat metafory*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 13.

³³ S. Marczak-Oborski, *O młodych literatach poległych w Warszawie*, „Sztuka i Naród” 1946, nr 2.

I BEZCZASOWOŚCI³⁴. Jastrzębski zwraca natomiast uwagę, że w przeciwieństwie do utworów z *Pióra z ognia* Przybosia w lirycznych prozach z czasów okupacji daje o sobie znać silniejsze „powiązanie z rzeczywistością”³⁵. Cecha ta wyróżnia jego zdaniem pisane prozą liryki Zdzisława Stroińskiego, Waława Bojarskiego i Andrzeja Trzebińskiego także na tle innych sposobów pisania podejmowanych w czasie wojny: „Inni autorzy (i wypowiadający się w innych gatunkach) szukali dystansu, stosowali często rozmaite metody przetwarzania, odgradzania się od zbyt świeżej i surowej aktualności”³⁶. Natomiast „[w »lirykach prozą«] narracyjna proza pozwalała eliminować subiektywny liryzm i wyzwolić się od balastu bezpośrednich przeżyć, ułatwiała bezosobistą i zobiektywizowaną relację. Równocześnie poetyckie obrazowanie, także służące obiektywizacji, dawało możliwość lirycznych ingerencji i wyjścia poza relację”³⁷. W tym sformułowaniu można z kolei dopatrywać się rozpoznania modelu podmiotowości charakterystycznego dla poematów prozą, umożliwiającego inscenizację tego, co Jonathan Culler nazywa „dramatem świadomości zdepersonifikowanego podmiotu”, doświadczającego „spotkania [...] ze światem”³⁸.

Mimo że wiele sądów krytycznych sformułowanych na temat cyklu *Okno* wydaje się trafnych, Szymczyk dostrzegła jednak w niektórych z nich „stereotypy interpretacyjne, utrudniające dotarcie do tego, o CZYM [a nie co] się mówi w cyklu Stroińskiego”³⁹. Swoje główne obiekty podsumowała następująco: „1) dosłowne pojmowanie przestrzennych metafor językowych (przykład »okna«) – niczym niewiara w to, że poezja może wyrwać je ze stanu leksykalizacji, 2) czytanie liryków prozą Stroińskiego z gotowymi przeświadczeniami na temat literatury okupacyjnej (kontekst macierzysty utworu

³⁴ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 15.

³⁵ Z. Jastrzębski, *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, s. 240.

³⁶ Ibidem, s. 242.

³⁷ Ibidem, s. 243.

³⁸ J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 247.

³⁹ G. Szymczyk, *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, s. 19.

jedynym kontekstem), 3) zatrzymywanie się w próbach interpretacji na poziomie stylu i obrazowania”⁴⁰. Wywód Szymczyk potwierdza zasadność jej zastrzeżeń. Badacz poematu prozą znajduje w nim wiele interesujących tropów.

W odniesieniu do motywu „okna” badaczka kwestionuje od-ruchowo pojawiające się asocjacje, po pierwsze, dopuszczające jedynie denotację „okno więzienne” (na podstawie znajomości biografii poety)⁴¹, po drugie, interpretując ten motyw wyłącznie w myśl językowej metafory przestrzennej jako „otwarcie na coś”. Tymczasem, jak wykazuje Szymczyk, przywołując odpowiednie fragmenty tekstów Strońskiego:

[...] w jego świecie jest akurat odwrotnie. Zamiast o „widoku z okna” mówi się o studni, separacie, szklanej gablocie. O każdym jakimkolwiek miejscu izolowanym, zamkniętym, w którym człowiek pozostaje z sobą, z cudzą i własną śmiercią⁴².

Podjmując interpretacyjny trop Szymczyk, można powiedzieć, że w utworach Strońskiego „wieloznaczny i wielofunkcyjny” motyw okna był przede wszystkim sygnałem granicy, oddzielenia, jakiego doznaje wypowiadająca się w tych tekstach osoba. Jak zauważa Szymczyk, „zamknięcie – otwarcie nie istnieje jako opozycja”⁴³. Mówiący, niezależnie od tego, czy znajduje się w pomieszczeniu, czy na zewnątrz, odczuwa swój stan jako stan separacji. Czuje się w nieusuwalny sposób odizolowany od rzeczywistości, a zarazem podejmuje wysiłek odzyskania do niej dostępu. Jest to wysiłek daremny: „Po nieudanych próbach zrozumienia okien błądziłem między zneru-

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Cykl *Okno* powstał tuż po opuszczeniu przez Strońskiego więzienia na Pawiaku, gdzie znalazł się w wyniku aresztowania po podjętej wraz z Wacławem Bojarskim i Tadeuszem Gajcym nieudanej akcji złożenia wieńca pod pomnikiem Mikołaja Kopernika w Warszawie w maju 1943 roku; w akcji życie stracił Bojarski.

⁴² G. Szymczyk, *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Strońskiego*, s. 10.

⁴³ Ibidem.

chomiałyymi, zasłzłymi bielmem domami, a cienkie szyby siadały mi na skroniach” (*Okno*, 7, O, 37)⁴⁴.

Odczucie izolacji daje o sobie znać przede wszystkim przez zakłócenia percepcji. W utworach prozą Stroińskiego raz po raz dochodzi do znaczących deformacji:

- „chwila była rozciągnięta jak guma” (*Powrót ojca*, O, 23),
- „dnie były szerokie i płaskie” (*O dniach innych*, O, 25),
- „dnie wąskie jak strzelnice starych murów” (*O dniach innych*, O, 25),

– „Ale świat tamten zaginał. // Był zresztą tak mały, że mógł wpaść nawet w szparę podłogi. // A może tylko spłaszczył się do kilku rozmazanych listów, jakie mi po moich najbliższych pozostały” (*O dniach innych*, O, 25),

- „czas się jak metal utlenia” (*Okno*, 2, O, 34),
- „z jękiem rozpuszcza się świat” (*Okno*, 2, O, 34),
- „pokój malejący coraz bardziej” (*Okno*, 3, O, 34),
- „[...] świat jest w różowym trzonku szczoteczki do zębów [...].

Najczęściej jednak noszę go po prostu na płamie marynarki trochę poniżej serca [...]. I chodzić muszę ostrożnie, bo po wyschnięciu ostatniej Wisły jest tak kruchy, że mógłby pęknąć nawet od ostrzejszego bólu w rozdartej ręce” (*Okno*, 3, O, 34–35),

– „Ludzie i drzewa rosna ciężałe pośród topniejącego śniegu” (*Rok 44*, O, 41).

Deformacje, zarówno hipertrofie, jak i atrofie, dotyczą głównie sfery odczuwania czasu i przestrzeni, ale determinują również warunki najogólniejszego odbioru realności, konotowanego przez słowo „świat”. Nadal jednak – mimo odkształceń – odczucia te świadczą o pewnym, choć wynaturzonym z nią związku. Rozwijając metaforę okna, można powiedzieć, że zachodzą tu zjawiska analogiczne do tych, jakie obserwujemy, kiedy spoglądamy przez specjalną, zniekształcającą obraz szybę. W świecie Stroińskiego jednak na-

⁴⁴ W tej perspektywie motyw okna u Stroińskiego pełni zupełnie inną funkcję niż u wielu wcześniejszych autorów poematów prozą. Okno nie jest już sygnałem intencjonalnego kadrowania jakiegoś fragmentu rzeczywistości (podejmowanego zazwyczaj z zewnątrz jako „patrzenie przez okno”, choć bywa, że i odwrotnie – jak w *Oknach* Charles’a Baudelaire’a).

wet ta cienka nić łącząca z rzeczywistością zostaje zerwana, kiedy pisze, że „w gasnących iskrach ślady okien topnieją” (*Okno*, 8, O, 38). Utracony kontakt ze światem manifestuje się w zniekształconych obrazach, których przedmiotem nie są już zwyczajne odczucia związane ze zmysłowym odbiorem tego, co realne w aspekcie czasowym i przestrzennym, ale wrażenia dotyczące pewnych wyobrażanych, wizualizowanych pojęć lub stanów wewnętrznych. Materializacji i w konsekwencji quasi-fizycznej deformacji ulega między innymi wyobrażenie śmierci, samego siebie, innej osoby zredukowanej do zmysłu dotyku, duszy:

– „Śmierć niewyraźna – o tam – mieni się w oczach, rozciąga i kurczy” (*O śmierci*, O, 27),

– „Ciało zmalałe do rozmiaru jednej chwili, a jednak rozciągnięte szeroko na gwoździach win, zaczyna się powoli skręcać” (*Spotkanie*, O, 28),

– „[...] kiedy będę już tylko wąskim zduszonym krzykiem, niech stratuje mnie cisza, a może stanę się jednym słowem modlitwy dawno zapomnianej” (*Spotkanie*, O, 28),

– „Tamten daleko przez kraty wyciągnął zmysł dotyku wydłużony głodem” (*Okno*, 3, O, 34),

– „dusze [...] płaskie i powyginane jak figurki” (*Okno*, 5, O, 35).

Szymczyk zwraca uwagę, że w utworach Stroińskiego w miejscu niemożliwego obrazu realności pojawia się „obrazek”. Tekst tak właśnie zatytułowany zawiera opis kiczowatego landszaftu:

Duży niezgrabny chłopak ogląda zdjęcia gór ośnieżonych i ostrych oprawne w ramki jego kwadratowych paznokci.

Krowa wpozowana w osty zaraz ryknie melodyjnie, a wtedy na drodze sterczącej pionowo jak ściana zacznie spadać perełkowany turkot udrapowany kurzem i lipami.

Mimo to kilka pretensjonalnie białych bocianów suszy na wzgórku przemoczone nogi i uśmiecha się niezdecydowanie.

Polerowany nieboskłon kołysze się jak gliniany garnek nadziany na płot.

Prócz tego kilkoro niedbale pozłożonych dzieci patrzy na wiatr przez kolorowe szkiełka, a zdechła wrona zastanawia się nad zrostem ciszy.

Szkoda, że ten śliczny obrazek odkleił się jednym rogiem i ukazuje to, co jest poza nim (*Obrazek*, O, 29).

Konwencjonalny charakter przedstawianych na obrazku scen, a zarazem dystans narratora przywołuje na myśl skojarzenie z poematami prozą Anny Świrszczyńskiej. Podobnie jak w jej hypotypozach nagromadzenie w *Obrazku* wielu epitetów czyni tę opowieść celowo, choć dyskretnie subiektywną – sygnalizuje, że mówiący nie ma zamiaru poddać się *decorum* kiczowatej manieri obrazka: „kilka pretensjonalnie białych bocianów”, „niedbale pozłożone dzieci”. Celem mówiącego nie jest jednak po prostu jej dyskredytacja, lecz uwyrażenie sztuczności, pojmowanej jako efekt z góry powziętej kalkulacji: krowa jest „wpozowana”, turkot „udrapowany”, nieboskłon „polerowany”. Inaczej niż u autorki *Wierszy i prozy* źródłem „hypotypozy” Stroińskiego nie jest jakieś domniemane plastyczne przedstawienie, lecz „zdjęcia gór [...] oprawne w ramki [...] kwadratowych paznokci [dużego niezgrabnego chłopaka]”. Obraz wpatrującego się we własne ręce chłopaka wprowadza, jak w kompozycji szkatułkowej, dodatkowy poziom narracji i podpowiada zupełnie inną interpretację konceptu Stroińskiego: jako wyraz niemożności akceptacji tego, co się wydarza i co świadomość nieporadnie („obrazek odkleił się jednym rogiem i ukazuje to, co jest poza nim”) przeobraża w jakieś nierealne i równie nieakceptowane wizje. Koncept ten powtarza się zresztą także w innych utworach: wszędzie tam, gdzie świat przedstawiony przybiera postać pewnej odrealnionej, wyobrażonej sceny. Jak na obrazku, tyle że – w odróżnieniu od poematów prozą Świrszczyńskiej – nie namalowanym, odtwarzającym WEWNĘTRZNĄ PROJEKCJĘ CZYJEJŚ świadomości. W całości tej zasadzie jest podporządkowany utwór *O wojnie*:

Przez las, drogami z sosnowych okrągłaków samochody
wiozą wojnę.

Dalecy podnoszą broń do oka.

Na przedmieściu w krytych żółtawym płótnem straganach sprzedaje się jabłka i tęcze.

Motory huczą na lądzie, w powietrzu i na morzu. To nawet posiada pewien wdzięk – z Nowego Świata widać głęboką brudę zielonej wody, którą pancernik wypisuje tęsknotą na kanale La Manche.

Widać też, jak w oknie pierwszego piętra krótko ostrzyżona dziewczyna bawi się z kulawym kotkiem.

Czołgi wspinają się na ścianę kwitnących nikło krzaków i grzechoczą, jakby wiozły w środku czaszki i piszczele.

Domy i wieże sypią się gradem na ziemią – siwy koń ciągnie pod górę pług, słońce i wrony siadają na wyoranych kamieniach – dym z krematoriów buja w pogodnym niebie.

Jednocześnie na skraju lasu i łąki wojenni podchorążowie ćwiczą natarcie.

Teraz można spostrzec zwisające z drutów telegraficznych bibułkowe, prawie białe skrzydło anioła, który piegowaty był chyba.

Niżej kaleka o chytrej twarzy gra na grzebieniu Warszawiankę.

To jest szklista powierzchnia rzeki nieruchomej, ale zaraz jedna z wielkich ryb rzucających się w głębi wyrwie się na wierzch (*O wojnie*, O, 26).

W tym utworze Stroński osiąga zastanawiający efekt estetyzacji wojny („To nawet posiada pewien wdzięk”). Decyduje o nim kilka rzeczy. Po pierwsze, perspektywa patrzenia, sugerująca spojrzenie z oddalenia, choć bez precyzyjnego dookreślenia, skąd dokładnie się patrzy i słyszy: „dalecy podnoszą broń”, „motory huczą na lądzie, w powietrzu i na morzu”. Po drugie, celowa bezosobowość form („widać też”, „można spostrzec”), choć skontrastowana z wyraźnym staraniem, aby nadać tej narracji cechy spójnej wizji, sprawiającej wrażenie, że została ogarnięta PRZEZ KOGOŚ w jednym akcie patrzenia („jednocześnie”, „teraz można spostrzec”, „nizej”). Bezosobowość i dystans sprzyja niwelacji potwornych szczegółów, które – i to trzeci z estetyzacyjnych chwytów Strońskiego – albo zostały wkomponowane

w inne elementy („dym z krematoriów buja w pogodnym niebie”), albo pojawiają się jako „niezobowiązujące” porównanie („grzechoczą, jakby wiozły w środku czaszki piszczele”). Po czwarte wreszcie, metonimiczne obrazy wojny („dalecy podnoszą broń do oka”, „motory huczają”, „czołgi wspinają się”, „domy i wieże sypią się” itd.) przeplatają się z migawkami z tak zwanego zwyczajnego życia („na przedmieściu [...] sprzedaje się jabłka i tęcze”, „w oknie pierwszego piętra krótko ostrzyżona dziewczyna bawi się z kulawym kotkiem”, „siwy koń ciągnie pod górę pług, słońce i wrony siadają na wyoranych kamieniach”). Jastrzębski uważa, że dzięki temu chwytowi, polegającemu na „zestawieniu na jednej płaszczyźnie rzeczy niewspółmiernych” oraz rezygnacji z „bezpośredniej ingerencji komentującej i hierarchizującej”, poeta chciał osiągnąć „bezlitosną obiektywizację i pozorną obojętność”⁴⁵ (O, 14). Efekt estetyzacji czy obiektywizacji nie jest jednak celem poety. Choć w utworze *O wojnie* pełni funkcję dominanty i nie jest – inaczej niż w *Obrazku* – niczym zakłócany, w zakończeniu podobnie zostaje poddany zabiegowi brutalnej deziluzji, którą wprowadza obraz wrywającej się na „powierzchnię rzeki nieruchomej [...] jednej z wielkich ryb rzucających się w głębi”. Nie sposób też zgodzić się z tymi komentatorami, którzy – jak Oborski⁴⁶ i Jastrzębski – skłonni byli ów brak hierarchizującego patrzenia interpretować jako „spojrzenie dziecka”, uogólniając efekt konceptu, którym posłużył się Stroiński w swoim pierwszym pisanym prozą utworze:

Płosząc przeczucia chroboczące w kącie skradałem się cicho, by otworzyć urnę stojącą na komodzie. Dlaczego tę urnę z ojcem postawiono właśnie na tle kilimu, przedstawiającego za dnia Hawajkę pod palmą, a teraz – chyba coś nieznanego zupełnie?

⁴⁵ Z. Jastrzębski, *Wstęp*, w: L. Z. Stroiński, *Okno*, s. 14.

⁴⁶ J. Oborski [S. Marczak-Oborski], *Poemat o nierozwiązalnej dziwności świata i młodzieńczym w nim niepokoju*, w: *Konspiracyjna publicystyka literacka, 1940–1944. Antologia*, oprac. i wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 247.

Musiałem być ostrożny, a nuż by zapytał: „Co tam łazisz po nocy, śpij”. Ale on teraz w tej puszcze pewno jest szary, więc nie powie nic.

A jego oczy wypukłe i bezradne po strąceniu okularów muszą być chyba na dnie.

Tak. Na tych listach jego litery coraz bardziej były niewyraźne, jakby chciały uciekać ze swojej żółtawej kartki – jak mrówki.

Tak. W ten popiół to chyba ojciec tak po trochu się rozsypywał, to i litery się rozsypywały, gdy pisał: „Zdrów jestem, niech was Bóg...”

Ale wtedy to było zupełnie inaczej. I dym z papierosa zapisywał szybko czas na szybach. Warkot samochodu przyciemnił świat i rzucał w sztywny płomień lampy ćmy małe jak iskry. Chwila była rozciągnięta jak guma. A ja czekając aż pęknie przytulałem się do ściany. Kiedy zaczęli go bić po twarzy, zauważyłem, że jeden z nich ma złoty ząb i przytuliłem się do ściany jeszcze silniej. Długo, długo czekałem, aż wszystko zastygnie w szklaną kulę nie większą od pięści, którą bym postawił na etażerze, by patrzeć w nią wieczorami.

Teraz boję się, że tamta chwila leży gdzieś szerniała, a ja mogę ją nadeptać, bo jest prawie ciemno.

Gdy zanurzyłem rękę w popiół – był prawie miękki i miał smak jakby mydła. Właśnie wtedy usłyszałem obce słowa śpiewającej kompanii, a kucharka zaczęła kaszleć (*Powrót ojca*, O, 23–24).

W opinii Jastrzębskiego „nadanie wagi rzeczom drobnym, przypadkowi” stanowiło rodzaj „przeciwwagi [dla] nie dającej się pomieścić niesamowitości, [pozwalalo] rozładować napięcie oraz zneutralizować patos i ekspresję – jako zabieg profilaktyczny”⁴⁷. Odczytanie krytyka zakłada, że quasi-dziecięca perspektywa była przyjmowana z rozmysłem jako rezultat ŚWIADOMEGO WYBORU i pewnej wykalulowanej strategii obronnej. Chciałabym zaproponować inną interpretację. Stanie się ona bardziej zrozumiała, jeśli – zgodnie z po-

⁴⁷ Z. Jastrzębski, *Wstęp*, w: L. Z. Stroiński, *Okno*, s. 15.

stulatem Szymczyk, aby odstąpić „od mikroanaliz pojedynczych utworów, by skupić uwagę na procesach zachodzących w świadomości podmiotu, procesach wiążących nieraz ze sobą teksty heterogeniczne”⁴⁸ – refleksją ogarnie się całą tę twórczość. W utworach Stroińskiego silnie uwyraźnia się – jako cecha stylu – skłonność poety do widzenia spraw w taki sposób, że ich wymiar konkretny, jednostkowy traci stopniowo na znaczeniu na rzecz sensów ogólniejszych, przekraczających doraźność „tu i teraz”. Ta tendencja daje się zauważyć już w pisanych na początku wojny wierszach, w których poeta sięgał często po metonimie. W wierszu *Żelazne słupy* w enumeracyjnym szeregu wylicza: „hełmy, krzyże, przekleństwa, szubienice” (*Żelazne słupy*, O, 75), i wyraźnie wskazuje bezpośrednie tło, do którego je odnosi – „cała nasza mieczami pisana historia”. Pisze wprawdzie jednocześnie o „skrzydłach / po strzechach, które pamięć jakichś krwawych zmierzchów / chcą słońcem i lipami z okien poodgarniać”, ale ma świadomość daremności tych działań. W jego świecie nie można zatrzeć pamięci, a „dziwna ojczyzna [...] potrafi się tylko objawiać pozłożonym żytem i brzoźami albo skrzepem krwi wśród końskiego gnoju” (*Rok 44*, O, 42). To miejsce naturalnego współwystępowania elementów neutralnych, zwyczajnych, a nawet sielankowych oraz znaków narodowej martyrologii: „Pod płytami trotuarów snują się umarli i tętnią w puklerze dające głuchy odgłos, a wieczorem w szpalerach szeptów chodzą pod rękę z żywymi. Poznać ich można tylko po skrzydłach zręcznie złożonych, które im jednak odstają na plecach jak garby” (*Warszawa*, O, 31). Zdolność do postrzegania rzeczywistości w perspektywie historiozoficznej i eschatologicznej staje się z czasem w tej twórczości jedynym sposobem patrzenia. Po wyjściu z Pawiaka w liście do przyjaciela, Tadeusza Gajcego, napisał: „[...] wrażenie, że wyszedłem stamtąd innym człowiekiem, nie było, jak się okazuje, tylko wrażeniem pierwszej chwili. Świat, w którym żyję, jest zupełnie inny niż ten sprzed trzech miesięcy – ja się zmieniłem... Zmetafizyczyznałem jeszcze” (O, 6).

Przejmującym zapisem dopełnienia tej przemiany jest cykl *Okno*. Jeśli dopatrywać się w tej krótkiej, gwałtownie przerwanej

⁴⁸ G. Szymczyk, *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, s. 15.

twórczości jakiejś linii, napisany po wyjściu z niemieckiego więzienia cykl należy uznać za moment, w którym wzniosła się ona najwyżej, czyli na poziom najdalej idącej sublimacji doświadczenia, które stało się udziałem tego poety. Słusznie protestowała Szymczyk przed redukcjonistycznym interpretowaniem twórczości Stroińskiego wyłącznie w kontekście „rzeczywistości wojennej” i trafnie wskazywała, że – inaczej choćby niż u Bojarskiego – wiele utworów autora *Okna* „MOŻE denotować rzeczywistość każdą, a więc i wojenną (tak jak okno MOGŁO denotować okno celi więziennej)”⁴⁹. Uzupełnijmy jednak – każdą rzeczywistość, której elementarnym składnikiem staje się doświadczenie graniczne. Takim przeżyciem był dla Stroińskiego na pewno prawie dwumiesięczny pobyt na Pawiaku. Cykl *Okno* można odczytywać jako studium ostatecznego oddzielania się autora od rzeczywistości, rozumianej jako poczucie zakorzenienia w bycie w wymiarze własnej egzystencji, przypisanej do jakiejś przestrzeni i do jakiegoś czasu, rozpoznawanej choćby przez związek z przedmiotami, miejscami, innymi ludźmi. Nie przypadkiem to właśnie w tym cyklu dochodzi do nasilenia deformacji w postrzeganiu świata, a obraz umieszczony na początku cyklu ustanawia jako obowiązujący ten tryb percepcji:

Dzień był drżący, gdy sprzęty stawały się abstrakcją i kaloryfer powiewając licznymi nogami jak rozgwiazda chwycił chłodne ludzkie ciała i kołysał łagodnie. Znikał przy tym bardzo wolno – przestał istnieć dopiero koło południa (*Okno*, 1, O, 33).

Oczywiście pedantyczna lektura może wydobyć z tych tekstów elementy ewokujące realia wojny, więzienia, a nawet historii – kraty, ruiny, rok sześćdziesiąty trzeci – nie one jednak decydują o wymowie tego cyklu, tak jak z pewnością nie wyczerpują sensu napisanego równolegle w realistycznej konwencji *Opowiadania*. W *Oknie* nazwy jakichkolwiek realiów, także tych zupełnie neutralnych, jak „drzewa”, „tramwaje”, pozostają tylko nazwami. Ich przywoływanie

⁴⁹ Ibidem, s. 12.

nie wystarcza, żeby zbudować choćby na dłużej iluzję jakiejś wiarygodnej rzeczywistości. Konstytuuje się ona najwyżej na moment i od razu przybiera formy hiperrealne:

I wtedy dopiero, gdy już i mur stał się niewiarygodny – drzewa i tramwaje stwardniały zupełnie i precyzyjne krople rosy zabłysły na ich kantach wyostrzonych jak kryształ (*Okno*, 1, O, 33).

Stroiński posłużył się metodą przypominającą tę spotykaną w dziełach surrealistycznych, w których precyzyjny rysunek poszczególnych elementów idzie w parze z ich odrealnioną konfiguracją:

Na morzach południowych zakwitły wtedy niezapominajki.

Kolorowe okręty pełne laskowych orzechów i tęsknoty żeglowały po falach niebieskich jak farbka.

Drobny ślimak na szczycie palmy na próżno wołał o dym i blask. Pochylał oczy rozumiejące powietrze.

Ale milczały korale wygięte jak dzbanki.

I tylko barwne morskie zwierzęta tańczyły w cieniu skał i żagli (*Okno*, 4, O, 35).

To, co było przez krytyków opisywane jako mozaikowość⁵⁰ stylu Stroińskiego, ma wiele wspólnego z efektem psychologicznym, polegającym na niemożności scalenia dosłownie rozpadającego się na kawałki obrazu rzeczywistości. Charakterystyczną dla cyklu *Okno* autonomizację elementów „świata przedstawionego” można również łączyć ze swoistym zwężeniem świadomości, która pod wpływem sytuacji granicznej wychwytuje z dookolnej rzeczywistości jedynie jej poszczególne, intensywnie odbierane elementy. Za quasi-dziesięć perspektywą stałaby zatem w tych utworach zupełnie inna motywacja od tej, jaką przypisywał jej Jastrzębski, pisząc, że poeta celowo „wpłata realia wojenne w sielankowy pejzaż [...], rozprasza uwagę i przenosi na rzeczy błahe” (O, 15) oraz porównując te za-

⁵⁰ K. Topornicki [T. Gajcy], *Przez pryzmat metafory*.

biegi do „tłumików w skrzypcach pozwalających wydobyć zupełnie nowe tony i kontrasty” (O, 16). Utrwalony w literackim zapisie sposób postrzegania nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek tonowaniem, łagodzeniem docierających bodźców, przeciwnie – świadczy o ich krańcowo silnym odbieraniu. Odrealniony odbiór świata obejmuje również postrzeganie własnego życia i własnej osoby. W utworze *O śmierci* czytamy: „Zarysy istot, którymi mógłbym być, ale już nie będę, milczą jak rozrzucone zabawki opuszczone nagle przez dziecko” (O, 27). Szymczyk wskazuje, że podobne motywy można odnaleźć również u innych poetów czasów wojny, na przykład u Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Przywołuje także początek sławnego⁵¹ *Rannego różą* Bojarskiego (tego, który tak zainspirował Trzebińskiego, a na pewno był znany i Stroińskiemu):

Ruiny miasta?

Ależ nie. To wystrzyżone fantastycznie i prymitywnie z czerwono-szarej tektury proscenium wędrowniej szopki.

Pośrodku pięciu „chłopców malowanych”, malowanych zielenią i rozpaczą.

Pod pachą każdy ma kijek małeńki, wystrugany gładko, którym można by poruszać te figurki wypchane pół na pół trocinami i muzyką⁵².

U Stroińskiego motyw „figurek” zyskuje rangę najważniejszej metafory, w której skupiają się wszystkie najważniejsze cechy stylu poety – jego skłonność do deformacji, estetyzacji-objektywizacji oraz fragmentaryzacji rzeczywistości. Zarazem staje się czymś więcej – dramatyczną pró-

⁵¹ Poeta zdobył za ten liryk prozą pierwszą nagrodę w konkursie literackim zorganizowanym w 1942 roku przez redakcję „Sztuki i Narodu”. Utwór był przedrukowany dwukrotnie w kolejnych wydaniach konspiracyjnej antologii poezji wojennej *Słowo prawdziwe* (oprac. J. Zagórski, J. Dobraczyński i W. Trościanko, Warszawa 1942–1943). Bojarski był jednak przede wszystkim autorem dłuższych form prozatorskich, liryki prozą traktował jako „liryczne pauzy w łamaniu się z problemami prozy” oraz „słabości, chwilowe zdrady istotnych zamiarów twórczych”; cyt. za: J. Tomaszewicz, *Wiersze i bibuła. (O życiu i twórczości Wacława Bojarskiego)*, w: *Pożegnanie z mistrzem*, zebrał i opracował J. Tomaszewicz, Warszawa 1983, s. 18.

⁵² Cyt. za: „Poezja” 1969, nr 8, s. 4.

bą wyrażenia „przecucia braku mnie, który w pustce pozostałej będzie podskakiwał uwiązany na tykaniu wszystkich zegarów jak na sznurku” (*O śmierci*, O, 27). Zobaczenie siebie jako śmiesznej, nieważnej figurki to wyraz odczucia skrajnego uprzedmiotowienia, zaniku podmiotowości w świecie, w którym trudno decydować o własnym losie:

Więc ustawiłem na podłodze swoje życie. Figurki, obrazki, wołania. Jak ono naiwnie wygląda teraz – a na śladach moich wyrastała słona morska trawa o brwiach wiecznie podniesionych.

To tak będzie jak na dnie kamienia, który ma pęknąć niedługo. Zastanawiać się czym się jest i było, a przyjdą uważne białe obłoki. Szukanie swojego miejsca między ludźmi i liśćmi obsypuje się jak żwir (*Okno*, 7, O, 37).

Motyw reifikacji powtarza się w niedawno odnalezionym utworze Stroińskiego, podanym do druku przez Macieja Urbanowskiego:

Koślawe figurki ulepione ze snów okresu dojrzewania już zaczynają się ruszać. Właściwie to mają tylko kilka nerwowych tików, które nimi podrzucają złośliwie.

Najgorzej jest, gdy która obsunie się ze swej półki – spada i zdaje się, że już już roztlucze się na podłodze i będzie leżała zwyciężona jak szczur przytrzaśnięty w pułapce, ale nie, w ostatniej chwili, tuż nad ziemią zatrzymuje się i z triumfalną miną wraca z powrotem na półkę.

W tę galaretkę przewijają się strumień niewyraźności⁵³.

Odnaleziony utwór jest utrzymany w poetyce onirycznej. Sekwencję obrazów przerywa zdanie: „Dopiero teraz oblewa mnie śmierć przyjaciela”⁵⁴. Swoją *ars moriendi* Stroiński zaczął pisać już przed aresztowaniem i osadzeniem na Pawiaku. „Śmierć jest ze mną i we mnie” – na-

⁵³ M. Chmura [L. Z. Stroiński], [*Koślawe figurki ulepione ze snów...*], „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 203.

⁵⁴ Ibidem.

piisał w utworze *O śmierci*. W żadnym innym tekście nie znajdziemy aż tylu jej pseudonimów:

- „nieprzeźroczyście zapach mydła i przestrzeni oblepił odejścia moich bliskich, gdy odrywali się od istnienia jak wielkie kawały tynku”
- „przeraźliwa zagadka ich roztopiania się”
- „potok ironii unosi ludzi – drewniane kukły o wyprężonych drętwo rękach i nogach”
- „lustrzane przecucie braku mnie, który w pustce pozostałej będzie podskakiwał uwiązany na tykaniu wszystkich zegarów jak na sznurku” (O, 27).

W utworze poświęconym pamięci Andrzeja Trzebińskiego, napisanym już po doświadczeniu Pawiaka i po opublikowaniu *Okna*, słowo „śmierć” nie pada ani razu, a jej eufemizmy przybierają zupełnie inną postać: „Na tamtej, na tamtej stronie tak już cicho. Krew wypaliła w murze szczelinę na wylot – tam leży pudełko od sardynek, kości zwierzęce i trochę śmieci już nieokreślonych” (*O poległym*, O, 43). Deprecjacja śmierci jest projekcją odczuć tych, którzy są wciąż wśród żywych i pragną wierzyć, że nic tego nie zmieni, że ich śmierć ominie: „To uroczystość zapomnienia, dlatego chodnik umyty odświętnie. Przechodnie kapeluszami na ceglach rysują gorączkową wieczność”. Spojrzenie poety dostrzega jednak „pośród domów i ruin nieruchomiejących wciąż nieubłaganie tę kapryśną czerwoną linię o brzegach rozlanych na asfalcie, [która] drży jak niewyraźna litera rozpoczętego słowa” (*O poległym*, O, 44). Stroiński – w przeciwieństwie do wielu żyjących w czasie wojny – wybiera jednak inną drogę. Nie ma złudzeń, świadomie i wprost mierzy się z tą nieludzką sytuacją. „Gdy na dzwonku tramwajowym zadzwoni niebo wciąż szare i pochyli się nad nami, czy zrozumiesz, czy zrozumiesz, po co żyć i po co umierać” – pyta. Znakiem odmowy jakiegokolwiek pocieszenia, odrzucenia pokusy iluzji jest ironia, dająca o sobie znać w ostatnich utworach. Ponownie wypada nie zgodzić się z Jastrzębskim i jego zdaniem, że ironiczna postawa świadczy o „filozofii niezłomności i normalności”⁵⁵ (za przejaw tej ostatniej uznaje komentator przywołanie figury „pękatej kwiaciarki”!). Bardziej adekwatnym

⁵⁵ Z. Jastrzębski, *Wstęp*, w: L. Z. Stroiński, *Okno*, s. 17.

niż „filozofia równowagi” skojarzeniem wydaje się w tym przypadku raczej tradycja czarnego humoru, postawa świadcząca o zdobyciu się na przenikliwą, odartą z wszelkich nadziei postawę, którą niewiele łączy z przypisywanym poecie przez krytyka zamiarem „rozładowania napięć i odpatetycznienia”⁵⁶. Najsilniej dochodzi ona do głosu w gorzkich słowach z zakończenia utworu opublikowanego w ostatnim numerze „Sztuki i Narodu”:

Domy pękły i posypały się w gruzy popielate i pomarańczowe – sprzątnięto je – na tym miejscu w skleconych naprędce sklepikach prążkowany grzebień szczyrzy zęby w krzywym uśmiechu i świeci łysy pagórek cebuli. Pod murem rząd koszów z chlebem i bułkami.

Idą ludzie ulicą, na której kamień i asfalt już tylko.

Więc umierać jest trudno. – Tam gdzie rozebrano barykady, wyrósł las pomidorów i poranny krok robotników grzechocze po wymytych mgłą płytach, i ostry głos trąbki samochodowej strzela z pędzącej na oblławę kolumny.

Z amarantowych płatów druku, niespokojnych jak chorągiew, znów krzyk i cisza ścieka na ulicą, na której kamień i asfalt już tylko. – Więc umierać jest trudno. Bo pod wysokim sklepieniem salwy życie jest proste jak śmierć.

Przyjacielu, padając pod łuk salwy – uważaj, nie uderz głową o kosz z chlebem (*Życie*, O, 45–46).

W utworach pisanych prozą Stroińskiemu z pewnością udało się pokazać, że „liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty”⁵⁷. Czy można powiedzieć, że sięgnął w tym celu po formę poematu prozą? Do tej pory konsekwentnie unikałam tego terminu i tej klasyfikacji. Odczuwam bowiem w przypadku autora *Okna* ten sam rodzaj ambiwalencji, jaki towarzyszył mi podczas refleksji nad utworami prozą Ludwika Stanisława Licińskiego. Źródłem tego wahania nie jest nawet anegdota przytoczona we wspomnieniu Iwazkiewi-

⁵⁶ Ibidem, s. 16.

⁵⁷ *O lirycy, dramacie, etymologii i innych figlach. (W związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”)*; cyt. za: ibidem, s. 85.

cza, dzięki której wiemy, że Stroiński nie znał tradycji francuskiego poematu prozą. Opór budzi w pierwszej kolejności co innego – poczucie niestosowności w poszukiwaniu estetycznych kryteriów, pozwalających „zaklasyfikować” te utwory. W zastanawianiu się nad tym, ile i jakie cechy mogłoby świadczyć o jego przynależności do szeroko pojmowanego modelu poematu prozą. Choćby w rozważaniu, czy świadczą o niej użyte przez poetę realistyczne „rekwizyty” – kotek, kartofle, kwiaciarka, łysy pagórek cebuli... W przypadku literatury tak silnie splecionej z życiem te genologiczne procedury porażają swoim odpersonalizowanym chłodem. Nie ulega jednak wątpliwości, że te teksty są zapisami dramatycznych spotkań czyjejs świadomości ze światem i w tym sensie mogą być z poematami prozą jak najbardziej zestawiane.

Poemat prozą w polskiej literaturze powojennej

Zdaniem Anny Nasiłowskiej w literaturze powojennej poematy prozą pojawiają się jedynie okazjonalnie – autorka *Persony lirycznej* tę opinię formułuje zapewne, biorąc pod uwagę krąg twórców najbardziej znanych¹. Badaczka brak popularności poematu prozą w głównym nurcie poezji wiąże z upowszechnieniem się „Różewiczowskiej formuły wiersza i dużą swobodą w operowaniu wierszem wolnym”². Jak zauważa, zalety poematu prozą „przestają być aż tak istotne, można nawet mówić o wzroście roli wersyfikacji, która pozostaje wybitnym czynnikiem poezjotwórczym przy zasadniczej tendencji do prozaizacji poezji i przy jej zbliżeniu do języka potocznego”³. Jako twórców piszących poematy prozą wymienia Zbigniewa Bieńkowskiego, Julię Hartwig, Tymoteusza Karpowicza (jako autora *Historii białopiennego źródła* z 1959 roku) i Zbigniewa Herberta. Osobno na-

¹ Szersza perspektywa ujawnia, że w latach 60. i 70. powstało bardzo dużo poematów prozą. Jak zauważa Piotr Sobolczyk, „był to bodajże złoty okres tej formy w literaturze powojennej: oczywiście mistrzem był Herbert, ale wielu w latach 60. próbowało sił w tym gatunku, na przykład Beata Szymańska, Tadeusz Śliwiak i Julia Hartwig”; P. Sobolczyk, „Miałam i mam takie życie, nie inne, i to ono mnie zapisuje”, z K. Miłobędzką rozmawia P. Sobolczyk, „Tekstualia” 2009, nr 3, s. 48. Do tej listy można dopisać kolejne, mniej znane nazwiska: Maciej Z. Bordowicz (*Wielki Tydzień*, Warszawa 1967), Adam Czerniawski (*Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969*, Kraków 1973), Stanisław Misakowski (*Gdziekolwiek z dala od świata*, Poznań 1976), Jan Bolesław Ożóg (*Przejechane słońce*, Warszawa 1978), Stanisław Srokowski (*Ptaki nocy, ptaki miłości*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979), Marek Baterowicz (*Od zieleni do rdzy*, Kraków 1979), Jerzy Afanasjew (*Lustro porosłe mchem*, Kraków 1985). Wymienione tomy – poza zbiorami Ożoga i Afanasjewa, które w całości są skomponowane z poematów prozą – zawierają jedynie po kilka utworów prozą.

² A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1993, s. 874.

³ Ibidem.

tomiast wspomina Mirona Białoszewskiego, widząc w nim „wybitnego twórcę utworów na pograniczu prozy i poezji”⁴.

Zbigniew Jastrzębski ujmuje rzecz jeszcze bardziej radykalnie: „W okresie powojennym gatunek ten w zasadzie już się nie rozwijał, zaznaczyła się nawet tendencja odwrotna: skłonność do tak zwanych małych form w prozie, z wykorzystaniem elementów techniki poetyckiej”⁵. Przeciw takiej diagnozie gwałtownie wystąpiła Grażyna Szymczyk:

Znamienne, że im bliżej poezji naszych dni, tym więcej wzorców ewokowanych w strukturze poematu prozą (choć – powtórzmy ewokowanych niekoniecznie w sposób narzucający się uwadze odbiorcy) – dałoby się wskazać. Bowiernie nieprawdą jest, jakoby poemat prozą zakończył drogę swego rozwoju w twórczości tzw. „Trzeciej awangardy”. [...] dzisiejszy poemat prozą korzysta z form, takich jak przypowieść, parabola biblijna i mitologiczna, a także – z ujęć mieszczących się w najszerzej pojętej tradycji aforyzmu⁶.

Badaczka uprzedza zastrzeżenia, które może wywołać tak szerokie ujęcie:

Czy zjawiska niewątpliwie różne, jak – przykładowo – utwory Krystyny Miłobędzkiej, Julii Hartwig, Zbigniewa Herberta i reprezentantów poezji najmłodszej pozwolą się ogarnąć wspólną nazwą „poemat prozą”? Tak, jeśli uświadomimy sobie umowy po części charakter takiej

⁴ Ibidem.

⁵ Z. Jastrzębski, *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, w: idem, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 248. Jako przykład małych form w prozie z wykorzystaniem elementów techniki poetyckiej badacz wymienia *Niebieskie kartki* Adolfa Rudnickiego, *Rozmyślenia przy gołeniu* Stanisława Dygata, *Słonia* Sławomira Mrożka, *Uśmiechy* Tadeusza Różewicza. Dodaje również: „Problem związku poezji i prozy wysuwa się, kiedy mowa o poezji, jaką reprezentuje Miron Białoszewski i młodszy pisarze”; ibidem.

⁶ G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50, s. 76.

decyzji, podobnie – jak umowne jest używanie w krytyce określenia „proza poetycka”⁷.

O „umowności” przesądza jej zdaniem odstępstwo współczesnych realizacji gatunku „od istniejących jego postaci historycznych” oraz to, że „powojenny poemat prozą zdołał wchłonąć zarówno kilka historycznych postaci swojej formy, jak i wzbogacić się o elementy struktur nowych”⁸. Szymczyk nie jest jednak skłonna traktować owej „umowności” w kategoriach bezwzględnych. Jeśli sięgniemy po jej późniejszy artykuł, poświęcony w dużej mierze analizie sposobów ROZPOZNAWANIA I NAZYWANIA przez krytykę relacji między prozą a poezją, przekonamy się, że wbrew relatywistycznej wymowie przywołanych fragmentów badaczka dostrzega różnicę między „umownością” terminu „poemat prozą” a „umownością” terminu „proza poetycka”⁹.

Czy rzeczywiście dopiero powojenny poemat prozą zaczął korzystać ze struktur paraboli, powiastki filozoficznej czy eseju? Różne formy narracyjne, jak również odmiany stylu operującego subtelnie dozowanymi (głównie dla kontrastu z fragmentami lirycznymi) elementami dyskursywnego rozumowania, od początku – wraz z innymi gatunkami literatury i mowy – można odnaleźć już w dziewiętnastowiecznych realizacjach poematu prozą. Różnica polega być może na tym, że o ile wcześniej owe rozmaite gatunki lub aluzje do nich współwystępowały w ramach jednego cyklu w poszczególnych inrnorodnych utworach, o tyle w literaturze powojennej ostatecznie ugruntowała się tendencja (rysująca się wcześ-

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Zob.: „Niektóre teksty [...] są poematami (lirykami) PROZĄ dlatego, że wzbogaciły się o wyznaczniki eseju, powiastki filozoficznej, przypowieści biblijnej itd.; nie tylko więc z racji swego układu typograficznego, w którym zarzucono podział na wersy. Nie sposób też – co zdarza się i w wypowiedziach krytycznych, i w praktyce wydawniczej – sprowadzać je do wspólnego mianownika »prozy poetyckiej«, gdyż ta ostatnia zajmuje w tradycji literackiej miejsce odrębne”; G. Szymczyk, *Zagadnienie związków poezji i prozy w świetle wypowiedzi krytycznoliterackich*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak i A. Wilkoń, Katowice 1981, s. 267–268.

niej choćby u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej) do zastępowania tej różnorodności względną jednolitością stylistyczną indywidualnych autorskich aktualizacji formy poematu prozą. Nie muszą one zresztą zawsze ewokować jakiejś rozpoznawalnej struktury gatunkowej. Dwie zupełnie różne, wyraziste stylistycznie odmiany, odbiegające w dodatku całkowicie od poetyki jej debiutanckich utworów pisanych prozą, zawiera powojenna twórczość Anny Świrszczyńskiej.

Anna Świrszczyńska

Autorka przedwojennych poematów prozą odwołała się do tej formy ponownie po 1945 roku. Uczyniła z niej jednak zupełnie inny użytek niż w utworach debiutanckich. W 1958 roku Świrszczyńska opublikowała tom zatytułowany *Liryki zebrane*. Autorka starannie wydzieliła utwory przedwojenne, utwory z lat 1939–1944 oraz te z lat 1945–1957. Czesławowi Miłoszowi zawdzięczamy sprostowanie¹⁰, z którego wynika, że dwa z rzekomo powojennych poematów prozą, *Fraszka*¹¹ i *Prometeusz*, Świrszczyńska ogłosiła jeszcze przed wojną, w czasopiśmie „Pióro” zainicjowanym przez Ludwika Frydego i Józefa Czechowicza w 1938 roku. W istocie, choć w *Lirykach zebranych* autorka szuka nowych sposobów pisania prozą – takie wrażenie wywołuje już pierwsza lektura – wiele razy sięga po styl kojarzący się z przedwojennym debiutem. Zwłaszcza wtedy, gdy nawiązuje do motywów znanych z kultury europejskiej (bóg Anubis, Medea, Orlando szalony, św. Euzebiusz, Prometeusz, Kasandra) i kiedy unika mówienia wprost, a więc wystrzega się bezpośredniości i nie chce eksponować lirycznego „ja”. Jeśli sięga po pierwszoosobową narrację, robi to, aby uzyskać efekt liryki roli – jak w *Śpiewie szalonego derwisza* czy w *Kasandrze*. Na stylistyczną łączność tych utworów z tekstami pisanymi w latach 30. wskazuje również poetyka hypoty-

¹⁰ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 55.

¹¹ Miłosz miał na myśli *Groteskę* – pod tym tytułem Świrszczyńska ogłosiła utwór w *Lirykach zebranych*.

pozy, przywołana w poemacie *Ze starych rycin* i w charakterystyczny dla poetki sposób potraktowana jako punkt wyjścia do impresji lirycznej wykraczającej poza tę konwencję („A ona wstawiła mu w twarz obszerne ślepia, a potem szorstkim jak u suki językiem wylizawszy wolno krew z ran odpełzła precz i legła poziewając. // Wtedy roześmiał się po raz drugi, jeszcze bardziej pogardliwie i czując, że oddała się od niego wszystko – niebo i ziemia – zadziwił się powoli”)¹². Wreszcie odzywa się w kilku utworach nuta odrealnienia, tak wyraźnie dominująca w debiutanckich poematach prozą Świrszczyńskiej. Najsilniej słychać tę nutę w opartej na enumeracji kompozycji zatytułowanej *Groteska*, w której poetka, wcielając się w kolejne usankcjonowane w kulturze figury, przedstawia ich żartobliwie prześmiewcze trawestacje. Jak przed wojną, zderza w tym celu różne rejestry mowy i pozwala sobie na satyryczne komentarze: „Jestem wreszcie świętym Euzebiuszem na pustyni. Skóra moja stała się szeliszcząca jak łupina cebuli. Latami wpatrując się nieruchomo w swój grzech i w zwierciadło z brązu stałem się obłąkany. Cóż za szczęście” (LZ, 103).

Na tle tych rozmyślnie nieosobistych wypowiedzi zupełnie inaczej brzmi utwór *Sztuka*, w opinii Miłosza powstały przed 1939 rokiem („Czemuś mi się wydaje, że pochodzi tuż sprzed wojny”)¹³:

Przebywa we mnie nieprzeparta chęć mówienia żartem.
Nic by w tym nie było złego, gdyby równocześnie nie prze-
bywała we mnie nieprzeparta chęć mówienia poważnie.
Ze śmiertelną powagą człowieka jedzącego pieczeń, któ-
ry na stołek mówi stołek, a na kość – kość. Ze śmiertelną
powagą człowieka konającego, który na gromnicę mówi
gromnica, a na żonę – żona.

Dwa duchy stają u mego ramienia i gadają mi zza ple-
ców jak dwie gęby bożka Janusa.

Jedna mówi uśmiechając się:
– Sztuka test amoralna.

¹² A. Świrszczyńska, *Liryki zebrane*, Warszawa 1958, s. 88; dalej oznaczam skrótem LZ wraz z podaniem numeru strony.

¹³ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 57.

A druga odpowiada:

– Człowiek jest zwierzęciem moralnym.

I jedna mówi:

– Sztuka jest nieuleczalnie lekka. Ma dziesięć twarzy.

A druga:

Rzeczy tego świata są nieuleczalnie ciężkie. Wszystkie mają jedną twarz – śmierci.

I dodaje:

– Przekłętę niech będzie słowo, które igra, słowo, które uchyla się od odpowiedzialności, słowo nieuchwytnie.

Tym dwom duchom cóż powiem? Szczęśliwi, którym dano tworzyć sztukę ciężką jak życie i jednoznaczną jak śmierć (LZ, 89–90).

Miłosz zwraca uwagę jedynie na ten „poemacik prozą”¹⁴, reszcie nie poświęca komentarza. *Sztukę* zestawia natomiast z wielokrotnie przywoływanymi słowami Czechowicza, który odmawiał sobie poezji czystej w czasach, kiedy „szala wagi obciążona sumieniem pochyla[ła] się na dół”¹⁵. Także utwór Świrszczyńskiej Miłosz odczytuje jako (meta)świadcstwo estetycznego przewartościowania, dokonującego się w poetce pod wpływem wojny.

Jeśli spojrzelibyśmy w ten sposób na poszukiwania Świrszczyńskiej, za przejaw „sztuki nieuleczalnie lekkiej” moglibyśmy uznać kilka poematów prozą napisanych w zupełnie nowym dla niej duchu. Mam na myśli *Przedwiośnie*, *Krajobraz podgórski*, *Ranek w lasach* – utwory uderzające intensywnością obserwacji, skoncentrowanej na pojedynczym przejawie natury: na zbliżającej się wiośnie, wietrze, ranku. W tych tekstach najważniejsza jest przyroda, obecność człowieka i jego wytworów została ograniczona do kilku zaledwie napomknień o przedmiotach należących do kultury materialnej, takich jak altanka, doniczki, motyka, stateczek, okiennica, weranda, wóz... Te trzy poematy, zważywszy na powojenne okoliczności ich powstania (autorka umieściła je w części *Utwory z lat 1945–1957*),

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ J. Czechowicz, *W blasku czystości. O poezji Jerzego Zagórskiego*, w: *Wyobrażenia stwarzająca*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 218.

mogą sprawiać wrażenie zaskakująco błahych. Nie jest to jednak błahość znana z wcześniejszych tekstów – brak w nich choćby śladu wyrafinowanej sztuczności przypisywanej uprzednio poetce. Jej wyrafinowanie osiągnęło tutaj inny wymiar i w innej formie się ukryło. Świrszczyńska posłużyła się techniką subtelnej poetyckiej syntezy – każdy z tych poematów prozą zawiera zaledwie kilka akapitów. Zwarta budowa z jednej strony, a z drugiej delikatny charakter ewokowanych obrazów pozwalają zestawić te zapisy z dwoma innymi, podobnymi tekstami. Początek pierwszego z nich brzmi niewinnie (z pozoru błaho i lekko):

Porywiste deszcze myją jak co roku dach, zielony
od omszałości. A kiedy wreszcie ucichnie wszystko
i zamigocą z szyby ostatnie pierścionki jaśniejącej wody,
otworzymy okno w naszym półmrocznym pokoju [...] (*Smutek*, LZ, 84).

Jednak dalsze słowa nie pozostawiają wątpliwości co do towarzyszącej im emocji:

Jakże jest smutno. Nie pójdziemy dziś nigdzie daleko. Bo
i dokąd moglibyśmy iść? Zbierać przyłaszczki w cieniu
pochmurnych dębów czy brodzić po łąkach, zanurzając
stopy w żółtawej mchy z zeszłego roku? Wszędzie pójdzie
za nami niepokój (LZ, 84).

Alegoria Świrszczyńskiej pozwoli lepiej zrozumieć subtelną wagę niedopowiedzeń wpisanych w „błache” utwory, jeśli przywołamy teraz drugi z pokrewnie syntetycznych poematów prozą *Dzieciący Eros*, a zwłaszcza fragment:

Nie budźmy go. Poczekajmy jeszcze chwilę, aż zbrukana
ziemia stuli się niby karta, skrwawione morze przemienie
jak dźwięk.

I z przyćmionego chaosu po raz drugi wyłoni się
nowy świat dziewiczy (LZ, 87).

Niewypowiedziana (niestematyzowana) wojna pozostaje niezbędnym „domyślnym kontekstem”¹⁶ dla pozornie niczym nieuwarunkowanych pochwał przyrody jako rzeczywistości lepszej, bo rządzącej się swoimi, a nie ludzkimi prawami.

Raz jeszcze, choć nieco inaczej – Świrszczyńska nie stworzyła przecież jednego, spójnego cyklu – ujawnia się w mojej interpretacji reguła zauważonego przez Jana Józefa Lipskiego rezonansu między poszczególnymi poematami-fragmentami. Różne dykcje okazują się rozmaitymi wypowiedziami jednego podmiotu, poszukującego sposobów wyrażenia. Pośrednio na tę prawidłowość naprowadza nas poetka:

Wojna zrobiła ze mnie innego człowieka. Wtedy też po raz pierwszy wdarło się do moich wierszy moje własne życie i czas, który mnie otaczał. Miałam wielkie trudności z wyrażeniem przeżyć okupacyjnych. Historia żądała od pisarzy stworzenia nowego języka, języka na miarę treści. Do dziś poniewierają się u mnie po szafach niezliczone wersje poematów prozą, świadczące o bezsilnym zmaganiu się z tym tematem. Do publikacji wybrałam z tego wszystkiego tylko drobną część¹⁷.

W tej perspektywie szczególnego sensu nabiera dostrzegalna różnica stylu dzieląca utwory prozą dotąd omawiane, nieujęte w osobny cykl, od zapisów objętych wspólnym nadrzędnym tytułem. Pierwsze utwory noszą jeszcze cechy charakterystycznej dla Świrszczyńskiej eteryczności – albo dzięki stylistyce buffo, „mitologii widzianej poprzez operetkę, malarstwa poprzez szmirowaty oleodruk, literatury poprzez sentymentalny romans koszyczkowy”¹⁸, albo dzięki zasadzie unikania dosłowności na rzecz aluzji. Inaczej jest z pozostałymi tekstami – ujęte w cykle *Wojna* i *Miłość*, napisane językiem bardzo oszczędnym, usiłującym w niewielu słowach oddać dramat okupacji i odświeżną wzniosłość uczucia, są poruszająco literalne.

¹⁶ Por. N. Santilli, *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature*, Madison 2002, s. 22.

¹⁷ A. Świrszczyńska, *Wstęp* (1973), w: eadem, *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 21.

¹⁸ J. Sławiński, *Liryka Anny Świrszczyńskiej*, „Twórczość” 1958, nr 8, s. 125.

Porażający efekt, jaki poetka uzyskała zwłaszcza w cyklu *Wojna*, „ciężkim jak życie i jednoznacznym jak śmierć” (LZ, 90), przyćmił inne utwory zbioru, zarówno te pisane prozą, jak i wiersze. Sprawili też, że tym chętniej powtarzano względem nich zarzuty „nadmiernej wielomówności”¹⁹, „patosu, rozwlekłych obrazów poetyckich pełnych alegorii, personifikacji”²⁰. Zastrzeżenia te wydają się bardziej uzasadnione w odniesieniu do tekstów nie-prozatorskich tomu, zwłaszcza tych, w których poetka sięgała po styl hymniczny (*Hymn do nocy*, *Hymn do miłości*), niż do utworów prozą. Poza *Śpiewem szalonego derwisza* trudno w tych miniaturach dostrzec skłonność do czarnej grandilo kwencji. Przeciwnie, właśnie w nich udało się Świrszczyńskiej zachować coś z uroku bezprecedensowego, przewrotnego kpiarstwa, którym olśniła w pierwszym tomiku, a nawet w kilku zapisach wykreować nowy styl, mowę zwięzłą, oszczędną i aluzyjną.

Zarówno cykl *Wojna*, jak i cykl *Miłość* można rozumieć jako próbę jeszcze dalej idącej oszczędności. By opisać przeżycia wojenne, Świrszczyńska stworzyła jedyny w swoim rodzaju język – elementarny, dążący do rzeczowości i unikający nadmiaru wartościujących określeń. Poetka traktowała te skondensowane, kilkudzaniowe nierzadko zapisy jako etap w poszukiwaniu właściwej formy, zdolnej opowiedzieć wojenne horrendum. W przywoływanej już wypowiedzi wyznawała: „Mam całą grubą teczkę wypełnioną nieudany mi próbami opisu jednej ulicznej egzekucji, której byłam świadkiem. Temat mnie przerósł”²¹. I dodawała: „Dopiero teraz, po trzydziestu latach, odważyłam się na napisanie zbioru wierszy o powstaniu warszawskim”²². Słowa Świrszczyńskiej to autokomentarz do tomu wierszy *Budowałam barykadę* z 1974 roku – uznanego za doniosłe poetyckie świadectwo wojennych doświadczeń. Nie można nie zauważyć, że ten zbiór, którego wagę Miłosz oceniał jako „co najmniej równą wadze *Pamiętnika z powstania Mirona Białoszewskiego*”²³,

¹⁹ Ibidem, s. 126.

²⁰ R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, Kraków 2004, s. 108.

²¹ A. Świrszczyńska, *Wstęp* (1973), w: eadem, *Poezja*, s. 21.

²² Ibidem.

²³ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 67.

a nawet odnosił go do „innych wysokich wizji polskiej martyrologii, obok Anhelliego i cyklów 1863 roku Grottgera”²⁴, wiele zawdzięcza poematom prozą z *Wojny*. Miłosz podkreślał zresztą ten wyraźny związek:

Budowałam barykadę to jakby zrzucenie z ramion całego brzemienia, ale i przedtem Świrszczyńskiej udaje się utrwalić wojnę w cyklu krótkich wierszy prozą, w których posługuje się formą wypracowaną w młodości, ale teraz służącą do realistycznego uchwytu. Cykl ten, *Wojna*, umieszczony jest w *Lirykach zebranych* (1958), wśród wierszy z lat 1945–1957, a więc powojennych. Prawie zdjęcia fotograficzne, tak wyraźne jest dążenie do ascezy, do usunięcia osoby patrzącego, do obiektywizmu. Przy tym dbałość o dostarczenie szczegółu, który ma czytelnik widzieć. Ten szczegół służy do rozwinięcia w opisie sytuacji²⁵.

Autor książki *Jakiegoż to gościa mieliśmy* zadaje sobie trud wyliczenia owych szczegółów:

Wojna nadchodzi: kobieta z niemowlęciem budzi się w nocy i słucha dalekich armat.

Żołnierka: połowy szpital, młoda żołnierka pisze list do matki.

Pięć dni: zasypany człowiek przez pięć dni pod belką, która podtrzymuje nad nim zawaloną kamienicę.

Wydobyta spod gruzów: kobieta, która, zanim ją odkopano, dostała obłądu.

Szpitalny koc: jeden z paru wierszy, w których przemawia „ja”²⁶. O skrwawionym kocu jej, salowej w szpitalu etc.²⁶

Metoda zastosowana przez Miłosza ujawnia podstawową cechę utworów tworzących cykl: koncentrację na jednym wydarzeniu, relacjonowanym w skrajnie sprawozdawczy sposób. Podczas lektury tych poematów prozą można mieć niekiedy wrażenie emocjonalnej oschłości²⁷. Wrażenie mylne, ugruntowane na przyzwyczajeniu, że

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Por. R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”, s. 113–115.

odczucia muszą być wprost nazywane i deklarowane. Świrszczyńska wystrzega się wszelkiego sentymentalizmu, pozoruje obiektywizm, dokumentaryzm nawet. Uważna lektura zdradza jednak, że zabieg „usunięcia osoby patrzącego” został przeprowadzony niedokładnie – wielokrotnie właśnie nieprzypadkowy detal naprowadza na trop doświadczonego / odpominającego wcześniejsze doświadczenie podmiotu. Mimowolnie jego obecność zakłada również metafora ujęcia fotograficznego, które zawsze jest przecież znaczącym, intencjonalnym kadrowaniem. W tym rozumieniu należałoby przeformułować jednak pojęcie „szczegółu” wprowadzone przez Miłosza. Jego uszeregowane w listę „parafrazy” to katalog rudymenarnych punktów wyjścia lirycznych narracji. Tymczasem kunszt poetki polega nie tylko na ich mistrzowskim rozwinięciu w lapidarnym skrócie, ale również na wpleceniu w niemal każdą z nich znamiennego, semantycznie intrygującego detalu, spełniającego nierzadko funkcję kody-pointy, podkreślającej zamknięty, organiczny charakter tekstu. Oto przykłady:

Wtedy ciaśniej przygarnia ku sobie dziecko i zasypia naciągając na obie głowy koc [...] (*Wojna nadchodzi*, LZ, 108).

Jak drewniany grzebień wydłuża smugę siwych włosów matki, gdy czesząc się czyta jej listy [...] (*Żołnierka*, LZ, 109).

Przy swym policzku czuł po lewej krawędź przewróconej kanapy, po prawej chłodny policzek trupa [...] (*Pięć dni*, LZ, 110).

[...] znajduję na ziemi fotografię. Młoda kobieta w wiosennej sukience, z dołkami na rozbawionych policzkach (*Fotografia*, LZ, 113).

I kiedy czasami uśmiechnie się cicho do przechodzących, jego uśmiech budzi popłoch, jak krzyk o ratunek [...] (*Lotnik*, LZ, 114).

Widzi znów czerwcowy poranek, gdy mrużąc rzęsy w strumieniu słońca po raz ostatni prasowała tę koszulę. A potem jeszcze wilgotną wciągała na ramiona mężczyzny, który śmiejąc się powiedział:

– A guzika, jak zawsze, nie ma (*Żona żołnierza*, LZ, 115).

Wtedy zdarza się, że z którejś przecznicy wychodzi nieoczekiwane dwoje żywych dzieci. Trzymając się za ręce uciekają cicho środkiem wymarłej ulicy.

Tam, gdzie ukryty za omglonym rogiem niemiecki żołnierz przy karabinie maszynowym czuwa dzień i noc na granicy getta (*Getto: ulica*, LZ, 116).

Słucha oddalonego piania kogutów w najgłębszej godzinie nocy, kiedy wydaje się, że nigdy nie będzie już świtu (*Okno*, LZ, 118).

A już ktoś u drzwi mocował się z zamkiem i na dworze trzaskającym chłodzie zimowego brzasku czekał pluton egzekucyjny.

Oficer gasił właśnie papierosa (*Przed egzekucją*, LZ, 120).

Ktoś bez szelestu odchylił okno i stojąc, ruchem ręki żegna tych, co jadą na śmierć.

Jeden z jadących zobaczył go (*Ciężarówka*, LZ, 121).

Nierzadko ów zwracający uwagę detal to po prostu drobny materialny przedmiot – grzebień, fotografia, guzik, papieros – dający się łatwo uchwycić, dotknąć ręką. Czasem miejsce przedmiotu zajmuje gest – niematerialny znak, zastępujący więź niemożliwą na poziomie zmysłowego kontaktu: uśmiech bezrękiego, nieme pożegnanie jadących na śmierć. Świrszczyńska pisze tak, aby dzięki tym pospiesznie notowanym okrucuchom materii i znaków oddać najważniejszą irracjonalną potrzebę ludzi wystawionych na groźbę wojny – rozpaczliwą potrzebę podtrzymywania związku z odczuwanym cieleśnie światem jako gwarancję fizycznego przetrwania. Uderza jeszcze jedna cecha tych zmysłowych konkretów: wiele z nich łączy się z dotknię-

ciem ręką albo z bliskością twarzy / głowy (koc naciągnięty na głowę; grzebień – włosy; policzek trupa, kobieta z dołkami na policzkach). Tylko z pozoru mamy do czynienia z realistycznym zapisem. Trudno o lepszy dowód, jak wielką rolę odgrywa w nim symbolika dotyku konotująca bezbronność, czułość i tkliwość. To dzięki nim Świrszczyńska przemycła liryzm.

W opinii Małgorzaty Baranowskiej:

W cyklu *Wojna* [...] stara się [Świrszczyńska] językiem jak najmniej zindywidualizowanym opowiedzieć to samo, co potem przekazała językiem równie strzegącym się zbytniego liryzmu, ale w nieporównanie większej kondensacji uczuciowej i „fabularnej” w tomie *Budowałam barykadę*. Czego nie udało się wyrazić w czasie wojny „symbolicznie”, a po wojnie „realistycznie”, miało jeszcze zaowocować poezją nowatorską²⁸.

Jeśli warto zestawiać *Wojnę z Budowałam barykadę*, to tylko po to, aby jeszcze raz uchwycić różnicę między poematami prozą a wierszami. Wbrew pozorom większą kondensację fabularną można dostrzec w powojennym cyklu. Choć także wśród napisanych po trzydziestu latach wierszach zdarzają się mikroopowieści, operujące nierzadko zmysłowym detalem (na przykład *Włosy jak wodospad*, *Rozmowa przez drzwi*, *Krzyk spod ziemi*, *Pani mecenasowa*, *Niemiecki oficer gra Szopena*), o kształcie większości decyduje jednak autorska chęć dokonania syntezy, „unieruchomienia” pojedynczej sytuacji tak, aby pod wpływem zretoryzowanej frazy uzyskała sens wydarzenia egzemplarycznego, uniwersalizującego indywidualne doświadczenie. To dlatego w tych wierszach dominuje kompozycja, czytelna, „kaligraficzna”, choć budowana oszczędnymi środkami – zwracają uwagę zwłaszcza liczne paralelizmy składniowe, refreny oraz innego rodzaju powtórzenia. Nawet te stosunkowo proste retoryczne zabiegi sprawiają, że mimo uproszczonej leksyki i składni wiersze z *Budowałam barykadę* stawiają przed czytającym wymóg odkrywania niana znaczeń WPISANYCH W KONSTRUKCJĘ. Dodatkowym nośnikiem

²⁸ M. Baranowska, *Pod czarną gwiazdą*, „Twórczość” 1986, nr 6, s. 75.

owych znaczeń jest wersyfikacja. Świrszczyńska wielokrotnie korzysta choćby z przerzutni: „Przynosi trzy łyżki mleka. / Dziecko żyje / / godzinę dłużej”²⁹ (*Żyje godzinę dłużej*); „Wszyscy umrą, a ja / przeżyję” (*Człowiek i stonoga*, WW, 311); „Nie mów nic. Jutro / pewno umrzemy” (*Dziewczyna mówi do chłopca*, WW, 315). Ani retoryki, ani efektów umożliwionych przez wersyfikację nie znajdziemy w cyklu *Wojna*. Nie znajdziemy w nim też patosu. Element stylu podniosłego wprowadzają natomiast utwory z *Budowałam barykadę*. Tym łatwiej jest on wyczuwalny, im bardziej dochodzi do głosu pewna dyspozycja wiersza wolnego, a więc tendencja do autonomizowania się poszczególnych wersów w odrębne segmenty semantyczne, podpowiadające skandująco-uroczysty tryb czytania³⁰. Tymczasem w zapisach tworzących cykl *Wojna* mamy do czynienia z zauważalną spójnością i niepodzielnością tekstu – niezbywalną cechą poematu prozą, sprzyjającą wyciszonemu, dyskretnemu liryzmowi.

Nie można pominąć drugiego z powojennych cykli poematów prozą Świrszczyńskiej, *Miłości*, który jakże różni się od *Wojny* – nie tylko tematem, ale również sposobem pisania. Zaledwie w trzech utworach Świrszczyńska respektuje zasadę rozdzielenia podmiotu od bohaterki, w przeważającej większości sięga po konwencję pierwszoosobowego lirycznego „wyznania”. Traci rzecz jasna tym samym ów niepowtarzalny walor zamaskowanego, domyślnego liryzmu, ale uzyskuje co innego: prawem kontrastu względem bliźniaczego cyklu poetka wydobywa z tomu dzięki *Miłości* niezwykłą moc (auto)afirmacji, która w przyszłości stała się jednym z najważniejszych atrybutów jej twórczości lirycznej.

Cykl *Miłość* wieńczy inny mikrocykl³¹, zatytułowany *Sześć kobiet* i złożony z króciutkich portretów – Ludwiki, Agnieszki, Augusty,

²⁹ A. Świrszczyńska, *Budowałam barykadę*, Warszawa 1974; cyt. za: eadem, *Wybór wierszy*, Warszawa 1980, s. 290; dalej oznaczam skrótem WW wraz z podaniem numeru strony.

³⁰ O nowej sytuacji poetyckiej wywołanej przez powstanie wolnego wiersza zob. C. Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, w: *Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1976, s. 361–362.

³¹ Figura „cykl w cyklu” nie pierwszy raz pojawia się w historii polskiego poematu prozą – wcześniej w *Kasydach* podobnie postąpił Jarosław Iwaszkiewicz.

Amelii, Weroniki oraz Izadory. Warto o nich wspomnieć, ponieważ mogą nasuwać skojarzenie z serią charakterów pisanych przez Zbigniewa Herberta w latach 1950–1951³². Podobieństwo ogranicza się jednak głównie do konstrukcji tytułów, na przykład Świrszczyńskiej: *Agnieszka, czyli Kobieta moralna czy Ludwika, czyli Szczyt wstydlivości*, Herberta: *Franciszka albo spóźniona miłość*³³ (notabene to jedyny utwór poświęcony postaci kobiecej, zatytułowany w ten sposób; drugi tego rodzaju zapis nosi po prostu tytuł *Barbara*; pokrewne tytuły pojawiają się natomiast w charakterach opisujących postaci męskie, na przykład *Anastazy, czyli dzień dobry, Adrian, czyli granica inteligencji*). Obojga twórców różni zaś ujęcie opisywanej postaci. O ile frazę Herberta można nazwać kapryśną, swobodnie przywołującą rozmaite epizody, służące po równo ilustracji cech osobowych opisywanego i popisowi inwencji opowiadającego, o tyle u Świrszczyńskiej trzeba dostrzec wolę uchwycenia pojedynczej, jak najbardziej reprezentatywnej sytuacji i skomentowania jej możliwie lapidarnie, lecz celnie, na przykład:

Amelia lubi całować mężczyzn, których nie kocha. A więc całuje mężczyzn obcych.

Mówi:

– To właśnie jest przyjemne, bo jest nieprzyzwoite. Być nieprzyzwoitą to potwierdzać swoją wolność.

Amelia jest w miłości intelektualistką (*Amelia, czyli Kobieta z charakterem*, LZ, 136).

Niekiedy Świrszczyńska rezygnuje z takiego dopowiadającego komentarza, pozostawiając jedynie sugestię interpretacyjną w tytule i cały utwór wypełniając głosem bohaterki w pierwszej osobie:

³² Omawia je wnikliwie Mateusz Antoniuk w książce *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009, s. 115–117. Inne możliwe skojarzenie to portrety z *Drabiny* Stefana Napierskiego.

³³ Większość charakterów Herberta po raz pierwszy ukazała się w piśmie „Dzisiaj i Jutro”; por. ibidem, s. 115. Wszystkie zostały opublikowane w wydaniu: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał, opracował i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001.

Powiedział:

– Nie przyjdę do ciebie, bo bylibyśmy nieszczęśliwi.

Ale ja wiem, że przyjdzie i że będziemy nieszczęśliwi.

To jest oczywiste jak księżyc, który właśnie wschodzi. A ja stoję w oknie i czeszę moje czarne włosy czekając (*Weronika, czyli Fatalizm*, LZ, 136).

W rozmaitych rozstrzygnięciach formalnych Świrszczyńskiej, w jej swobodnym zestawianiu tekstów ufundowanych na różnych konstrukcjach podmiotowych (pozorujących podmiotową nieobecność, quasi-bezosobowych; powołujących liryczne osoby, przemawiające w pierwszej osobie; ujawniających podmiot komentujący usytuowany ponad przedstawianymi bohaterami; odnawiających, to najrzadziej, konwencję monologu „ja” w pierwszej osobie) można dostrzec raz jeszcze plastyczność formy poematu prozą, umożliwiającego inscenizację dialogu głosów zarówno autorskich – tych, które musiały rozbrzmiewać osobnym wielogłosem w głowie poetki, jak i tych, które powoływała do istnienia.

Zbigniew Bieńkowski

Mimo pewnych rozbieżności we wszystkich, niezbyt licznych, komentarzach krytycznych na temat powojennego poematu prozą nazwiska kilku poetów powtarzają się regularnie. Jednym z nich jest Zbigniew Bieńkowski³⁴. Pod uwagę bierze się zarówno jego pierwszy powojenny tom *Sprawa wyobraźni* (1945), jak i późniejsze *Trzy poematy* (1959). *Sprawę wyobraźni* przyjęto z uznaniem – po części przyczyną euforii był moment publikacji tego zbioru. Ukazał się bowiem jako jedna z pierwszych po wojnie książek poetyckich, równoległe z *Ocaleniem* Miłosza. Jak wspominał Kazimierz Wyka: „Leżący przede mną na biurku tomik Bieńkowskiego nosi pod dedykacją

³⁴ Wymienia go między innymi Zdzisław Jastrzębski (*Z. Jastrzębski, Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, s. 232–233), Grażyna Szymczyk (*Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, s. 73 i 76) oraz Anna Nasiłowska (w haśle *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 874).

datę – 17 lipca 1945. *Niepokój* Różewicza ukazał się dopiero w roku 1947³⁵. Krytyk zauważał, że „władzą porządkującą w tej poezji jest intelekt i ścisłość”³⁶. Jego zdaniem „najbardziej własne wyniki osiąga przeto Bieńkowski tam, gdzie udaje mu się utrzymać frazę poetycką na tym pograniczu rzeczowej dokładności pojęć i intelektualnego odrealnienia rzeczy samych”³⁷. W *Sprawie wyobraźni* wiele zapisów odpowiada temu rozpoznaniu. Formułę Wyki można również odnieść do *Trzech poematów*. W jego opinii owa „metoda odrealnionych związków [...] na podstawie intelektu, nie na podstawie irracjonalnej”, sytuowała Bieńkowskiego w gronie kontynuatorów awangardy, przede wszystkim linii Juliana Przybosia, oraz spadkobierców „doświadczenia nadrealizmu, [...] ujętego w rysy sprawdzalności intelektualnej”³⁸. Genealogię tę potwierdzał także poeta:

Przeciwko terrorowi ówczesnego racjonalizmu Przybosiewego szukałem i znalazłem ocalenie w Supervielle’u. Ale poezja Przybosia zahamowała moją skłonność werbalistyczną. Nadała jej odmienny, dośrodkowy kierunek. Z dystansu cóż za paradoks: wielbiciel Kasprowicza uwielbił Przybosia. Jakbym pod bokiem mistrza nosił w zanadru składany ołtarzyk z wizerunkiem „chamuły poezji”. Wówczas tych obu miłości nie konfrontowałem. Dość że dyscyplinę awangardową zaszczyliłem na pniu romantyczno-ekspresjonistycznej metafizyki. Sam dziwię się owocowaniu tego przeszczepu: wers – werset bardziej niż potoczysty, a jednocześnie wypunktowany, ktoś się wyraził, precyzyjnością myślenia³⁹.

Dostrzegana przez poetę szczególna dwoistość własnej twórczości, w której wizjonerstwu towarzyszyła ambicja intelektualnej dyscypliny, stała się po latach przedmiotem podstawowej kontrowersji w ocenie jego drugiego zbioru. Warto przypomnieć tę wymianę argumentów, gdyż można wśród nich odnaleźć pośrednią odpowiedź,

³⁵ K. Wyka, *Sprawa słusznej wyobraźni*, „Odrodzenie” 1945, nr 47; przedruk jako *O poezji Bieńkowskiego*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 333.

³⁶ Ibidem, s. 328.

³⁷ Ibidem, s. 331.

³⁸ Ibidem, s. 332.

³⁹ Z. Bieńkowski, *Wstęp*, w: idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1979, s. 10.

dlaczego utwory Bieńkowskiego – zarówno ze *Sprawy wyobraźni*, jak i z *Trzech poematów* – nie mieszczą się, moim zdaniem, mimo wskazań krytyków w kategorii poematów prozą.

Dwugłos stworzyli Andrzej Lam⁴⁰ i Michał Głowiński⁴¹. Pierwszy z krytyków uznał, że:

Są [...] te poematy raczej poetyzowaną filozofią niż filozofującą liryką. Litanijna retoryka, łańcuchy potężnie rozbudowanych określeń jednej rzeczy, i to przeważnie abstrakcyjnej, nie są bowiem znakiem przepływu obrazów przez świadomość, lecz daremnego poszukiwania precyzji w obrębie tezy, która wydaje się tak być nasycona sprzecznościami, że niewyraźna językiem czysto pojęciowym. Wyłaniające się na moment obrazy *Trzech poematów* przekreślają się wzajemnie, mogą istnieć jedynie przez odniesienie do czegoś nadrzędnego, co z kolei jest na tyle elastyczne, że ginie bez jakiegokolwiek kryterium ładu w tym potoku rozpadzonej myśli⁴².

Głowiński kontrargumentuje:

W poematach Bieńkowskiego – „wszystko jest słowem”. Tylko słowo jest w nich realną rzeczywistością, poprzez słowa zmienia on rzeczy i odczucia. Słowo nazywa – a więc przekształca. Zmiana słowa jest zmianą wszystkiego. Słowo jest tu środkiem i celem jednocześnie, jest także problemem. Bieńkowski poprzez różne operacje, dokonywane na słowie, w samym toku poematów nie tyle ujawnia swój warsztat, ile go tworzy. Uprawia to, co nazwać by można liryczną metodologią poezji. Uprawiając poezję, jednocześnie tworzy jej narzędzia. Nie przyjmuje tych, które istnieją – tworzenie jest w ujęciu Bieńkowskiego eksperymentem, świadczącym o przydatności narzędzi⁴³.

⁴⁰ A. Lam, *Słowa w jarzmie metafizyki*, „Nowa Kultura” 1960, nr 12; przedruk w: idem, *Wyobraźnia ujarzmiona*, Kraków 1967; idem, *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)*, „Nowa Kultura” 1960, nr 40; przedruk w: ibidem.

⁴¹ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „Twórczość” 1960, nr 7.

⁴² A. Lam, *Wyobraźnia ujarzmiona*, s. 209–210.

⁴³ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, s. 63.

Podstawowy rozróżnienie między tymi ocenami wynika z odmiennego rozumienia realizowanej przez Bieńkowskiego poetyki. Lam odmawia mu precyzji i uważa, że poetę gubi wielosłowie i retoryczna amplifikacja. Głowiński odwrotnie – przypisuje mu intencję niejako ostensywnego przedstawienia w materii języka problematyki dla *Trzech poematów* najważniejszej, a więc elementarnej niewyraźności, nieprzystawalności słowa do rzeczy⁴⁴. W konsekwencji komentatorzy zupełnie inaczej odbierają liryczność tych zapisów. W opinii Lama:

Bieńkowski jest [...] poetą, który pragnie nadać wartość liryczną procesowi myślenia abstrakcyjnego, co łatwo pomylić z precyzją kształtu lirycznego, ale nie zawsze potrafi uwolnić się od uniesienia emocjonalnego, które osłabia samokontrolę, zwłaszcza gdy rzeczy i sytuacje są z poezji właściwie wyeliminowane⁴⁵.

Z kolei według Głowińskiego:

Można powiedzieć, że podmiot liryczny jest tu w jakiś sposób nieograniczony niczym, w jakiś sposób „ponadsomatyczny”. Ów „ponadsomatyzm” pojawił się u Bieńkowskiego wcześniej, bo już w doskonałym wierszu *Wychodzę z kształtu ze Sprawy wyobraźni*⁴⁶.

W sprzeczności z tą diagnozą stoi sąd Marka Zaleskiego:

Zmysły odgrywają w poznaniu poetyckim autora *Widzę i opisuję* rolę równie doniosłą jak intelekt. Poeta zdaje się sądzić [...], iż metafizyczna jedność świata, która nie daje pogodzić się z jakimkolwiek podziałem na części, została utracona na skutek abstrakcyjnych zdolności naszego umysłu i praktycznych potrzeb człowieka, faktu, iż to, co poznane

⁴⁴ Por. opinię Janusza Sławińskiego (*Próba porządkowania doświadczeń*, w: idem, *Prace wybrane. Przypadki poezji*, t. 5, red. W. Bolecki, Kraków 2001, s. 299): „[Trzy poematy są] w równym stopniu traktatem lingwistycznym, wykładem filozofii języka, co »użyciem« tego języka w myśl założeń owej filozofii”.

⁴⁵ A. Lam, *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)*, s. 217.

⁴⁶ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, s. 66.

w jednostkowym i wyrwykowym doświadczeniu zmysłowym, zostaje uogólnione i sprowadzone do wspólnego mianownika abstrakcyjnego obrazu świata, gdy tymczasem prawdziwe związki między rzeczami zostają niezauważone. Wywód myślowy na gruncie tej poetyki poddawany jest zabiegowi liryzacji, stale podkreślana jest perspektywa podmiotowa oglądu rzeczywistości⁴⁷.

Te trzy różne opinie dotyczą kwestii podstawowej, czy, i w jakiej postaci, mimo abstrakcyjnej materii tej poezji zostały ocalone liryzm, subiektywizm, zmysłowość. Z pewnością próżno w niej doszukiwać się lirycznych wzruszeń rozumianych jako konfrontacja zindywidualizowanego podmiotu z „rzeczami i sytuacjami”⁴⁸. W zamian natrafimy w niej na lirykę „ponadindywidualną” której model naszkicował Głowiński:

Podmiot liryczny w utworach Bieńkowskiego to racjonalistyczna abstrakcja (właśnie, racjonalistyczna abstrakcja – mimo że czasami przybiera on postać ducha unoszącego się ponad materią) – tak jak u wielu współczesnych pisarzy, tak jak u Kafki lub Henri Michaux. Bieńkowski bowiem nie jest – w potocznym tego słowa znaczeniu – poetą odczuć intymnych. Jeśli konstruuje swoją metafizykę, to nie po to, by uwydatnić jej subiektywizm, ale ze względu na jej walory ogólne – subiektywność ujawnia się pośrednio w samym procesie konstrukcji, w procesie przedstawiania i poetyckiego kształtowania problematyki. [...] w ujęciu Bieńkowskiego bowiem tylko bohater ponadindywidualny podejmować może sprawy największe – tak egzystencji, jak sztuki poetyckiej. Jest on podobny do „ja” filozofów, którzy w traktatach z zakresu epistemologii badają możliwości ludzkiego poznania na przykładzie anali-
zy owego „ja”⁴⁹.

Ten ostatni trop – podmiot jako „ja” filozofujące – bywał podejmowany także przez innych krytyków. Najsilniejszy wyraz dał temu od-

⁴⁷ M. Zaleski, „Być jak ciemność w biały dzień świecąca”, „Nowy Wyraz” 1976, nr 8, s. 111.

⁴⁸ A. Lam, *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)*, s. 217.

⁴⁹ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, s. 65–66.

czytaniu Lipski, porównując Bienkowskiego do Anaksymandera i dostrzegając w „pięknej i wzruszającej fikcji poetyckiej”⁵⁰ *Trzech poematów* analogię do poszukiwań podejmowanych przez pierwszych filozofów. Interpretacja Lipskiego godzi najrozsądniej skrajne odczytania pozostałych krytyków. Dzięki jednemu określeniu – „fikcja” – ujawnia ukryty wymiar tych tekstów: ich stylizacyjny charakter i wmówione serio. Nie można bowiem przyznać racji rozpoznaniu, sytuującemu Bienkowskiego w nurcie toczzonej na poważnie „walki o precyzję – jako elementu programu literackiego”. Choć być może deklarowanym „celem jest tutaj [...] osiągnięcie słowa maksymalnie precyzyjnego”⁵¹, trudno jednak nie zauważyć, że zamierzenie to ustępuje miejsca czemuś przeciwnemu – entuzjastycznej manifestacji niespełnialności owego celu. O „sprzeczności między radością wynikającą z nieuchwytności rzeczy, a pragnieniem wyzwolenia »oślniewającej rzeczy, cudu rzeczywistości«”⁵² pisał natomiast Lam. Biorąc za dobrą monetę filozoficzną motywację poety, krytyk nie zaakceptował jednak wolty, jakiej poeta dokonał, kiedy nieosiągalną dyscyplinę semantyczną zastąpił bez specjalnego wahania – niczym ornamentem – uporządkowaniem retorycznym⁵³. Stąd tak wiele w tej poezji paralelizmów składniowych, anfor, antytez, oksymoronów, synonimów i antonimów, enumeracji itd. – jednym słowem, wszelkich chwytów służących zatuszowaniu podstawowego paradoksu: że o granicach wysłowienia mówi się tutaj w sposób ostentacyjnie sprawny, elokwentny, ekspansywny, „rozlewny”⁵⁴, am-

⁵⁰ J. J. Lipski, *Traktaty poetyckie anaksymanderczyka*, „Współczesność” 1960, nr 4; przedruk w: idem, *Szkice o poezji*, Paryż 1987, s. 66.

⁵¹ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, s. 63.

⁵² A. Lam, *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bienkowskiego)*, s. 217.

⁵³ Por. opinię Jerzego Kwiatkowskiego: „Trzy poematy stanowią pod pewnymi względami kontynuację *Sprawy wyobraźni*, zwłaszcza *Aktu wyobraźni*. Ale to kontynuacja – w innej skali. Okazuje się teraz, że w *Sprawie* Bienkowski wypróbował dopiero swoje możliwości jako poeta filozoficzny, wypróbował nośność nowej wówczas dla siebie poetyki: patetyczno-retorycznej prozy poetyckiej”; J. Kwiatkowski, *Bienkowskiego wielkie dialogi*, w: idem, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 14.

⁵⁴ Por. ibidem.

plifikacyjny, redundantny nawet, oraz powtórzmy – radosny. Dezynwoltura Bieńkowskiego (precyzyjne wykazywanie braku precyzji) ma źródło w przeświadczeniu, które ujawnił w pewnym autokomentarzu:

Poezje i poetów łączy – przy całym zróżnicowaniu – nadrzędnie, łączy absolutnie jedno: aprobata siebie. „Ja” ludzkiej osobowości nigdzie poza poezją nie znajduje tak pełnej, bezkrytycznej zgody na siebie. W każdej innej dziedzinie ludzkiej działalności istnieją granice błędu, granice wątpienia, granice świadomości, bariera obiektywnego poznania i przewidywania. Poezja, tylko poezja jest bezgraniczna. Także błąd i niewiedza, rozpacz i wątpienie stanowią jej tworzywo, którego cechą specyficzną jest nieokreśloność. Osobowość ludzka znajduje w poezji, i tylko poezji, szansę absolutnej wolności wyrażenia siebie. Być poetą to znaczy zaaprobować siebie i tą aprobatą siebie, a więc aprobatą immanentnej niedoskonołości, jak najwyższym, niepodlegającym kontroli, kryterium osądzać i mierzyć⁵⁵.

Ostatecznym celem ukrytym pod sztafajem filozofującego dyskursu poetyckiego okazuje się „absolutna wolność wyrażenia siebie”. Przybosiowski z ducha „zamach na Wszystko” stał się pretekstem do nieskrępowanej ekspresji, zredukowanej do opisu retorycznej grandilo kwencji. W tej perspektywie naiwnie brzmią zarówno zarzuty pod adresem Bieńkowskiego („Sprawy będące poza zakresem aktualnego poznania wymagają większego skupienia i prostoty; nadmierna poufałość w stosunkach z nieskończonością zawsze jest trochę podejrzana”)⁵⁶, jak i próby uzasadnienia wybujałości formy jego zamyśłu jako efektu przemyślanych wyborów:

[...] idea precyzji i porządku tkwi właśnie w samym sposobie organizowania świata poetyckiego. Sposób ten – bardzo wiekowy – przywodzi na myśl te utwory, które miały jako jeden z celów porządkowanie rzeczywistości, przywodzi na myśl Hezjoda, Lukrecjusza. Przywodzi na myśl najbardziej racjonalistyczną z samej swej istoty formę poetycką:

⁵⁵ Z. Bieńkowski, *Wstęp*, w: idem, *Poezje wybrane*, s. 6.

⁵⁶ A. Lam, *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)*, s. 217–218.

poemat opisowo-filozoficzny czy opisowo-dydaktyczny (można nazwać go rozmaicie, miał bowiem wiele odmian). W XIX wieku wydawało się, że został on całkowicie zniszczony przez romantyków. Współcześnie zaczyna ponownie okazywać żywotność – nowe utwory Bienkowskiego są tego dowodem niebiałym, mimo że nie są tylko – nawet w szerokim sensie – poematami filozoficzno-opisowymi. Stanowią bowiem dzieło gatunkowo synkretyczne. Występują w nich elementy genetycznie bardzo różnorodne: jest w nich coś z dytyrambu i coś z litanii, jest w nich coś z biblijnego hymnu i nowoczesnej prozy poetyckiej (która przecież od czasów Aloysiusa Bertrand i Baudelaire'a zdążyła się ukształtować w odrębny gatunek). Ta gatunkowa mozaika spaja się w jedną całość, poszczególne jej składniki stają się elementem jednorodnej struktury, której zadaniem zasadniczym jest – by tak powiedzieć – narzucenie precyzji rzeczom płynnym i z trudem poddającym się racjonalizacji. Ta funkcja struktury gatunkowej, a także jej synkretyczność, jest jednym z dowodów bogactwa i wewnętrznej złożoności *Trzech poematów* Zbigniewa Bienkowskiego⁵⁷.

W tym po części genologicznym komentarzu Głowińskiego słycać podpowiedź, dlaczego w synkretycznych⁵⁸ formach Bienkowskiego nie ma potrzeby za wszelką cenę dopatrywać się realizacji poematu prozą⁵⁹ („nowoczesnej prozy poetyckiej, która [...] zdążyła

⁵⁷ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, s. 67.

⁵⁸ Synkretyzm Bienkowskiego polegał na mieszanii w RAMACH POJEDYNCZEGO UTWORU cech różnych gatunków („coś z dytyrambu i coś z litanii, jest w nich coś z biblijnego hymnu i nowoczesnej prozy poetyckiej”), a nie – jak dzieje się w przypadku poematów prozą – na ZESTAWIANIU OBOK SIEBIE w CYKLU utworów odwołujących się do różnych gatunków i rodzajów literackich. Paradoksalnie efektem takiego synkretyzmu jest stosunkowo jednolity, rozpoznawalny styl pisania Bienkowskiego.

⁵⁹ Podobną opinię wyraził Jacek Trznadel: „Nie bez inspiracji Bertrande powstały może poematy prozą Kasprowicza [...]. Nie zaliczyłbym natomiast do tej linii poematów prozą powstałych w nurcie awangardowym (Julian Przybóś czy Zbigniew Bienkowski). To już inne odgałęzienie”; J. Trznadel, *Wstęp*, w: A. Bertrand, *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota*, przełożył i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1984, s. 15. Odnoszę wrażenie, że o doszukiwaniu się w utworach Bienkowskiego poematów prozą przesądziło z jednej strony użycie przez niego słowa „poemat”, a z drugiej – zbyt mechaniczne rozumienie pojęcia „proza”; jeśli można mówić w przypadku utworów autora *Trzech poematów* o prozie, byłyby to proza wierszowana, skandowana,

się ukształtować w odrębny gatunek”⁶⁰). Nie ma nawet podstaw – w przypadku większości rozważanych utworów (ze *Sprawy wyobraźni: Bezwzględni, Akt wyobraźni, Bajka o wietrze, Poemat niereligijny, W imię Twoje*; wszystkie trzy poematy z *Trzech poematów*) kwestią sporną jest, czy w ogóle zostały napisane prozą! W rzeczywistości dla ich opisu można posłużyć się wnioskami Piotra Michałowskiego na temat prozodyjnej segmentacji tekstu w *Piórze z ognia*. O Bieńkowskim, podobnie jak o Przybosiu, można powiedzieć, że wzorem swojego mistrza upodabnia „wiersz do prozy poprzez wydłużenie wersu i rozrzedzenie klauzul”⁶¹, albo z innej perspektywy patrząc, że dąży do „uwierszowienia prozy poprzez pomnożenie akapitów, które wyodrębniają poszczególne zdania, a czasem i syntagmy”⁶². W efekcie mamy do czynienia „z porządkiem niezgodnym z konwencją zapisu prozy”, albo z „prozą wersowaną”⁶³. Ten sposób zapisu nie jest cechą wyłącznie zewnętrzną, przeciwnie wchodzi w nierozzerwalne związki z tymi pozaprozodyjnymi właściwościami pisania Bieńkowskiego, które współtworzą jego retoryczno-litanijny styl, służący idei dążenia do swoistej całkowitości – przeciwieństwa jednokrotności, która jest jedyną ambicją poematu prozą.

Podsumujmy, w utworach Bieńkowskiego: 1) dominują abstrakty; 2) konkrety pełnią funkcję egzemplaryczną i nie stanowią przedmiotu zindywidualizowanych doświadczeń; pojawiają się natomiast często jako elementy w serii, preparaty do analizy, poddawane pojęciowemu uogólnieniu; 3) podmiot przybiera postać racjonalnej konstrukcji i realizuje się nie tyle jako „podmiot doznań”, ani nawet jako „podmiot świadomości” (skoncentrowanej na konkretnych treściach doświadczenia), ile „podmiot mówiący”, obserwator własnej mowy; 4) postawę mówiącego cechuje nieskrywana satysfakcja z powodu

swoiście (bez odwołania do metrum) retorycznie zrytmizowana, a w każdym razie wyraźnie – i wbrew filozofii poematu prozą – segmentowana.

⁶⁰ M. Głowiński, *Poezja, czyli sztuka myślenia*, s. 67.

⁶¹ P. Michałowski, *Granice wiersza i składnia świata: opozycja poezja-proza w teorii i praktyce twórczej Juliana Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 222.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

możliwości wypowiedziania się, skutecznie eliminująca dramatyzm, zwątpienie czy wahanie; 5) nieograniczona aprobata dla własnej inwencji słownej decyduje o swoistej „retorycznej nadorganizacji”, niespotykanym synkretyzmie gatunkowym stylu charakterystycznego dla tych tekstów oraz – o ich amplifikacyjnym rozroście; 6) celem pisania jest sięgnięcie słowem po *totum*; 7) formę stanowi stan pośredni między wierszem a prozą, „proza wierszowana”, eksponująca często w wydzielonych graficznie wersach poszczególne zdania i syntagmy. Nawet jeśli przywołamy zasadę podobieństwa rodzinnego – dopuszczającą możliwość niekompletności cech w porównaniu z „kompletnym” prototypem – nie mamy podstaw, żeby mówić o utworach Bieńkowskiego jako o poematach prozą. Wyliczone cechy nie tylko nie wykazują żadnej zbieżności z architekstualnym modelem poematu prozą, ale nawet taką zgodność wykluczają: zamiast skondensowanego zapisu wstrząsu świadomości otrzymujemy linearnie rozwijane, wielostronicowe frenetyczne litanie upewnień⁶⁴.

Warto przy tej okazji postawić pewną hipotezę. Maksymalizm i optymistyczny aktywizm awangardowych koncepcji, której echa rozbrzmiewają w utworach Bieńkowskiego, eliminował w pewnym sensie typ liryki, w którym jest osadzony poemat prozą⁶⁵. Wpisywał

⁶⁴ Tylko w jednym tekście Bieńkowskiego cerebralną dykcję wypiera mowa innego rodzaju. *Dorota* to zapis myśli o tragicznie zmarłej dziewczynie, zastrzelonej przez Niemców w 1944 roku. Emocjonalny ton tego utworu wyznacza pierwsze zdanie: „Po tobie pozostały mi tylko wyrzuty sumienia”. Liryzm rozpaczy zagłusza predylekcję do abstrakcyjnych uogólnień i otwiera tekst na materialne konkrety – słyszymy szelest sukienki, dowiadujemy się, że w dniu aresztowania dziewczyna jechała tramwajem i wiozła bibułę w torbie, że ten, który ją wspomina, nie miał dość siły, żeby przekazać jej wiadomość o śmierci brata i że nie zdążył odpowiedzieć na jej ostatni gryps z 17 czerwca. Nieprzypadkowo również w tym utworze retoryczność została znacznie ograniczona – nie ma w nim litanijnych wylczeń i tylko raz poeta sięga po paralelizm.

⁶⁵ Por. korespondującą z tym sądem opinię Sławińskiego na temat awangardowego rozumienia liryčnosti: „Poprzez oba gatunki [hymnu i ody – A. K.] dokonywał się rozrachunek z romantycznym modelem intymności lirycznej. [...] Podmiotowi poetyckiemu pogardliwie izolującemu się od zbiorowości lub dramatycznie z nią skłóconemu futuryści i awangardyści przeciwstawili podmiot osadzony w społeczności, zdezindywidualizowany, przemawiający w chórze lub do drugiej osoby, zwrócony poza siebie, z aprobatą przeżywający swoją

poezję (jako część sztuki) w wielki projekt modernizacyjny, cedując na nią liczne zadania, w których natłoku przepadała introspekcyjna podmiotowość. Wszystkie cechy tego sposobu myślenia Bieńkowski zdradza w komentarzu do poezji Jules'a Supervielle'a⁶⁶, konsekwentnie zastępując jakąkolwiek perspektywę osobową antropomorfizacjami „sztuki” i „poezji”:

Sztuka jak pług idzie za nauką, za cywilizacją, i odkrywane przez nie dziedziny humanizuje. Sztuka jak radar wybiega naprzód i wychwytuje z przyszłości grozy i olśnienia (6).

To ona, sztuka właśnie [...], oswaja wyobraźnię z nieobliczalnością, z zagrażającym ponadludzkim, kosmicznym niebezpieczeństwem, daje wymiary ludzkiego przerażenia i ludzkiej niepojętości (7).

A przecież [...] nowoczesna poezja przede wszystkim [...] idąc za swoją ambicją najwyższą, towarzysząc lub wyprzedzając cywilizacyjny impet nauki, poezja – i to jest właśnie cena ryzyka – [...] zawęży pole doświadczeń. [...] Wielkie ogólniki, obszerne pojęcia i nieogarnione wzruszenia unoszą się ponad sferą doznań cywilizacyjnych. Nowa fizyka jeszcze zaostrza ich aktualność. Czy nieuniknione drogi nowoczesnej poezji muszą je omijać? Czy wynalazczość poezji wyklucza jej nieograniczoność? (7–9)

Poezja Jules Supervielle'a rehabilituje wielkie ogólniki. Zwraca poezji obszerne pojęcia i nieogarnione wzruszenia (15).

alienację. [...] Uwielbienie miasta, masy i maszyny pociągało za sobą powstanie nowego »pozytywnego bohatera« liryki – człowieka, którego życie jest pozbawione sfery prywatności, określanego bez reszty przez działania i emocje zbiorowe»; J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, „*Twórczość*” 1961, nr 1, s. 84. Poemat opisowo-filozoficzny i poemat opisowo-dydaktyczny, wskazywane w komentarzach poezji Bieńkowskiego jako jeden z jej wzorców, ewokują pokrewny sposób kształtowania „ja” mówiącego.

⁶⁶ Z. Bieńkowski, *Wstęp*, w: J. Supervielle, *Liryki i poematy*, red. i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965; liczby w nawiasach po cytatach oznaczają numery stron w tym wydaniu. Na temat różnic między Supervielle'em a Bieńkowskim pisał Jerzy Kwiatkowski; zob. J. Kwiatkowski, *Bieńkowskiego wielkie dialogi*, s. 12.

Wbrew pozorom również kształtująca się po wojnie idea poetycka Przybosia⁶⁷, eksplozywna⁶⁸ i oparta na koncepcie „nowej sytuacji lirycznej”⁶⁹, odwoływała się do innego rozumienia liryzmu. Poeta „realność przedślowną”⁷⁰ odbierał w kategoriach wyzwania. Aurę autorefleksyjności zastępował wolą realizacji. Wagę jednostkowego doświadczenia przesuwiał w stronę jednokrotności i nowości wyśłowienia. Przede wszystkim zaś odmiennie pojmował kompozycję utworu lirycznego, widząc w niej „konstelację rozmaitych NIESPÓJNYCH komponentów słownych i obrazowych, tworzących układ napięć w międzysłownej przestrzeni dzieła, generujący epifaniczną sytuację poetycką”⁷¹. W epifanii Przybosia lekkość fragmentu ustępowała ciężarowi domniemanej całości, którą poetycki zapis rozbłyskujących znaczeń ewokował w zupełnie inny sposób, niż robiła to eliptyczna forma poematu prozą (w znaczeniu opisanym przez Nikki Santilli)⁷². Deklarowane przez poetę wzruszenie liryczne nie sprzyjało przeżywaniu rzeczywistości intymnie, fragmentarycznie i niekoniecznie w duchu programowo totalizującej afirmacji, lecz przeciwnie – w przeczuciu, że nie wszystko poddaje się racjonalnej wykładni, i w domyśle, że „ja” i język mogą wypowiedzieć jedynie drobny, znikomy ułomek.

⁶⁷ O wcześniejszych koncepcjach Przybosia pisałam w rozdziale *Wojenne „liryki prozą”*.

⁶⁸ Por.: J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972; A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo Robotnik wyobraźni*, w: idem, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981; R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

⁶⁹ Por.: „Dobry wiersz jest odkryciem nieznanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej, odpowiadającej zmienionej sytuacji obyczajowej. Dobry wiersz, ujmując tę nową sytuację liryczną, zmienia dawny sposób wyobrażania, czucia i wartościowania”; J. Przyboś, *Probiierz liryki*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 205.

⁷⁰ E. Balcerzan, *Wstęp*, w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. LXVII.

⁷¹ R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosia poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, s. 142; wyróżnienie – A. K.

⁷² N. Santilli, *Such Rare Citings*, s. 22, 99 i 109.

Bieńkowskiemu, zainspirowanemu Przybosiem⁷³, poemat prozą – wymagający kondensacji, zakładający pewien rodzaj programowej redukcji, a jednocześnie odżegnujący się od powagi ostateczności – nie mógł wydawać się atrakcyjny⁷⁴. Tym bardziej ten jego wariant, który ukształtował się pod wpływem surrealistycznej estetyki alogicznych obrazów płynących z wyzwolonej świadomości. Dlatego dyskusyjna wydaje się teza Wyki o zadłużeniu autora *Poezji i nie-poezji* u surrealistów. Kiedy tłumaczył, dlaczego nad Maxa Jacoba przedkłada Henriego Michaux, nie przypadkiem swój wybór uzasadniał następująco:

Czytając *Kubek do kości* trudno dać wiarę słowom Ważyka, że ten zbiór poematów prozą okazał się jedną z kluczowych pozycji w literaturze pierwszego półwiecza. [...] Przed wielu laty, w młodości, byłem także pod wielkim urokiem dezynwoltury poetyckiej Jacoba. Ten poeta odświeżył przeżywanie poezji bezinteresownością humoru, uczynił z groteskowego widzenia świata cel sztuki. Te poemaciki odczytane dzisiaj są już tylko urocze żartobliwością. [...] Ważyk pisze o Jacobie, że „dzisiejszy czytelnik kojarzy go z Kafką, ale to jakiś Kafka dziwnie żartobliwy”. [...] Nie Maxa Jacoba, ale innego francuskiego poetę, Henryka Michaux kojarzymy z Kafką. Właśnie żart Michaux, jak żart Kafki, pełni funkcję interwencyjną, atakuje sprawy ostateczne, los, istnienie, ludzką egzystencję⁷⁵.

⁷³ W dedykacji towarzyszącej *Aktowi wyobraźni* Bieńkowski napisał: „Julianowi Przybosiovi w dowód wzruszenia Jego poezją”; zob. Z. Bieńkowski, *Sprawa wyobraźni*, Kraków 1945, s. 15.

⁷⁴ Pośrednio poszlak podpowiadających, dlaczego Bieńkowski jako wyznawca prawa poezji – bezosobowo traktowanej – do „bezgranicznej” ekspresji „nieogarnionych wzruszeń” wyobraźni (przy jednoczesnym ograniczaniu i dyscyplinowaniu intymnego „ja” lirycznego) nie sięgał po formę poematu prozą, dostarcza jego uwaga: „Naiwne będzie na przykład lekceważące uczucie zazdrości strofkowicza, budującego nienaganny wiersz klasyczny, w stosunku do autora wiersza wolnego czy poematu prozą: ale ci dobrze! Mnie to dopiero ciężko. Wiersz wolny czy poemat prozą narzuca bowiem takie rygory składni, myśli i obrazowania, że wobec nich prawdziwą wolnością jest wiersz klasyczny, gdzie rolę kontrolera i cenzora spełniają przepisy wersyfikacyjne”; idem, *Poezja i nie-poezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 47.

⁷⁵ Ibidem, s. 39–40.

Wbrew diagnozie Bieńkowskiego oddziaływania Jacoba, autora utworów do czasu zbioru tłumaczeń Adama Ważyka z 1965 roku publikowanych jedynie w niewielkiej liczbie w międzywojennych czasopiśmie oraz w antologiach Anny Ludwiki Czerny (1925)⁷⁶ i Napierskiego (1933, 1936–1937), nie należy w literaturze polskiej przeceniać. Polegało ono raczej na dość swobodnej inspiracji, której można domyślać się najwyżej w dużym przybliżeniu, na przykład tak jak domyślano się jej u Świrszczyńskiej. Na przeszkodzie w przyswojeniu sobie jacobowskiego wzorca poematu prozą, a szerzej – w ogóle surrealistycznego modelu poezji, stał ponadto opór, który po raz pierwszy wyraził w „Skamandrze” w 1922 roku Jarosław Iwaszkiewicz⁷⁷ i który podtrzymany przez Tadeusza Peipera⁷⁸ w polemice z kręgiem „Nowej Sztuki” nie przestał (mimo próby rehabilitacji wyobraźni w latach 30.) w jakimś sensie obowiązywać nie tylko przez całe Dwudziestolecie, ale i przez lata następne – opór motywowany dominującą w Polsce wersją awangardyzmu. Jak pisał Jan Prokop:

Ekstrawertyzm futurystów nie był dobrym podłożem dla nadrealistycznych eksploracji głębin, awangarda zaś startowała z pozycji konstruktywistycznych, jej baza filozoficzna (racjonalizm, negacja wszelkiej metafizyki) tym bardziej przeciwstawiała się sztuce anarchii⁷⁹.

Bieńkowski nad „eksplorację głębin” psychiki przedkładał sumienne roztrząsanie „spraw ostatecznych, losu, istnienia, ludzkiej egzystencji”. W efekcie wikał się w dyskurs pojęć i stronił od poetyckiej translacji jednostkowych doświadczeń dokonywanej przez surrealistów w języku intuicyjnych absurdalnych anegdot. Dzięki nim ich

⁷⁶ A. L. Czerny, *Antologia nowej liryki francuskiej*, Lwów 1925; antologia zawiera zaledwie dwa poematy prozą Jacoba: *Mały poemat* oraz *W cichym lesie*.

⁷⁷ W komentarzu do *Bajki wigilijnej* Jacoba, „Skamander” 1922, nr 20/21, s. 385.

⁷⁸ T. Peiper, *Poezja jako budowa*, w: idem, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, rys. F. Léger, Lwów 1925; cyt. za: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 219.

⁷⁹ J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3, s. 62.

poematy prozą zyskiwały organiczną, wyrazistą formę. Próżno jej szukać u Bieńkowskiego, choć można ją odnaleźć u innych autorów.

Jan Brzękowski

W 1961 roku Janusz Sławiński napisał: „[...] Brzękowski powrócił do punktu zerowego. Do tego punktu, od którego czterdzieści lat temu awangarda rozpoczynała budowanie własnej problematyki poetyckiej. Miał odwagę zamknąć z pełną świadomością wieloletni okres rozwoju swojej sztuki. Jaką drogę dalej wybierze? Z miejsca, w którym się znalazł, biorą początek wszystkie możliwe drogi”⁸⁰. Krytyk odnosił się w ten sposób do nowych koncepcji literackich poety, ananosowanych zarówno w powojennych proklamacjach teoretycznych, jak i w tekstach poetyckich. Brzękowski zastąpił w nich, zdaniem Sławińskiego, wcześniejszą „nieobliczalność” dążeniem do „elementarności”. Niepokój komentatora wzbudził opublikowany w 1959 roku tomik *18 coplas*, „w istocie szkicownik poetycki”, a także tekst programowy *Literatura antywalorów*⁸¹, nawołujący do lepszej komunikacji z czytelnikiem przez wprowadzenie elementów antypoetyckich. Sławiński wyrażał obawę, że w nowym zamyśle przypadnie indywidualny idiom poetycki Brzękowskiego, „trzecia siła” awangardy godząca „wizję z równaniem”, potwierdzona metapoetycko ideą „metarelizmu”.

Odpowiedzią na pytanie Sławińskiego były między innymi prozy z tomiku *Science fiction* opublikowane w 1964 roku w Londynie przez „Oficynę Poetów i Malarzy” i ponowione w *Nowej Kosmogonii*, wydanej w Polsce w 1972 roku. Rzeczywiście, utwory te mogą wydawać się zaprzeczeniem wcześniejszych dokonań poety. Nie ma w nich śladu po charakterystycznej eliptyczności stylu, świadomie wcześniej przez twórcę stosowanego. W *Poezji integralnej* Brzękow-

⁸⁰ J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 101.

⁸¹ J. Brzękowski, *Literatura antywalorów*, w: idem, *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa 1966; por. *Od „Zwrotnicy” do antywalorów i kontrsensu* [rozmowa A. K. Waśkiewicza z J. Brzękowskim], „Wiatraki” 1968, nr 3.

ski ogłosił elipsę awangardowym sposobem na zgubną „bezpośredniość w wyrażaniu uczuć”⁸², tę powodowaną przez „młodopolską niewstrzemięźliwość” (PI, 23) i tę płynącą z „niekontrolowanego automatyzmu” (PI, 48) surrealistów. Celowo używana elipsa była również, w opinii poety, ważnym argumentem na rzecz konstrukcyjności utworów awangardowych, powstających w rezultacie „dojrzałej selekcji i artystycznej potrzeby” (PI, 23) – w odróżnieniu od tworzonych dla „kawalarstwa” (PI, 23) wierszy futurystycznych. W *Poezji integralnej* Brzękowski pisał o „budowie »eliptycznej« tzn. [o] obrazowaniu poetyckim opartym na asocjacionizmie i elidowniu małowartościowych elementów poetyckich” (PI, 25). Jednocześnie rezerwował ten środek wyłącznie dla poezji: „Budowa eliptyczna przypomina pociąg pośpieszny, zatrzymujący się tylko na nielicznych, specjalnie ważnych stacjach, w przeciwieństwie do pociągu osobowego (budowa prozy), który staje na wszystkich przystankach” (PI, 29).

Napisane prozą utwory z *Nowej kosmogonii* nie tylko świadczą o rezygnacji z elipsy, ale w dodatku wprowadzają narrację na prawach podstawowego środka wyrazu. To zaskakujące przejście – od wierszy komponowanych jako ciąg skojarzeń i tłumaczonych na serię poetyckich obrazów do prozatorskich utworów wykorzystujących opowiadanie – ma, być może, swoje źródło w refleksjach, których odprysk przechował list Brzękowskiego do Przybosia z 1957 roku: „Sądzę, że wchodzimy teraz w nowy okres, który określiłbym jako okres nowej treści. Treści pojmowanej nie jako temat, ale w szerszym tego słowa znaczeniu, tj. nasycenia treścią tematu umiejscowionego w czasie i przestrzeni, związanego z epoką, z jej treściami filozoficznymi, ideowymi i społecznymi, inaczej mówiąc tematu opierającego się nie na anegdocie, ale na tym, co z niej można wysublimować”⁸³. Choć w tych słowach anegdocie przypisano funkcję podrzędną, można z nich odczytać pewną rehabilitację narracji w koncepcji poetyckiej autora *Wyobraźni wyzwolonej*. Aby lepiej zrozumieć zna-

⁸² J. Brzękowski, *Poezja integralna*, Warszawa 1933, s. 23; dalej oznaczam skrótem PI wraz z podaniem numeru strony.

⁸³ List Brzękowskiego do Przybosia, z adnotacją „niewysłany”, przechowywany w Archiwum Jana Brzękowskiego w Bibliotece Polskiej w Paryżu.

czenie tej przemiany, trzeba raz jeszcze przyrzeć się wcześniejszej metapoetyckiej argumentacji Brzękowskiego. Mimo że sprawy te bywały przedmiotem wielu krytycznych analiz⁸⁴, pewna kwestia pozostała jednak na uboczu – problem spójności tekstu w poetyckim zamyśle autora *Poezji integralnej*. Zazwyczaj zagadnienie morfologii segmentów syntaktycznych oraz relacji między nimi było podejmowane tylko w zakresie przesądzonym przez Brzękowskiego, czyli w związku z elipsą. Tymczasem dopiero kontekst poematu prozą pozwala wydobyć na światło dzienne kwestię przez poetę nie przypadkiem pominiętą: spójność POMIĘDZY POSZCZEGÓLNYMI ZDANIAMI, decydującą o linearnie pojmowanej koherencji, która stanowi ważny element opowiadania, choć z pewnością nie jest jedynym rodzajem spójności, o jakim w związku z narracją można mówić⁸⁵.

Brzękowski pisał:

Nowa poezja odświeżyła więc w pierwszym rzędzie sam materiał słowny. [...] Potem zabrano się do sposobów łączenia. Marinetti zaproponował odstąpienie od dotychczas przyjętej zasady łączenia na mocy praw składni i logiki. [...] Dopiero po [...] zburzeniu [tradycji] zdano sobie sprawę, że istnieją inne sposoby łączenia słów niż te, które przepisuje składnia i szkolna logika, i inne sposoby łączenia zdań [...]. W jaki sposób możemy łączyć słowa i zdania? Na to pytanie jest kilka odpowiedzi. [...] „Poezja to tworzenie pięknych zdań” – mówi Peiper.

Określenie to nabiera pełnego znaczenia dopiero wtedy, gdy się je interpretuje jako przeciwstawienie „słowom na wolności” i tradycyjnemu opieraniu się poezji na elemencie semantycznym słów [...]. Intencją Peipera było stwierdzenie, że błędem jest uważanie samego słowa za element poezji. To Peiperowskie określenie daje jednak możliwość różnych interpretacji i przyczynić się może do wytworzenia fałszywego

⁸⁴ J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*; A. K. Waśkiewicz, *Rygory wyobraźni wyzwolonej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 3; A. Płużewski, *Teoria poetycka Jana Brzękowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1975, seria 31; M. Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 2.

⁸⁵ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974; W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.

mniemania, iż główną ambicją nowatorów jest kunsztowna składnia. W rzeczywistości [...] poza Peiperem sama składnia nie jest głównym przedmiotem zainteresowania współczesnych poetów. Wręcz przeciwnie: wiele pięknych efektów poetyckich osiągnięto przez ROZLUŻNIENIE składni (Ważyk, Brzękowski, niektóre wiersze Przybosia) (PI, 42–43).

Przywołany fragment zdradza, że poeta co prawda wskazywał na „łączenie zdań”, ale w praktyce wypowiadał tę frazę jednym tchem z „łączeniem słów”. Można odnieść wrażenie, że traktował te zagadnienia nierozdzielnie, nie dostrzegając większej różnicy. *De facto* po prostu nie przywiązywał do tej sprawy większej wagi i otwarcie to wyznawał: „składnia nie jest głównym przedmiotem zainteresowania współczesnych poetów”. W rezultacie jego uwaga na temat „rozluźnienia składni” może być interpretowana jako ocena praktyki dotyczącej zarówno relacji między słowami, jak i między zdaniami. Tylko raz – pośród wielu analiz tekstów poetyckich zawartych w *Poezji integralnej* – w komentarzu do *Aorty* Ważyka rzeczywiście Brzękowski zamieszcza uwagę na temat związków MIĘDZY ZDANIAMI: „wiersz ten zaczyna się od urywanych zdań, niemających bezpośredniego związku ze sobą” (PI, 39). Już za chwilę jednak ujmuje to wrażenie ponownie w zupełnie innych kategoriach; porzuca refleksję na temat sposobu łączenia zdań na rzecz ujęcia w jego wywodzie dominującego, a więc z punktu widzenia asocjacionizmu: „Asocjacje w tym wierszu są początkowo dość luźno związane, jak u nadrealistów, dopiero pod koniec przebija się świadomy pierwiastek, łączący je niejako od spodu w całość” (PI, 40). Jak się zdaje, w tej translacji kryje się podstawowy trop: Brzękowski (w latach 30.) traktował jako oczywisty związek LUŻNYCH skojarzeń obrazowych z ich przedstawianiem w postaci LUŻNO połączonych zdań / całości syntaktycznych, nie biorąc pod uwagę tego, że płaszczyzny te niekoniecznie muszą pokrywać się ze sobą i że spójność między zdaniami nie wyklucza skojarzeniowej wolności wyobrażeń. Jeszcze jeden cytat potwierdza ten domysł:

Wiersz dawniejszy [...] budowany był na zasadzie prawideł zwyczajnej składni i szkolnej logiki. [...] Już symbolizm naruszył nieco tę

bezwzględna władzę logiki przez wprowadzenie dość mglistej aparatury. Mallarmé, a przede wszystkim Rimbaud – położyli tu ogromne zasługi. Przekonano się wtedy, że wrażenie poetyckie podlega innym prawom, nieraz zupełnie sprzecznym z prawami logiki [...] (PI, 45).

W argumentacji autora *Poezji integralnej* składnia jest utożsamiana z logiką. Tymczasem o ile można, być może, interpretować utwory Arthura Rimbauda jako alogiczne, o tyle z pewnością nie można mówić, że naruszają zasadę składniowej zwartości zdań oraz ich koherencji, przeciwnie – zwłaszcza w *Sezonie w piekle* oraz w *Iluminacjach* – cecha ta staje się tym wyraźniejsza, im silniej rzuca ich autor wyzwanie semantycznej spójności – choć przecież i jej nie narusza⁸⁶.

Zapisy z *Nowej kosmogonii* w pełni respektują reguły spójności tekstu – zarówno tej lingwistycznie, tj. linearnie, rozumianej, jak i tej decydującej o koherencji tekstu literackiego. Dzieje się tak nie tylko dzięki narracji, lecz także dlatego, że większość tych utworów podejmuje grę z gatunkiem użytkowym, który można określić jako prasową notatkę informacyjną. W każdym razie w ten sposób, przez aktualizację wzorca gazetowego, Brzękowski inicjuje swoje prozy, na przykład: „Postępy, jakie zrobiła ostatnio elektronika, są oszałamiające” (*Elektronika*)⁸⁷; „Naszych uczonych niepokoi coraz bardziej częste [*sic!*] pojawianie się niespotykanej dotąd narośli na tylnej części głowy” (*Potylicznik*, NK, 86). W większości przypadków już w pierwszym zdaniu spoza poprawnej, zrozumiałej i z pozoru neutralnej formuły wprowadzającej wyziera zapowiedź absurdu, nieraz zaledwie w postaci pojedynczego, zakłócającego spodziewany tryb, słowa: „Rewolucją w zakresie naszego życia codziennego stało się rozpoczęcie seryjnej produkcji autosłoni” (*Autosłonie*, NK, 79), a nieraz od razu w formie rozbudowanej nonsensownej informacji: „Dzięki ogromnym opornicom skondensowanego czasu, wykorzystującym zawarte w nim elementy napędowe, podróże międzyplane-

⁸⁶ Por. H. Riffaterre, *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983, s. 106–109.

⁸⁷ J. Brzękowski, *Nowa kosmogonia*, Warszawa 1972, s. 76; dalej oznaczam skrótem NK wraz z podaniem numeru strony.

tarne odbywają się z precyzyjną regularnością” (*Nawigacja międzyplanetarna*, NK, 75). Wrażenie absurdu wzmacnia nie tylko rozwijanie niedorzecznego konceptu w dalszych zdaniach, ale i celowe wydobycie śmieszności wpisanych w styl dziennikarskiej notki, zwłaszcza tych, których źródłem jest pretensjonalna inkorporacja pewnych elementów stylu naukowego:

System raketowy zostanie [...] zastąpiony przez bardziej nowoczesną koncepcję elektromagnesów, które – zainstalowane w kilku punktach naszej planety – pozwolą na szybki start i ułatwią lądowanie. Pojazd międzyplanetarny, natychmiast po opuszczeniu atmosfery i zmniejszeniu się siły przyciągania ziemi, wejdzie w pole działania odpowiedniego magnesu umieszczonego na innej planecie, którego potencjał kaptacji elektromagnetycznej zostanie powiększony specjalnymi metodami. Instalacje recepcyjne będą miały formę olbrzymich muchołówów, opierających się na przestarzałym dzisiaj pomysłе Maxa Ernsta „połykaczy samolotów”, których ówczesna technika, znajdująca się jeszcze w fazie infantylnej, nie była w stanie wykorzystać. Siła przyciągania elektromagnetycznego będzie tu spotęgowana do maksimum przez połączenie z działaniem ssąco-chłonącym, jakie wywiera absolutna próżnia [...] (*Problematyka racjonalnej organizacji podróży*, NK, 82).

Kpina z „racjonalności” wywodu – karykaturalnej imitacji stylu naukowego – swobodnie referującego sposoby pokonania kolejnych przeszkód obnaża zarazem uzurpację dyskursu scjentyistycznego. Dodatkowo intencję parodii potwierdza też nawiązanie do surrealizmu, które można odebrać jako mrugnięcie okiem do czytelnika. Brzękowski wyśmiewa nie tylko dyskurs naukowy. Drwi sobie również z presji myślenia w kategoriach ekonomicznych, z chęci podporządkowania wszystkiego kryterium opłacalności, oszczędności i zyskowości:

[...] Autosłonie okazały się bardzo praktyczne, nie tylko wykonują każdą pracę zastępując samochody i ciągniki, ale również przez nałożenie specjalnej karoserii mogą być użyte jako środek lokomocji. Doprowadziło to do kryzysu w przemyśle samochodowym. Znakomity ekonomista Turnbull oświadczył jednak, że w myśl zdrowej zasady opłacalności, ta dziedzina przemysłu powinna się przystosować do zmienionych warunków i zacząć wyrabianie karoserii dla autosłoni. [...] (*Autosłonie*, NK, 79).

Postępy jakie zrobiła ostatnio elektronika, są oszałamiające. Mimo tego nie zdołano jednak obniżyć kosztów produkcji maszyn-automatów ludzkich do takiej granicy, by mogły stać się przedmiotem codziennego użytku, dostępnym dla wszystkich, jak pralki, lodówki lub telefon (*Elektronika*, NK, 76).

Zdaniem Marii Delaperrière wiersze z cyklu *Science fiction* pozwalają mówić o analogii między Brzękowskim a Jacobem. U obu autorów, stwierdza badaczka, „poematy układają się według nowych, pozornie poprawnych reguł logiki nielogiczności, [...] [zaś] kapryśne wątki fałszowanej relacji prowadzą do samego jądra absurdalnej, a równocześnie ściśle określonej rzeczywistości, rozbijając jej ustalone schematy”⁸⁸. Delaperrière dostrzega jednocześnie różnicę:

Młodszy niż Jacob, bardziej świadomy nowych zagrożeń cywilizacji i bardziej wobec nich zrezygnowany, Brzękowski ujmuje swą kolejną wizję rzeczywistości w formę parodii nauki i techniki. [...] Logika absurdu staje się tutaj siłą poznawczą. I choć wkracza często w dziedzinę halucynacji – to zorganizowana struktura poematu, jego rygor formalny, kryjący się za pozorną przypadkowością, nie pozwoli nigdy na całkowite przeniesienie się w świat snu czy wyobraźni⁸⁹.

⁸⁸ M. Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, s. 106–107.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 107.

Delaperrière aktualizuje w tej interpretacji odwiecznie łączony z nazwiskiem Brzękowskiego dylemat jego (nie)przynależności do formacji surrealistycznej, wskazany po raz pierwszy przez poetę i rozmaicie przez niego rozstrzygany. „W poezji integralnej – pisał – spontaniczność asocjacji jest kontrolowana ustawicznie przez równoczesną świadomą, twórczą pracę. Rozróżnienie to uważam za istotne, gdyż odgranicza mnie ono jasno od nadrealistów, z którymi łączy mnie jednak wiele wspólnych rzeczy (asocjacionizm, freudyzm, antyrealizm obrazowania itp.)” (PI, 45). Mimo że w wydany w 1933 roku zbiorze tekstów programowych, z których pochodzi ten cytat, ich autor podkreślał rolę „konstrukcji”, „rygoru” i „budowy”, już wówczas dał do zrozumienia, że potrafi naruszyć schematyzm przeciwstawienia konstrukcyjność–automatyzm. Z jednej strony przyznawał, że „do pisania [...] potrzeba pewnej podwyższonej temperatury duchowej” i że „kontrola ugrupowania elementów przy pisaniu odbywa się jednak zazwyczaj »na oko«, AUTOMATYCZNIE, bez każdorazowego używania libelli” (PI, 24) – z drugiej zauważał: „[...] nie ulega wątpliwości, że nawet najbardziej »mechaniczny« wiersz nadrealistów podlega automatycznej KONTROLI rozumu i wyczućcia poezji, z czego sami nadrealiści może nie zdają sobie sprawy” (PI, 47; wyróżnienie – A. K.). Brzękowski, przebywający od 1928 roku we Francji, na początku lat 30. potrafił już wyczuć, że rzekomy dokumentaryzm surrealistów jest przede wszystkim elementem ich ideologii artystycznej, a nie rzeczywistej praktyki poetyckiej. Ostatecznie dopowiedział swoją opinię w innym wystąpieniu programowym z 1938 roku:

[...] Nie jest przypadkiem, iż w Polsce, nie ma ani jednego poety uważającego się za nadrealistę, podczas gdy np. w Belgii czy w Anglii istnieją całe grupy nadrealistyczne. Dziś, gdy patrzę na te fakty z perspektywy kilku lat, dziwne mi się wydaje, iż żaden krytyk nie nazwał nadrealistą Ważyka, Kurka (jako autora *Upałów*), czy mnie (z okresu *Na katodzie* i *W drugiej osobie*). Było to wynikiem bezmyślności krytyki i... utworzonej przez nas samych bariery teoretycznych sformułowań, która

maskowała istotny stan rzeczy. Mit o konstrukcji nie pozwalał nam uważać się za nadrealistów⁹⁰.

W tym samym tekście – dość zawiłym w warstwie argumentacji opartej na wielopiętrowych analogiach między romantyzmem a surrealizmem oraz klasycyzmem a polską poezją awangardową – poeta formułuje zarzut, że „sfera wyobrażeniowa romantyzmu (kochanek z przesytytym sercem, duchy, cmentarze itp.) była właściwie równie wąska jak obecnie zakres fantazji nadrealistycznej (freudyzm, nadrealność wydarzeń, historia, sen itd.) [...], a praktyka, a może jeszcze więcej wpływ malarstwa nadrealistycznego, sprowadził świat nadrealizmu do niezwykle ciasnych ram”⁹¹. Tym zastrzeżeniem można tłumaczyć również podjętą w *Nowej kosmogonii* próbę poszerzenia wyobraźni, „narzucenia poezji nowego świata WYOBRAŻONEGO, owej ontologii poetyckiej”⁹². Drwina z rzeczywistości stechniczowanej, zurbanizowanej, zkomunizowanej i zdehumanizowanej oznacza jednocześnie ostateczne zerwanie poety z cywilizacyjną utopią awangardy. Właśnie ta warstwa pisanych prozą utworów Brzękowskiego nadaje im indywidualny rys, mimo wszystkich trafnie wskazywanych podobieństw do poematów prozą Jacoba. Delaperrière chce widzieć w autorze *Nowej kosmogonii* przede wszystkim oskarżyciela nadużyć nowoczesności, podejmującego rolę niemal analogiczną do diagnozującego realia publicyisty. Jednak poematy prozą Brzękowskiego – właśnie z tego powodu zasługujące na takie określenie – kryją coś więcej niż jednoznaczność zarzutu. Ich aluzyjny liryzm ujawnia się niespodziewanie i nierzadko przez chwilę za ledwie, często w postaci zagadkowych point. Miewa różne odcienie – bywa subtelny:

Badania nad metodami taniej fabrykacji duszka zostały
rozpoczęte i prowadzone są obecnie we wszystkich labo-
ratoriach świata [...]. [...] Duszek jest wielkości motyla

⁹⁰ J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, „Wymiary” 1938, nr 6, s. 138.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

i funkcjonuje bez zarzutu. Ma tylko jedną wadę organiczną: zanik mięśnia sercowego nie pozwala mu na rozwinięcie skrzydeł. Dlatego właśnie – używamy skrzydeł do chodzenia po ziemi (*Elektronika*, NK, 76).

Bywa i sardoniczny:

Intensywnie prowadzone są próby fabrykowania ludzi o zapasowym sercu lub pozbawionych pewnych ważnych organów. Dotychczas nie wydały one pozytywnych rezultatów, ale – nie zrażajmy się! Wszak wiemy – przyszłość należy do ludzi bez głowy (*Cuda teratologii*, NK, 80–81).

Bywa romantyczny:

Na głównej ulicy pojawił się wielki, przeszło dwumetrowy człowiek-liczydło. [...] Chodził na szczudłach [...]. Głowa przesuwiała się powoli wzdłuż okien pierwszego piętra budząc panikę wśród maszynistek i sekretarek. Na szczęście potącił go uciekający chłopiec i człowiek-liczydło zleciał ze szczudeł. [...] lekarz naczelny, aby uniknąć podobnych wypadków w przyszłości, zaszczerpił mu skrzydła na plecach. Taki był początek fruujących cyfr (*Człowiek-liczydło*, NK, 86).

Bywa poirytowany:

Na skutek dużej śmiertelności, wywołanej przez panujące od dłuższego czasu epidemie, rozwinął się przemysł karawaniarsko-pogrzebowy, w myśl starej, ale jarej zasady, że zapotrzebowanie rodzi wytwórczość i plan pięcioletni leciał w tej dziedzinie z dużym udoskonaleniem suwów produkcyjnych (*Wyż tanatologiczny*, NK, 89).

Bywa w końcu delikatny w najwyższym stopniu, kiedy opisuje historię spotkania nieszczęśliwej kobiety-dzwonu i człowieka-kondensatora, „który pokochał ją od pierwszego wejrzenia” (NK, 87).

W wyrazisty sposób podmiotowość mówiącego eksponują te poematy prozą Brzękowskiego, które wyłamują się z poetyki „gazetowej”. Paradoksalnie – mimo że w niektórych z nich pojawia się relacja pierwszoosobowa – charakteryzuje je zupełnie odmienny typ liryczności: te wypowiedzi jeszcze bardziej, moim zdaniem, zbliżają się do absurdałnego tonu Jacoba. Ich purnonsensowość odsłania w paratekście Brzękowski, tytułując jeden z nich jako *Koszalki-opalki*. O ile w tym ostatnim poemacie można doszukać się analogii do żartobliwych transpozycji Świrszczyńskiej („Don Kichot postawił lancę w kąciku, zdjął hełm z głowy, otarł pot z czoła batystową chusteczką i nacisnął guzik elektrycznego wentylatora”; NK, 18), o tyle w innych dominuje raczej efekt depersonifikacji podszytej dramatyzmem (*Człowiek z duszą, Uzewnętrznienie, Kuracja odmładzająca*) lub gorzką ironią (*Pociąg historii*).

Wielka inwencja w podjęciu wzorca gatunkowego, umiejętność wykreowania zamkniętych poetyckich światów, które nie przestając być alternatywą realności, pozwalały domyślać się jej surowej oceny, a przede wszystkim różnorodność tonów, które poeta wplótł w pozornie neutralny, wyrównany styl tych zaledwie dziewiętnastu utworów, każą widzieć w nich jeden z ciekawszych przykładów poematów prozą w literaturze polskiej.

Julia Hartwig

Do francuskich poematów prozą w wersji kubistycznej i surrealistycznej w wyraźny sposób odwoływała się Julia Hartwig. Po latach pisarka nazwała nawet Maxa Jacoba swoim „poetą z wyboru”⁹³ (obok Blaise’a Cendrarsa), a za wyróżniającą cechę jego stylu uznała „wynałazczość paradoksu lirycznego”⁹⁴. Wcześniej, w 1983 roku, wraz z Ważykiem przygotowała do druku i opatrzyła posłowiem obszerny tom poematów prozą Jacoba.

⁹³ J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006, s. 8.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 9.

Warto przeanalizować uważnie komentarz Hartwig i skonfrontować to odczytanie z jej własną realizacją koncepcji poematu prozą. Z obszernej interpretacji poetki wynika, że utwory Jacoba z *Kubka do kości*:

1. Są „świadomie SKOMPONOWANYM[1] dzieł[ami] sztuki”⁹⁵, umiejętnie łączącymi materię snu i „zasady zwartej kompozycji” (MJ, 395).

2. Potrafią przekazać – mimo dużej dawki absurdu i mistyfikacji – „WIEDZĘ O ICH AUTORZE, ale nabierają ponadto znaczenia jako ŚWIADECTWA epok” (MJ, 391), „potrafią nam POWIEDZIEĆ O ŻYCIU i historycznej chwili, w której powstały” (MJ, 391); mówią nawet o tak osobistej sprawie jak ubóstwo poety, „dzięki [któremu] [...] ZWIĄZKI JACOBA Z OTOCZENIEM, W KTÓRYM ŻYJE, SĄ BLIŻSZE, a z punktu widzenia i ludzkiego, i artystycznego pogawędki z listonoszem, kasjerką, piekarzem czy nawet śmieciarzem, którego obdarza w jednym ze swoich poematów nazwiskiem Dostojewski, dają mi z pewnością więcej niż wizyty w salonach, gdzie bywał w pewnym okresie życia, ulegając atakom dziecinnego snobizmu” (MJ, 391).

3. Świadczą o „ostrym zmyśle obserwacyjnym” autora i „jego słuchu na język tego środowiska” (MJ, 391–392).

4. Pozwalają autorowi „wspiera[ć] się na widzialnej i znanej mu rzeczywistości” po to, by mógł osiągnąć „efekt niespodzianki [...] wskutek zmian sytuacji” (MJ, 392).

5. „Bywają często po prostu poetycką ANEGDOTĄ opowiedzianą w sposób ŻARTOBLIWY I PRZEWROTNY, ale przecież anegdotą” (MJ, 395).

6. Odznaczają się „łatwą czytelnością”, która wynika „z POTOCZNEGO JĘZYKA i jasno zbudowanych zdań, wolnych od metafor czy nazbyt licznych porównań” (MJ, 395).

7. Są zbudowane z wydarzeń, które są ukazywane „z DYSTANSEM IRONII. Ten dystans NA PRZEMIAN Z ZAANGAŻOWANIEM UCZU-

⁹⁵ J. Hartwig, *Max Jacob, czyli poszukiwanie tożsamości*, w: M. Jacob, *Poematy prozą*, wybór i posłowie J. Hartwig, przeł. J. Hartwig i A. Ważyk, Kraków–Wrocław 1983, s. 388; dalej oznaczam skrótem MJ wraz z podaniem numeru strony.

ciowym stwarzają aurę migotliwości” (MJ, 397; wszystkie wyróżnienia – A. K.).

Już pierwszy rzut oka na tę listę może upewnić, że miniatury prozą Hartwig mają zupełnie inne cechy – nie ujawniają zbyt wiele na temat autorki ani na poziomie zaangażowania emocjonalnego, ani na poziomie opisów, w których dominuje pojęciowe przetworzenie. Opisy, jeśli nawet odsyłają do jakiejś obserwowanej rzeczywistości, operują jedynie jej drobnymi fragmentami, które pełnią raczej funkcję aluzji do jakiegoś wycinka świata, niż budują jego koherentny obraz, tym bardziej że jedynie sporadycznie układają się w fabuły. Niemal w ogóle nie czerpią z języka potocznego i nie odwołują się do żadnych idiolektów tego lub innego środowiska. Z poematami prozą Maxa Jacoba łączy je natomiast przede wszystkim konsekwentnie przestrzegana kompozycyjna zwartość.

W posłowniu wydanej w 2003 roku antologii poematów prozą *Mówiąc nie tylko do siebie*, gromadzącej w jednym miejscu utwory wybrane przez autorkę ze wszystkich zbiorów wcześniejszych⁹⁶, Hartwig przypomniła poza Jacobem innych autorów sięgających po tę formę pisania – Blaise’a Cendrarsa, Pierre’a Reverdy’ego, Henriego Michaux i René Chara – oraz zauważyła, że „każdy z wymienionych tu poetów stworzył własną, często krańcowo różną odmianę tego gatunku”⁹⁷. Trzem pierwszym poetka poświęciła osobne eseje. Choć dotyczą one twórczości innych poetów, zdradzają, jak autorka tych omówień rozumie poemat prozą i jakie cechy uważa za relewantne w jego opisie. Na przykład pisząc o Reverdym, Hartwig podkreśla jego niechęć do anegdoty (zgodnie ze słowami, że „znikł temat i historyjka do opowiedzenia”)⁹⁸ i zestawia tę postawę z postawą autora *Kubka do kości*:

⁹⁶ A więc utwory ze zbiorów: *Wolne ręce* (Warszawa 1969), *Dwoistość* (Warszawa 1971), *Czuwanie* (Warszawa 1978), *Chwila postoj* (Kraków 1980), *Czułość* (Kraków 1992), *Zobaczone* (Kraków 1999).

⁹⁷ J. Hartwig, *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, Warszawa 2003, s. 140.

⁹⁸ Eadem, *Wstęp*, w: P. Reverdy, *Poezje wybrane*, przeł. J. Hartwig, Warszawa 1986, s. 19.

Poezja – mówi Reverdy – oderwać się musi od anegdoty. Ale czymże, jeśli nie anegdotą, były niektóre poematy prozą Maxa Jacoba? Jeśli wolno posłużyć się tu terminologią malarską w zastosowaniu do poezji, to można by powiedzieć, że Reverdy to kubizm syntetyczny, podczas gdy Jacob to kubistyczny collage zbratany ze zdobyczami surrealizmu – barwny, żywy, finezyjnie żartobliwy, wzruszająco melancholijny. W swoim manifestie surrealistycznym Breton przeciwstawia Maxa Jacoba Reverdyemu, dając pierwszeństwo temu ostatniemu⁹⁹.

Anegdoty odnajdujemy również w pełnych czarnego humoru poematach prozą Michaux. Ta cecha stylu autora *Niejakiego Piórko* (*Un certain Plume*, 1930) nie uszła uwagi Hartwig, która odnotowała: „Terminu »fabularność« użył bardzo szczęśliwie Jerzy Kwiatkowski¹⁰⁰ w swoim szkicu o Michaux, trafiając, jak się zdaje, w jedną z przyczyn »czytelności« tej poezji”¹⁰¹. Fabularność uderza nas także, kiedy czytamy poematy prozą Jacoba i Michaux wybrane przez poetkę do jej książki *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*. O ich charakterze informują od początku albo tytuły (u Jacoba: *Anegdota prawdziwa*, *Anegdota*), albo inicjalne formuły (u Michaux: „Działo się to na grobli portowej w Honfleur...”; *Projekcja*, „Byłem kiedyś bardzo nerwowy...”; *Magia*). A jednak u Hartwig anegdota pojawia się o wiele rzadziej¹⁰². Można odnieść wrażenie, że stosunkowo najwięcej w tomie *Wolne ręce*, w którym poetka opublikowała sporą liczbę krótkich, pisanych prozą utworów. Fabułą posłużyła się tam między innymi w takich zapisach, jak: ****Noc nie jest wodą...*, ****Dzieci szukają w trawie...*, ****Odrodzony w liściu...*, ****Kiedy*

⁹⁹ Ibidem, s. 31.

¹⁰⁰ Mowa o esej: J. Kwiatkowski, *Moi, Non. Rzecz o Henri Michaux*, w: idem, *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Kraków 1967, s. 136. Gwoli ścisłości należy sprostować, że Kwiatkowski użył terminu „fabularyzm”.

¹⁰¹ J. Hartwig, *Mieszkaniec wewnętrznych przestrzeni*, w: eadem, *Podziękowanie za gościnę*, s. 372.

¹⁰² Możliwe, że na przeszkodzie we włączeniu jej elementów do utworu poetyckiego stoi przedustawnie przyjęte przekonanie wyrażone przez Hartwig w jednym z wywiadów, że „porządkowi poezji wymykają się [...] anegdoty, żywsze relacje ze spotkań i zdarzeń”; *Błyski, jakich nie było. Z Julią Hartwig rozmawia Jarosław Mikołajewski*, „Gazeta Wyborcza” z 19 grudnia 2002 roku, nr 295, s. 3.

spłynęła chmura..., ****Wysadzili mnie na tej stacji...*¹⁰³. W późniejszych zbiorach również pojawiają się krótkie fabuły, jest ich jednak dużo mniej¹⁰⁴. Od początku też jej utwory pisane prozą odznaczają się wielką różnorodnością. Obok nielicznych anegdot można tu odnaleźć rozmaite impresje, opisy sytuacji, refleksje, zapisy utrzymane w tonie bezpośredniej wypowiedzi, niejako zanotowanego monologu. Ta wielokształtność podsuwa myśl, aby umieścić prozatorskie miniatury Hartwig w modelu tak przenikliwie opisanym przez Lipskiego – a więc jako przykład realizacji cyklu, w którego ramach mieści się wiele tekstów aktualizujących różne formy pisania i których współwystępowanie decyduje o swoistym „ujednolicającym rezonansie”. Inna rzecz, że poetka jedynie raz zdecydowała się ową cykliczność podkreślić. Tylko *Chwilę postoju* (1980) w całości skomponowała z krótkich próz; w pozostałych tomach zawsze przeplatała wiersze utworami pisanymi prozą. Efekt cykliczności (a nawet więcej niż cykliczności, zważywszy na to, że rzecz dotyczy niemal stu czterdziestu utworów!) poetka uzyskała natomiast w zbiorze *Mówiąc nie tylko do siebie*, gromadzącym wyłącznie krótkie utwory prozą – w wyborze – z wcześniejszych tomów.

Mimo tej różnokształtności trudno nie zauważyć, że tym, co dominuje w pisanych przez poetkę prozach, jest pewna powtarzająca się cecha stylu. Niezależnie od tego, czy Hartwig notuje jakieś ulotne wrażenie, czy dzieli się jakąś refleksją, czy stylizuje tekst na bezpośrednią wypowiedź, bardzo często sięga po takie środki językowe, które pozwalają dojść do pewnych uogólnionych wniosków. Tak, jakby jej nadrzędnym, stale obowiązującym zamiarem było zawrzenie w miniaturze syntezę jakiejś problematyki. Oto przykłady:

Stary człowiek upadł w błoto i śnieg, wstaje i przeprasza.

Stary człowiek zapomniał butelki dziurawca na ap-
tecznej ladzie, wraca i przeprasza.

¹⁰³ W zbiorze *Wolne ręce* poetka konsekwentnie opatrzyła tytułami jedynie wiersze. Zapisy prozą pozostawiła bez tytułów.

¹⁰⁴ W *Dwoistości: Zabawy, Przed odjazdem, w Czuwaniu: Em*, ****Stalo się to w ładne popołudnie wrzesnia...*, ****Pasjonował się sztuką bizantyjską...*, ****Nim jeszcze przyjechała, bardzo ją wychwalano...*

Stary człowiek wpycha się do zatłoczonego tramwaju, ciężko dyszy.

Stary człowiek nie straszy nikogo własną śmiercią, nie dzieli się z nikim swoją rozpaczą i nie skarży się, że wszystko było dla niego najpierw za wcześnie, a potem za późno.

Stary człowiek pamięta, że wsadzano go na odpływającą krę, zrzucano z Tarpejskiej Skały, zostawiano na odludziu lub morzono na śmierć w chlewiku. Pamięć starego człowieka jest pamięcią ludzkości¹⁰⁵.

Głośna muzyka. O pewnej porze dnia lub nocy dobiega nagle ze wszystkich stron. Nie licząca się z resztą świata. Sprzecznna. Lub zgodna. Jak czasem.

Niekiedy rozlega się z jednego tylko okna. O północy. O trzeciej nad ranem.

Jak hasło zmieniającej się warty. Jak wołanie z łodzi do łodzi (***Głośna muzyka...*, HW, 33)

Lekko asymetryczna budowa człowieka. Wdzięk lekkiego zeza u kobiet. Któraś z bohaterek Dostojewskiego: Nastazja Filipowna? Nie pamiętam.

Organizm też niesymetryczny. Jedna strona gorsza, druga lepsza.

Gorsza panoszy się, bierze górę nad lepszą, dyktuje warunki.

Dobra nie podniesie na złą ręki. Nie ma zresztą dość władzy nad nią.

To, co robimy dla innych, wypływa zapewne ze strony złej, niechętniej i zasepionej, ale zdolnej do poświęceń (***Lekko asymetryczna budowa...*, HW, 57).

Rodzą się w trawie, w kapuście, czasem w gnieździe ptasim.

Rodzą się w przytułkach, na cuchnących szmatach połoźnic.

¹⁰⁵ J. Hartwig, ****Stary człowiek...* z tomu *Chwila postoju*; cyt. za: eadem, *Wybór wierszy*, Warszawa 1981, s. 11; dalej oznaczam skrótem HW wraz z podaniem numeru strony.

Pewnego dnia wyjdą przeciw nam.

Z książką, z grzybem trującym, z wodą ognistą, z kijem, z szyderstwem lub w zawziętym milczeniu.

Każdy z nas ma na tę chwilę przygotowany aforyzm, niektórzy krótką broń, bardziej zawzięci próbują nią uderzyć, inni po prostu zatopią ją w sobie.

Ale wszystkim z góry wiadomo, że cokolwiek by zrobili, tamci wdepczą ich grzbiety w piasek, popędzani gwałtownymi obrotami ziemi.

Kilku historyków siedzących na drzewach będzie to spisywać, sympatyczny święty będzie przemawiać do żab. (*Przeciw nam*, HW, 179).

Zaczekajcie, staruszki, natarte jadem aż do trzewi, faszerowane miętą i biedrzeńcem, najeżone tysiącem szpilek, cynamonowych goździków, osypane słodkim pudrem deserów.

To już pora wetów!

Kremy, suflety, budynie zapiekane – uczta sięga końca.

Zaczekajcie, staruszki!

Biegnę do was co tchu, odpycham powietrze jak pływak, przykrywany wciąż falą.

Już krają dla mnie suknię o poważniejszym deseniu, już zaproszone krety oczyszczają słownik z niepotrzebnych słów.

Lecę ku wam samolotem, jadę furą, podkopuję się, płynę statkiem. Zbiegam po niezliczonych schodach, idę wierzchem kanap, krzeseł, wciąż wyżej, wciąż trochę wyżej niż ziemia, trawa i podłoga.

Opóźnia mnie tylko ten śmiech, ten śmiech, który wypełnia mnie po uszy, sadzając to na szafie, to na czubku wierzby, to na gwoździu z krzywo przewieszonym lustrem (*Zaczekajcie, staruszki...*, HW, 196).

Ta stała dyspozycja jej pisanía znajduje odzwierciedlenie w upodobaniu do środków pozwalających uzyskać pewien szczególnie amplifikacyjny efekt: enumeracje, hiperbolizacje, powtórzenia, antytezy. Chętnie stosuje równoważniki zdań („Jedna strona gorsza, druga lepsza”). Często korzysta z pointy. Słowem, sięga po wszyst-

ko, co wzmacnia wyrazistość przedstawianych treści. Jednocześnie do minimum ogranicza informację na temat tego, co było bezpośrednim bodźcem do ich zanotowania („Głośna muzyka” – stwierdza za ledwie). Niekiedy nawet całkiem z takiej informacji rezygnuje. Jej poematy raczej tylko sygnalizują, jaki fragment rzeczywistości był dla nich pretekstem, niż relacjonują przebieg wypełniających tę rzeczywistość, dających do myślenia, zdarzeń. Nawet jeśli rozpoczyna od takiego fabułowtórczego zdania, szybko przechodzi od tego, co zmysłowo doświadczalne (i wyobrażalne), do refleksji, przybierającej postać poetyckiego uogólnienia, na przykład:

Dzieci siedzą na brzegu sadzawki w jarzeniowym świetle parku.

Jest to światło bardziej tajemnicze niż księżyc, który jasny i czysty unosi się gdzieś w górze.

Dołem chmury kwitnących akacji, mgła sennych głów, w sadzawce nenufary.

Jeszcze jedna wersja *Nymphéas*, Monet wciąż się odnawiający, nie domówiony, bosko malowany i niesprawiedliwie staroświecki (***Dzieci siedzą na brzegu sadzawki*, HW, 207).

Zdarza się, że notuje tylko refleksję, uciekając się do niemal aforystycznej lapidarności:

Bywają wiersze piękne i pięknie odziane.

Znamy poetów, którzy urzekali mową całkiem nieubraną a szlachetną, jak czasem bywa nagość, nie dająca wcale wrażenia nagości. Tak naturalna, że mogłaby spacerować wśród ludzi noszących paltoty, nie zwracając na siebie uwagi. Nagość Mickiewicza, nagość Dantego (***Bywają wiersze...*, HW, 69).

Nie tyle wyraża emocje, co je nazywa i opisuje:

Zagłuszacie mnie krzykiem, śmiechem, dźwiękiem bitego szkła.

A jednak wołam ze zjeżonymi włosami i usta moje poruszają się jak usta przerażonej głuchoniemej, która podczas bankietu zobaczyła skrzydło nadlatującego pożaru (***Zagłuszacie mnie...*, HW, 182).

Często wspiera swoje stwierdzenia formą imperatywu:

Zły wiersz jest odstraszący jak homunkulus, jak próba stworzenia kwiatu przez głupca, gorszący jak scena wskrzeszania umarłego przez błazna.

Powstrzymaj się więc. Jest przecież w tobie jakiś głos, który cię napomina. Daj spokój nie stawaj na drodze temu, kto biegnie z nowiną (*Odwodzenie*, HW, 176).

Dominacja dyskursywnej modalności sprawia, że poetka sięga również po formy bezosobowe: „można” („Co można usłyszeć w kuchni? [...] Co można zobaczyć w kuchni?”; ***Co można usłyszeć w kuchni...*, HW, 10; „Zachód Claude Lorraine’a napotkać można na wszystkich południowych morzach Europy”; ***Zachód Claude Lorraine’a...*, HW, 205), „trzeba” („Trzeba oddać się jakiemuś żywiołowi”; ***To prawda*, HW, 24; „Trzeba zapomnieć o tym pustym pokoju”¹⁰⁶; *Trzeba*, HW, 82), „wydaje się” („Kiedy zatoka morska cichnie, wydaje się jakby cały świat się uspokajał”; *Wrózenie z morskich fusów z tomu Czulość*)¹⁰⁷. Tak jakby wypowiedzianie się w pierwszej osobie przychodziło jej z trudem. Poświęca nawet tej trudności osobny zapis – konsekwentnie zachowujący bezosobowe formy:

Trzeba rozerwać zasłonę, którą utkały mijające dni, i ukazać to, co się za nią kryje: ubrane w pończochy, zimne stopy matki, mdlący zapach majowego bzu, na zawsze już łączący się ze śmiercią, tyranizującą słabość ojca, pierwsze kłamstwo, nie sprzątane pokoje sióstr, wdzięczną lekko-

¹⁰⁶ Charakterystyczne, że utwór, z którego ta fraza pochodzi, oryginalnie zatytułowany jako *Trzeba*, w tomie *Czuwanie* został opublikowany jako wiersz. W zbiorze *Mówiąc nie tylko do siebie* poetka przedrukowała go jako poemat prozą i nadała mu tytuł *Zapomnieć*.

¹⁰⁷ J. Hartwig, *Czulość*, Kraków 1992, s. 36.

myślność jednego i nad wiek rozwiniętą powagę drugiego z braci.

Trzeba boleśnie się odkryć, a potem osłaniać się słowami, które są naszym listowiem i nietrwałą ochroną, zmienną pięknnością i szelestem, schronem dla ptactwa i postojem dla chmur, i przestrogą.

Trzeba się nauczyć używania słowa „ja” i pogodzić się z jego miarą (***)*Trzeba rozerwać zastonę...*, HW, 71).

Nie oznacza to, że w całej twórczości Hartwig nie znajdziemy i takich poematów prozą, w których poetka wypowiedziała się w pierwszej osobie, notując pewną dotyczącą ją bezpośrednio sytuację¹⁰⁸; nie jest ich jednak wiele¹⁰⁹. Wśród nich osobną grupę tworzą utwory wywołujące skojarzenie z zapisami Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ze *Szkicownika poetyckiego*. To teksty, w których autorka od pierwszych słów zdradza, że powstały z naocznej obserwacji natury:

Zapachniały mi ogrodny deszczem (*Ogrody deszczu*, HW, 170).

Śledzę jak sparaliżowana wiosenny krwiobieg zieleni (*Osaczona*, HW, 148).

Cherubiny i serafiny, to rozumiem. Ale skąd w ogrodzie te tłuste kruki, pod którymi ugina się gałąź? (*Ilekróć spotykam*, HW, 137)

Nie patrz na mnie tak z ukosa, moja synogarlico (***)*Nie patrz na mnie...*, HW, 42).

Coraz częściej przyglądam się kępom na łąkach i przy drodze, zaprzyjaźniam się z leśnym runem, kwitnącą pokrzywą i łagodnym światłem (*Suchy zielnik*, HW, 41).

¹⁰⁸ Nie zawsze u Hartwig wypowiedź pierwszoosobowa odsyła do podmiotu autorskiego. Niekiedy poetka posługuje się formą męskoosobową, jak w zapisach: (***)*Odowiedział mnie, przebiśniegu czy* (***)*Nie zastałem was...*

¹⁰⁹ *Powrót do domu dzieciństwa, Wciąż jeszcze, Portret II, Mowo, mowo, (***)Przyglądam się z sympatią...*, (***)*Widziałam wojsko łabędzi...*, (***)*Idziemy przez Warszawę we mgle, Ilekróć spotykam, Wezwanie, Staroświeckie, (***)Czyham na twój sen...*

Kiedy się budzę, moja towarzyszka krowa stoi już na łące (*Portret II*, HW, 15).

Wśród poematów prozą Hartwig jest i taki, który nawiązuje wprost do toposu „spoglądania przez okno”, w najbardziej wyrazisty sposób ujmującego zjednoczenie pojedynczego aktu percepcji z aktem namysłu: „Patrzę z wysokiego okna domu, jakby z hiszpańskiej kamienicy. W dole nagi plac, powierzchnia z okrągłych kamieni” (*Patrzę z wysokiego okna*, HW, 17).

Mimo tych przykładów bardziej bezpośrednich wypowiedzi dojmującym wrażeniem podczas lektury pisanych prozą utworów Hartwig jest ich liryczna wstrzeźliwość. Nie jest to jednak dystans zaplanowany, wykalkulowany jako rodzaj artystycznej strategii, aby liryzm UKRYĆ, jak na przykład u Świrszczyńskiej, lecz efekt, jaki wywołuje konsekwentne dążenie autorki do uogólniającej konkluzji¹¹⁰. Interesująco brzmi na tym tle jej komentarz do twórczości Charles'a Baudelaire'a. Choć przyznaje, że symbolem jego pisarstwa stały się *Kwiaty zła*, zauważa:

Kto wie jednak, czy dziś nie jest nam bliższy *Paryski spleen*, zbiór poematów prozą, niezwykle osobistych i pełnych dramatyzmu, ukazujących ból istnienia, samotność, poczucie winy i pragnienie ucieczki od udręk świata. Uderzająca i zjednująca jest bezpośredniość, z jaką autor obcuje w *Spleenie z czytelnikiem*, dzieląc się z nim tak hojnie sobą¹¹¹.

Poetka nie wybiera podobnego sposobu pisania. Jej rezerwa nie ma jednak wiele wspólnego ze zjawiskiem opisanym przez Ważyka w odniesieniu do Jacoba, podszywającego się pod fikcyjne postaci i przywdziewającego rozmaite maski. Zdaniem krytyka:

¹¹⁰ Por. uwagę Jerzego Kwiatkowskiego: „Dystans ten w mniejszym stopniu wyraża się przez humor czy żartobliwość. W większym: *primo* – przez wielką dbałość o kształt artystyczny tych poematów, *secundo* – przez element dyskursywności”; J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, w: idem, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 152.

¹¹¹ J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę*, s. 172.

Na dnie tej zabawy [...] [dostrzec należy] niewiarę w liryczną możność samookreślenia, we własną integralność. Nie wiemy, kim jesteśmy, ale wiemy przynajmniej, kim byliśmy, kiedyśmy byli dziećmi. [...] Jeżeli poezja pierwszej połowy XX wieku w swoim nurcie nowatorskim sygnalizuje zachwianie wiary w jedność osobowości ludzkiej, to Jacob był jednym z pierwszych nosicieli tego kryzysu. Tyle się różnił od innych, że nie chciał się z tym pogodzić¹¹².

W przypadku Hartwig trudno dostrzec przejawy takiej depersonifikacji. Przeciwnie, każdy jej tekst jest silnie naznaczony jej osobą, choć nie dzięki użyciu środków ekspresji bezpośredniej. „Ja” autorki daje o sobie znać przede wszystkim w warstwie dyskursywnej, której wykładniki można odnaleźć niemal w każdym tekście, niezależnie od wybranej przez autorkę formy wypowiedzi. Przenikliwym potwierdzeniem tej tendencji jest autorefleksyjny zapis *Wszędzie z tomu Chwila postoju*:

Wszędzie to moje ja.

Czy nie mogłoby opuścić mnie na chwilę?

Mówi mi: Bądź sobą to już coś jest.

A innym razem: przeskocz samą siebie, to dopiero sztuka.

Albo gdzie indziej: samej siebie nie przeskoczysz.

Puszy się, że nie jest nudne, że wciąż się z nim coś dzieje. Ale dusi je ta nieustająca intymność. Więc biegnie nad morze, ztraca się w tym widoku, wciela się w cudze opowieści, potem odchodzi zniechęcone.

Odbijają je wszystkie mijane szyby, kałuże, źrenice cudzych oczu (HW, 50).

Być może na tym polega odrębność jej poematów prozą. Wbrew sugestii autorki i presupozycjom czytelniczym, przestrzeń hermeneutyczna modelu poematu prozą realizowanego przez Hartwig nie daje się sprowadzić po prostu do tradycji francuskiego surrealizmu. Uważna lektura zdradza, że poetka wcale nie podąża śladem Jacoba

¹¹² A. Ważyk, *Wstęp*, w: M. Jacob, *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 6.

czy Michaux nie tylko dlatego, że z rzadka sięga po anegdotę. Także dlatego, że w ogóle zaskakująco nieczęsto stosuje surrealistyczną poetykę. Utworów kreujących całkowicie odrębne nierealne światy można wskazać zaledwie kilka: ****Wysadzili mnie na tej stacji...*, ****Dzieci szukają w trawie...*, ****Carta hominis, Zabawy*, ****Stało się to w łagodne popołudnie września...*, *Em*. W większości utworów Hartwig woli zachować dozę racjonalności i prawdopodobieństwa niezbędną do sformułowania jakiejś „prawdy”¹¹³. Nawet do tekstów opowiadających sny wprowadza coś w rodzaju „dodanego do siebie” komentarza:

Sen trzymał mnie w swojej władzy jak w zamknięciu, nie pozwalał się ocknąć, chciał pokazać jak potrafi być zły, wściekły, bezwzględny i jaką ma nade mną władzę. Jak potrafi dławić i prześladować jednym jedynym obrazem, oświetlonym światłem okrucieństwa trudnym do wytrzymania.

Mówił znajomy, pisarz, bardzo stary, w tym śnie: Boli mnie serce...

I widziałam siebie, jak klękawszy przy nim mówiłam do niego łagodnie i bez składu. I będąc nim zarazem czułam, że nie do podzielenia z nikim jest moja głęboka starość i strach przed śmiercią.

I znów ja, klęcząca, oderwałam się od jego kolan i frunęłam ciężko w górę wołając: Połączmy się ze starymi i umierającymi!

I byłam tak śmiesznie patetyczna w tym wołaniu, że ludzie odwracali się ode mnie plecami, aby ukryć zawstydzenie.

Byłam także w tych ludziach i wstydziłam się razem z nimi (****Sen trzymał mnie...*, HW, 59).

Ponownie należy uczynić zastrzeżenie. Wśród ponad stu poematów prozą napisanych przez autorkę *Mówiąc nie tylko od siebie* można odnaleźć i takie, w których owo komentujące „ja” znika, opisana sy-

¹¹³ Por. uwagi Ryszarda Matuszewskiego z omówienia *Liryka. Poemat*, „Rocznik Literacki” 1969, s. 32.

tuacja ma przemówić sama za siebie, a czytelnikowi jest pozostawiona swoboda jej interpretacji¹¹⁴. Ich napisanie nie zmienia dominującego wrażenia – kiedy czyta się te teksty, nie można zapomnieć o obecności autorki. Czy tak silnie manifestowana podmiotowość upoważnia do uznania utworów napisanych przez Hartwig prozą za poematy prozą? Nie bez zastrzeżeń. Tym, co wskutek cerebralnej mowy poetki w najbardziej wyrazisty sposób ODDAŁA te teksty od swoistej filozofii poematu prozą i umieszcza je na obrzeżach gatunku, jest ich emocjonalna indyferencja – druga strona dyskursywnej neutralności. Raz jeszcze można skonfrontować tę diagnozę z formułą, którą posłużyła się poetka, opisując innego autora. Dyskutując z surrealistyczną interpretacją Michaux, stwierdziła:

Dzieła jego powstawały nie z automatycznych skojarzeń, ale stanowiły owoc cierpienia i doświadczeń, odznaczały się też logiką konstrukcji, jednością przeżycia, odbiegającą od zasad surrealizmu, i respektowaniem składni. [...] [to] twórczość idąca za NATYCHMIASTOWĄ WIZJĄ, ZA UNIESIENIEM, PORYWEM LUB DRESZCZEM GROZY¹¹⁵.

W tym samym artykule przywołała również wyznanie Michaux:

Nie umiem pisać wierszy, nie uważam siebie za poetę i nie sądzę, by szczególną dziedziną poezji były wiersze; nie jestem też pierwszym, który to mówi. Poezja, czy to będzie akt uniesienia, wynalazek, czy muzyka, jest zawsze czymś, co można znaleźć w każdej dziedzinie jako NAGLE POSZERZENIE ŚWIATA. Intensywność poezji może być większa niż na obrazie – w fotografii lub w byle jakiej ruderze¹¹⁶.

¹¹⁴ ***Kiedy pochylała się..., ***Tam już w pałacowej salce..., ***Nie zastałem was..., ***Ramiona niskich jabłoni..., *Poprawianie języka*, ***Taka krucha i drobna..., *Z ciemnego lasu*, *Po sezonie*, *Filomen i Baucis*, ***Rybacy siedząc..., *Twarze uśpionych*, ***Prosił o nabożeństwo żałobne..., ***Idziemy przez Warszawę we mgle, ***Nim jeszcze przyjechała, bardzo ją wychwalano..., ***Była już bardzo stara..., ***Chłopak pakuje głowę..., *Mówiły odchodząc*, ***Matka babki miała sto osiem lat...

¹¹⁵ J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę*, s. 373; wyróżnienie – A. K.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 374; wyróżnienie – A. K.

Poematy prozą Hartwig są owej NAGŁOŚCI pozbawione. Brakuje jej również na poziomie lirycznych narracji, przybierających najczęściej postać linearnej sekwencji znaczeń. Także z tego punktu widzenia poetka mija się z koncepcjami cenionych przez siebie autorów poematów prozą. Nagłość – a można interpretować ją jako wyraz DRAMATYZMU towarzyszącego spontanicznemu aktowi świadomości – jest wpisana także w poetykę Jacoba. Autor *Kubka do kości* poprzedził ten zbiór poematów prozą sławną przedmową, w której wyłożył swoje rozumienie tego gatunku. Za jeden z istotnych elementów uznał, jak to ujmował, „sytuację” polegającą na „przemieszczeniu”, które powinno być czymś więcej niż zdziwienie – powinno wprowadzać dystans oraz artystyczną emocję („La situation éloigne, c'est-à-dire excite à l'émotion artistique”)¹¹⁷. Jednocześnie Jacob silnie podkreślał rolę konstrukcji i z tego względu nie uznawał tekstów Rimbauda za poematy prozą¹¹⁸:

Nie każda strona zapisana prozą jest poematem prozą, nawet jeżeli zawiera dwa lub trzy oryginalne odkrycia. Rozważyłbym, że można uznać za poemat prozą tylko taki [tekst], który przedstawia owe odkrycia z niezbędnym marginesem duchowym [*avec la marge spirituelle nécessaire*]. Dlatego ostrzegam autorów poematów prozą, aby unikali nazbyt błyszczących klejnotów, które przyciągają spojrzenia kosztem całości. Poemat jest skonstruowanym przedmiotem, a nie witrzyną jubilera. Rimbaud proponuje witrzynę jubilera, a nie klejnot: poemat prozą jest klejnotem¹¹⁹.

¹¹⁷ M. Jacob, *Préface*, w: idem, *Le cornet à dés*, Paris 1916, s. 22. Jak komentuje Hartwig: „W tej sztuce przemieszczania, która jest niczym innym jak przechodzeniem z jednej sytuacji w drugą, przy zupełnej swobodzie ich wyboru, okazuje się Jacob prawdziwym mistrzem” (MJ, 391).

¹¹⁸ Bernard upatruje źródeł niechęci Jacoba w zachwycie, jakim jego współcześni obdarzali Rimbauda; S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, s. 636. Z kolei Monte określił tę opinię Jacoba jako „wspaniałe stronnicze spojrzenie na tradycję, które może rzucić dzięki temu nieco światła na gatunkowy status poematu prozą”; S. Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln 2000, s. 110.

¹¹⁹ M. Jacob, *Préface*, w: idem, *Le cornet à dés*, s. 23.

Z pewnością poematy Hartwig są takimi skonstruowanymi całościami, ale ich wnętrza nie kryją „nieoczekiwanych skoków wyobraźni” (MJ, 395). W większości przypadków spójność tekstu jest efektem przeprowadzonej wcześniej operacji intelektualnej, czymś w rodzaju „wykończenia myśli”, którą poetka zamyka w kształcie prozatorskiej miniatury, nierzadko zwieńczonej moralną sentencją:

Zrób sobie trochę miejsca, ludzkie zwierzę.

Nawet pies rozpycha się na kolanach pana, żeby po-
prawić sobie legowisko, a kiedy trzeba mu przestrzeni,
biegnie naprzód, nie zwracając uwagi na przywoływania.

Jeśli nie udało ci się otrzymać wolności w podarunku,
żądaj jej tak samo odważnie jak mięsa i chleba.

Zrób sobie trochę miejsca, dumo i godności człowieka.

Pisarz czeski Hrabal powiedział:

Tyle mam wolności, ile jej sobie wezmę¹²⁰.

Zarówno zastosowana modalność, jak i alegacja nasuwają skojarzenia z inną chętnie podejmowaną przez poetkę formą. W 1992 roku w tomie *Czułość* Hartwig po raz pierwszy wyodrębniła w osobnej serii zatytułowanej *Błyski* teksty jeszcze krótsze niż jej poematy prozą. Począwszy od 2002 roku, zaczęła je publikować w osobnych zbiorach. W tytułach wszystkich trzech zachowała słowo „błyski”, dostarczając paragatunkowej nazwy dla określenia tych zapisów. W autokomentarzu towarzyszącym pierwszemu z tej serii zbiorowi poetka stwierdza, że „błyski to ślady codziennej krzątaniny umysłu, z której poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą”¹²¹. W innym samookreśleniu zaprzecza jednak temu rozpoznaniu:

Pisząc *Błyski* miałam od razu poczucie, że to jest zupełnie autonomiczna forma. Że nie są to ani ścinki, ani pomysły do wierszy, lecz coś innego. Na początku tego tomu zamieszczam co prawda zdanie, z którego może wynikać, że z błysków ma szansę wyrosnąć wiersz, ale nie

¹²⁰ J. Hartwig, *Mówiąc nie tylko do siebie*, w: eadem, *Czułość*, s. 67.

¹²¹ Eadem, *Błyski*, Warszawa 2002, s. 5.

należy tego odczytywać dosłownie. Błysk może być jakąś ideą, myślą, która prowadzi do wiersza, ale nigdy nie jest fragmentem utworu, który nie powstał. To jest zupełnie osobny sposób wypowiedzi, niezależny zarówno od poematu prozą, jak i od wiersza. Forma ta zyskuje w mojej pracy coraz bardziej uprzywilejowane miejsce¹²².

„Błyski” przybierają najczęściej postać gnomiczną i choć w tym samym cytowanym przed chwilą wywiadzie poetka odżegnuje się od formy aforyzmu¹²³, trudno niekiedy oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z mądrościową sentencją. Wiele z nich pochodzi z lektury innych pisarzy – tak jak cytata z Bohumila Hrabala w przywołanym wcześniej poemacie prozą. Ta zbieżność wydaje mi się nieprzypadkowa. Jak się zdaje, tendencją do syntetycznego skrótu, dyskursywnego wydobycia esencji odznacza się wiele utworów Hartwig spośród tych, które powstawały wcześniej jako poematy prozą. Znamienne też, że od czasu wynalezienia „błysków” poetka coraz rzadziej sięga po poemat prozą.

Wiernością wobec idei „jakiegoś głębszego, poetyckiego zmysłu inteligencji”¹²⁴ można tłumaczyć jej niechęć do fabularyzacji, rozmieniania poezji na drobne wydarzenia. Hartwig obiera inną drogę niż Jacob czy Michaux, a wcześniej Baudelaire czy Kasprowicz. Zamiast ilustracyjności anegdoty preferuje dosłowność poetyckiej pointy. Zamiast zmysłowego konkretności – uogólniony abstrakt. Zamiast niedopowiedzenia i dwuznaczności – spokój konkluzji. Za taką postawą kryje się koncepcja podmiotowości, w której liryzm traci charakter dramatycznej konfrontacji ze światem na rzecz intelektualnego wglądu we własną świadomość. U Hartwig miejsce od-

¹²² *Błyski, jakich nie było*, s. 3.

¹²³ „Broń Boże błyski nie mają nic wspólnego z aforyzmami czy z przysłowiami. Muszę wyznaczyć, że te dwie formy są mi bardzo dalekie i niemal nienawistne, ponieważ są prawdą stwierdzoną albo zaleconą radą albo nauką – a tego w swojej twórczości unikam jak ognia. Jeśli można wskazać jakąś bardziej ogólną cechę błysków, to tę, że przechowują one chwile wątpliwości, momenty wahań. Problemy, których dotyczą, pozostają nierozwiązane do końca. Jeśli nawet niektóre z nich przybierają kształt czegoś w rodzaju literackiej pointy, to w swej zawartości nigdy nie są skończone, pozostają otwarte”; *ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

powiednika pojedynczego aktu percepcji lub „wcielenia się w cudze opowieści” zajmuje rezultat chłodnej konstatacji. Nawet kiedy podejmuje próbę zanotowania cudzych głosów, równoważy je własnym głosem:

Siedziały panie przy kawie.
Mnie wrywano paznokcie – mówi jedna.
Ja byłam pod reflektorem.
Na mnie kapała woda dwie doby.
Mnie obili nerki.
Mnie rozstrzelali syna, spalili ojca.
Zwykłe warszawskie panie (***)*Siedziały panie...*, HW, 221).

Powtarzającą się właściwością poematów prozą jest odwoływanie się podmiotu do pojedynczego wydarzenia umiejscowionego w (dalszej lub bliższej) przeszłości. To ono dostarcza mówiącemu podstaw do ewentualnego – i nie zawsze podejmowanego – formułowania rozmaitych analogii i płynących stąd uogólnionych wniosków. W poematach prozą Julii Hartwig ta zależność zostaje odwrócona – to fabuła pozostaje fakultatywna, nie komentarz. Odebranie tekstom rudymen tarnej fabularyzacji oraz zamknięcie ich na rozmaite gatunki mowy sprawia, że mimo elementów komentującej, podmiotowej refleksji rzadko dochodzi w tych utworach do niepowtarzalnego spłotu epickości, dramatyczności i liryczności, charakterystycznego dla innych poematów prozą. Jeśli poematy prozą uznamy za lirykę świadomości, to poematy prozą Hartwig sytuują się tuż przy granicy, która oddziela ten gatunek od liryki intelektualnej, tak jak świadomość – od myślenia.

W rozważaniach o powojennych poematach prozą nie może zabraknąć Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej. To oni właśnie wraz ze Zbigniewem Herbertem reprezentują polską literaturę w zagranicznych antologiach poematów prozą. Miłosz jest tam przywoływany jako autor utworów *Esse* oraz *Stan poetycki*, Szymborska jako autorka czterech tekstów z tomu *Sól*.

Czesław Miłosz

Utwory Miłosza, pierwszy napisany w 1954 roku, drugi w 1977 roku, można nazywać poematami prozą, choć z takiej klasyfikacji, w moim przekonaniu, niezbyt wiele wynika. Ich okazjonalność oraz kontekst zbiorów, w jakich się ukazały – kolejno *Nieobjęta ziemia* (1984) oraz *Hymn o perle* (1982) – podpowiadają, żeby traktować je raczej jako jedną z wielu prób poety, wytrwale poszukującego, zgodnie z frazą z wiersza *Ars poetica*, „formy bardziej pojemnej” i udającego się w tych poszukiwaniach w rozmaite strony. Najczęściej to dążenie do formy, która „nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą”, przybierało w twórczości autora *Traktatu poetyckiego* postać celowego kontrastu między dyskursywizacją treści (najwyraźniej uważaną przez poetę za najbardziej charakterystyczny element prozy) a poetyckim konturem. Kiedy indziej, jakby zniecierpliwiony poezją, Miłosz odchodził po prostu od poezji w stronę mowy niewiązanej. Owe „odejścia”, wbrew temu, jak można odczytywać deklarację z *Ars poetica*, nie polegały jednak na tworzeniu form, które ŁĄCZYŁYBY w sobie pewne cechy obu tych sposobów pisania (nie będąc w pełni żadnym z nich). „Odchodzenie” przybierało zazwyczaj charakter bardziej radykalny – Miłosz sięgał po gatunki prozatorskie, jak powieść czy esej, lub, jak w *Nieobjętej ziemi*, zestawiał obok siebie różnogatunkowe zapisy, zderzając aforyzm z wierszem, wypis z książki z cytatem z listu itp. Właśnie wśród tych heterogenicznych form umieścił *Esse*. Ten wyrazisty utwór, zapis doświadczenia w paryskim metrze, odczytywano jako rodzaj kwintesencji problematyki dla twórczości Miłosza najważniejszej – dojmującego poczucia rozmijania się porządku pojedynczych, niepowtarzalnych bytów z porządkiem języka, literatury i sztuki. Waga sensu, jaki poeta pragnął przekazać, zadecydowała zapewne o tym, że nie dyskutowano o formalnym kształcie tego zapisu. Tymczasem jego wyjątkowość niekoniecznie polega na tym, czy uznamy go za poemat prozą, czy też nie, lecz na tym, że Miłosz zrealizował w niej swoje pragnienie – ten utwór z całą pewnością jest czymś pośrednim między prozą a poezją, a także JEDNOCZEŚNIE między liryką a epiką, literaturą a eseistyką... Do tej pory bowiem – nawet jeśli mieszał literackie konwencje pisania

w obrębie JEDNEGO tekstu – robił to tylko w zakresie stylu. Wprowadzał elementy dyskursu do tekstów ostentacyjnie zachowujących postać wierszową, nigdy natomiast nie zdecydował się na tak momentalną fuzję poetyckości i prozatorskości, lirycznej spowiedniczości i fabularnej linearności.

Wiele cech pozwala uznać *Esse* za poemat prozą – przede wszystkim kondensacja treści odnoszącej się do konkretnego wydarzenia, które przyczyniło się do wywołującego wstrząs aktu świadomości mówiącego. Intensywność przeżycia odnajduje ekwiwalent w organicznym, krótkim i zamkniętym kształcie zapisu, szczególnie wypełnionym zwartą narracją, mieszczącą się na połowie strony. Czy Miłosz chciał wskrzesić model poematu prozą? Nie można w tej sprawie orzekać. Wydaje się, że miał pewne jego wyobrażenie, choć wypowiedział się w sposób, który wskazuje na niejaką niejasność w tym względzie¹²⁵. Bez wątpienia był nieprzejednanym przeciwnikiem symbolizmu francuskiego i „francuszczyzny” poetyckiej, ale Baudelaire’a cenił na pewno i – choćby w *Nieobjętej ziemi* – jako autora esejów cytował. Jeśli nawet świadomie nawiązał do tej formy, zrobił to właśnie ten jeden raz.

Trudniej bowiem za poemat prozą uznać *Stan poetycki*, mimo że utwór trafił w 1995 roku do jednej z amerykańskich antologii poematów prozą¹²⁶ i z tego powodu wymaga komentarza. Opublikowany w tomie *Hymn o perle* bardziej niż poematem prozą wydaje się przykładem formy, która zaczęła dominować w późniejszej poezji Miłosza. Jej charakterystyczną cechą jest takie ukształtowanie poetyckiej wypowiedzi, które wersetowo wydziela poszczególne części tekstu w osobne całości. W tomie *Hymn o perle* nie tylko *Stan poetycki* jest napisany w taki sposób – także utwór tytułowy, poetyckie tłumaczenie gnostyckiego apokryfu z przełomu II i III wieku n.e., świadomie nawiązujące do rytmizowanej prozy biblijnej. Werseto-

¹²⁵ Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988, s. 40. oraz Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, s. 51. Miłosz używał wymiennie terminów „poemat prozą” oraz „liryk prozą”, przypisując ostatni między innymi Rytardowi i Wołoszynowskiemu, a więc autorom, w przypadku których bardziej uzasadnione jest mówienie o prozie poetyckiej.

¹²⁶ *Models of the Universe*, eds. S. Friebert, D. Young, Oberlin 1995, s. 114.

wa segmentacja tekstu w *Stanie poetyckim* zastępuje efekt jednolitości i beczcasowości, charakterystyczny dla poematów prozą. Zamiast momentalności wywołuje wrażenie litanijno-muzycznej ciągłości, którą Miłosz, zaliczający siebie do „ludzi słownej inkantacji”¹²⁷, nie przypadkiem tak często w swoich utworach ewokował. Przypisywał jej ważną rolę w swoim eschatologicznie zorientowanym dziele.

Osobne wyzwanie stawiają przed badaczem poematu prozą teksty ogłoszone w 1997 roku w zbiorze pod tytułem *Piesek przydrożny*. Tak wiele mają przecież cech kojarzących się z poematami prozą: są krótkie i zwarte, odwołują się do różnych gatunków i trybów wypowiadania się, bywają zdyscyplinowane, wykończone lub swobodniejsze, bardziej „mowne”. Ta różnaitość formalna od razu zaintrygowała krytyków. Marian Stala pisał o „trudnej do nazwania [...] gatunkowej tożsamości współtworzących nową książkę Miłosza utworów”, o ich „gatunkowej niejasności”¹²⁸, a Aleksander Fiut o „heterogenicznym charakterze tomu”¹²⁹. Obaj starali się nadać nazwy tym tak różnorodnym tekstom. Sięgali po terminy znane i usankcjonowane, jak „notatki”, „medytacje”, „przypowieści”, „epigramatyczne wiersze” (Stala), albo uciekali się do ujęć opisowych: „krótkie prozatorskie wypowiedzi autora, nierzadko przyjmujące formę zdumiewających sentencji”, „fragmenty dawnych piosenek, zapisy snów, cytaty [z dziennika Zofii Nałkowskiej, z tomu Edwarda Stachury]”, „list ośmioletniej czytelniczki” (Fiut). Niekiedy wybierali formuły z pewną ostrożnością: „z jednej strony poetyka aforyzmu, z drugiej – zarysu (streszczenia?) tekstu z rozbudowaną fabułą” (Stala), albo wprost rezygnowali z jednoznacznej klasyfikacji: „krótkie formy prozą, których gatunkową przynależność trudno dokładnie sprecyzować” (Fiut). O podobieństwie niektórych z tych tekstów do poematu prozą wspomniał natomiast Piotr Sobolczyk¹³⁰,

¹²⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, przedmową opatrzył ks. J. Sadzik, Warszawa 1982, s. 63.

¹²⁸ M. Stala, *W drodze do paru znaków doskonale czystych*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 38, s. 13.

¹²⁹ A. Fiut, *Aksamitne pasmo języka*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 232, s. 15.

¹³⁰ W hasło na temat *Pieska przydrożnego* przygotowanym na potrzeby projektu *Panorama Literatury Polskiej*, dostępnym na stronie: <http://panoramaliteratury.pl/index.php?action=entry&what=535> (dostęp: 17.04.2014).

wskazując *Stroje*, *Tropiki* i *Te feerie*. Wszystkie wskazane przez niego utwory pochodzą z pierwszej części zbioru. Tymczasem można odnieść wrażenie, że przeważa w niej jednak duch aforyzmu i dyskursu (wyczuwalny również w wymienionych tekstach). Proporcjonalnie więcej aury odmiennej – polegającej na częstszej rezygnacji z dopowiedzenia, rzadszym sięganiu po „pojęciowy” komentarz oraz na odwoływaniu się raczej do metody ostensywnie unaoczniającej – zawiera część ostatnia. W pierwszej części można wyróżnić jeszcze (jako tekst potencjalnie nawiązujący do modelu poematu prozą) utwór *Konewka*, zachęcający do takiego odczytania dzięki odwołującemu się do materialnego konkretności początkowi:

Zielonego koloru, stojąca w składziku obok grabli (tak u mnie mówiono) i łopaty, ożywała, kiedy nabierało się w nią wody z sadzawki i następnie z jej tarczy łał się obfity prysznic na wyschnięte grządki, w akcie, czuliśmy to, naszej dobroczynności wobec roślin. Nie wiadomo jednak, czy konewka miałaby taki udział w naszej pamięci, gdyby nie ćwiczyliśmy nas w dostrzeganiu rzeczy. Bo jednak jesteśmy ćwiczeni. Nasi malarze nieczęsto naśladują Holendrów malujących martwe natury, a przecie fotografia pomaga zwracać uwagę na szczegół, a filmy nauczyły nas, że ukazujące się w nich przedmioty uczestniczą w działaniach postaci i dlatego powinny być zauważane. Są też muzea, w których wiszą obrazy uświetniające nie tylko ludzkie figury i krajobrazy, ale także mnogość przedmiotów. Konewka ma więc wszelkie dane na zajęcie pokaźnego miejsca w naszej wyobraźni i kto wie, czy właśnie tu, w uchwyceniu się wyraźnie obrysowanych kształtów, nie zawiera się nadzieja ocalenia ze wzburzonych wód nicości i chaosu¹³¹.

W utworze tym jak na dłoni widać przejście od trybu symbolicznego do alegorycznego¹³², albo inaczej mówiąc – od chęci przywołania momentalnego i intymnie zaznanego doświadczenia do jego abstrahującej generalizacji. Więcej zapisów „dokumentujących” takie jed-

¹³¹ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 144; dalej oznaczam skrótem PP wraz z podaniem numeru strony.

¹³² Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

nostkowe, konkretne przeżycia gromadzi natomiast druga część, zatytułowana *Tematy do odstąpienia*. Niektóre z nich mogą nasuwać skojarzenie z poematami prozą. Jak zauważa Fiut: „*Tematy do odstąpienia* wydają się dalszym ciągiem *Kronik* – zgodnie z już przytaczanym wyznaniem autora – »jakby powieściami skondensowanymi do kilkunastu czy iluś tam linii«¹³³. W tej autodefinicji, jakże zbieżnej z klasyczną formułą poematu prozą zaproponowaną przez Joris-Karla Huysmansa w *À rebours*, kryje się wskazówka, że fragmenty zapisane „do odstąpienia” zawierają element opowiadania. W istocie wiele z nich to jakby szkic do większej epickiej całości. Niektóre do złudzenia przypominają poematy prozą, na przykład są mikroanegdotą (*Karzeł Walenty*), dialogiem (*Ojcowskie kłopoty*), monologiem (*Piękna dziewczyna*), scenką rodzajową (*Na uniwersytecie*), zmistyfikowanym listem (*Odnaleziona korespondencja*), portretem (*Filozof*). Wymienione zapisy od pozostałych utworów różni brak jakichkolwiek innych elementów, są – traktowane autonomicznie – po prostu anegdotą, dialogiem, monologiem, scenką rodzajową itd. Nie można ich jednak odczytywać w ten sposób, gdyż podobnie jak pozostałe teksty „do odstąpienia” uzupełnia je niewidoczna rama modalna, wprowadzona przez Miłosza w zapisie-wprowadzeniu *Dlaczego odstępuję tematy?* – zachęta do literackiego podjęcia odstępowanego tematu. Niekiedy, niczym potwierdzenie, ujawnia się ona przelotnie, czasem zaledwie w jednym zdaniu, w innych zapisach, na przykład: „Pewna kobieta mojego stulecia, mieszkanka miasta Phoenix w Arizonie, przeżywająca właśnie kryzys po rozstaniu z mężczyzną, czytała jej biografię i jej myśli mogłyby być przez kogoś opisane” (*Grzesznica*, PP, 194); „Jaki poemat uniesie tak prozaiczny materiał? To nędzne i smrodliwe S., ten prokurator, na zawsze z piętnem wstyd” (*Proces*, PP, 216). W pewnym sensie sprawa pisania jest w ogóle nadrzędnym tematem *Pieska przydrożnego*, motywem nieprzerwanie towarzyszącym Miłoszowi w tych notatkach: „Jeszcze w tym samym śnie udało mi się sformułować radę dla początkujących pisarzy” (*Klucz*, PP, 310). W końcu o braku podstaw, aby dopatrywać się w niektórych z tych fragmentów poematów prozą, rozstrzyga defini-

¹³³ A. Fiut, *Aksamitne pasmo języka*, s. 15.

tywnie autor. Kiedy wyjaśnia, dlaczego odstępuje tematy, mówi między innymi: „Moje tematy mogą się przydać ludziom znużonym literaturą wyznań, rozlewającego się strumienia percepcji, bezkształtem opowieści o sobie. Błogosławmy klasycyzm i miejmy nadzieję, że nie przeminął na zawsze” (PP, 172). W deklaracji tej można odczytać odmienne impulsy od tych, z których swój początek bierze poemat prozą, gatunek zaszczerpiiony na romantycznej potrzebie eksploracji ŚWIADOMOŚCI. Inna rzecz, że poemat prozą wziął się zarazem ze sprzeciwu wobec owej amorficzności i w tym sensie ma z Miłoszową koncepcją literatury więcej wspólnego niż mogłoby wydawać się na pierwszy rzut oka.

Wisława Szymborska

Poetka tylko raz zdecydowała się uzupełnić utwory wierszowane prozatorskimi miniaturami. W tomie *Sól* z 1962 roku zamieściła *Słówka*, *Przypowieść*, *Prolog komedii* oraz *Streszczenie*. W odróżnieniu od tekstów Miłosza krótkie utwory prozą Szymborskiej nie budzą większych rozterek. Wszystkie stanowią niemal wzorcowy przykład aktualizacji architekstualnego modelu poematu prozą, są krótkie, spójne i przypominają beczasowy destylat myśli. Sprawiają wrażenie dobrze wykonanej próby, niejako symulacji formy, sprawdzianu sił, których nie starczyło jednak na stworzenie całego cyklu. Może dlatego brakuje im dramatyczności. W tym sensie wyostrażają nawet zdystansowany konceptyzm tej twórczości. Być może dzieje się tak w efekcie koherencyjnego „zaokrąglenia”, tak sumiennie przez poetkę zrealizowanego.

Szymborska nigdy więcej do tej konwencji pisania nie wróciła. W opinii Tadeusza Nyczka, „zapewne uznała, że nic ciekawego nie da się już z nią i w niej zrobić. Pozwała, owszem, opowiedzieć jakąś lepszą czy gorszą historyjkę z inteligentnym morałem, ale to właściwie wszystko”¹³⁴. Uogólnienie krytyka może wydawać się nadmierne, ale bez wątpienia uderzającą cechą tych utworów jest ich wyrazi-

¹³⁴ T. Nyczek, *27 x Szymborska*, Kraków 2005, s. 78.

ste, oparte na poincie zakończenie. Choć każdy z nich realizuje inny koncept, ostatecznie wszystkie zmiernają do czytelnej formuły końcowej. *Słówka* to odtwarzany dialog, przetykany sardonycznym komentarzem w postaci „mowy wewnętrznej”, zamknięty niebudzącą wątpliwości oceną rozmówcy: „odpowiadam lodowato”¹³⁵. *Przypowieść* to istotnie parabola o trzech rybakach, którzy znaleźli list w butelce. Ostatnie zdanie to przewrotny komentarz (meta-morał) do morału wypowiedzianego przez trzeciego rybaka („Ani za późno, ani za daleko. Wszędzie jest wyspa Tu”): „Zrobiło się nieswojo, zapadło milczenie. Prawdy ogólne mają to do siebie”¹³⁶. *Prolog komedii* to przedziwna odrealniona historia. Tok niejasnej narracji zakłócają dopiero ostatnie zdania: „W samą porę! W dobry czas! Miłościwej Pani naszej, Maszynie Słodkiej Roztropnej, dla godziwej rozrywki i niewinnej pociechy rychło błazen się przyda”¹³⁷. Pełnią one funkcję analogiczną do pointy, choć ze względu na hermetyzm całości owa pointa nie ma charakteru czytelnej asercji, jest raczej znakiem do wypełnienia. W końcu *Streszczenie* to dwuznaczna trawestacja historii Hioba, zwieńczona ironicznym dopowiedzeniem: „I Hiob pozwala na to. Hiob się godzi. Hiob nie chce psuć arcydzieła”¹³⁸.

Zdaniem Nyczka „*Przypowieść* [...] nie mogła powstać kiedy indziej, jak wtedy, w końcu lat pięćdziesiątych. Może zresztą pod jakimś wpływem Herberta, który bodaj pierwszy we współczesnej polskiej literaturze stworzył tej jakości artystycznej i intelektualnej poetycką powiastkę filozoficzną”¹³⁹. Inspiracja tomem *Hermes, pies i gwiazda* opublikowanym w 1958 roku, a więc zaledwie cztery lata przed ukazaniem się *Soli*, wydaje się prawdopodobna. Tym, co różni jednak metodę Zbigniewa Herberta, jest dążenie do rezygnacji z owego, choćby ironicznym podanego dopowiedzenia. W jednym z notatników poety czytamy:

¹³⁵ W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2004, s. 73.

¹³⁶ Ibidem, s. 82.

¹³⁷ Ibidem, s. 94.

¹³⁸ Ibidem, s. 103.

¹³⁹ Ibidem, s. 78–79.

Osobne zagadnienie to [że] forma wyrażenia myśli filozoficznej może być *par excellence* literacka:

Aforyzm, essaye, dialog, list, poemat.

Cel:

- a) uprzystępnąć, zareklamować formą myśl
- b) sposób wykładu stanowi bezpośrednio ukazany sposób dochodzenia do prawd
- c) prawdę ująć można nie w terminach i pojęciach ścisłych metodą wykładu dyskursywnego, ale metodą intuicyjnego oglądu¹⁴⁰.

Autorka *Soli* wolała wybrać w celu realizacji podobnych zamierzeń formę poetycką, czyniąc ją jeszcze jednym środkiem modulowania filozoficznego przekazu.

Zbigniew Herbert

„W krytyce towarzyszącej Herbertowi nazbyt dominuje śledzenie i dyskutowanie moralnego przesłania (połączone z cytowaniem stale prawie tych samych kilkunastu utworów), a także przenoszenie wysiłku badawczego na grunt filozofii i historii sztuki przy widocznym lekceważeniu samej analizy oraz braku głębszego zainteresowania warsztatem”¹⁴¹. Choć te słowa, wypowiedziane przez Andrzeja Kaliszewskiego trzydzieści lat temu, w dużej mierze straciły na szczęście na aktualności – dzięki wielkiej liczbie nowych omówień artystycznych aspektów dzieła autora *Studium przedmiotu* – z pewnością można wskazać obszar, który przez lata nie doczekał się szerszej problematyki. To sprawa tak zwanej (także przez poetę) „prozy poetyckiej” Herberta. Jeszcze do niedawna, poza tekstem Bogdany Carpenter, ogłoszonym w 1984 roku w „The Slavic and European Journal”¹⁴², nie było w polskim literaturoznawstwie refleksji, która wykraczałaby poza interpretację tematyczną tych „prozo-

¹⁴⁰ Notatnik nr 31, s. 3v, Archiwum Zbigniewa Herberta, akc. 17 955, t. 31.

¹⁴¹ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 81.

¹⁴² B. Carpenter, *The prose poetry of Zbigniew Herbert. (Forging a New Genre)*, „The Slavic and European Journal” 1984, No. 1.

poetyckich” utworów w stronę analizy zagadnień poetologicznych. W ogóle dość rzadko ujmowano te teksty jako fenomen osobny. Jeśli nawet badacze zastanawiali się, co różni je od wierszy, wskazywali takie cechy, jak „bajkowość”, „dziecięcość”, uprzywilejowane traktowanie świata rzeczy czy „antyetyczny sposób myślenia i obrazowania [...]”. Zwłaszcza w krótkich prozach poetyckich [...] szczególnie obnażony i wyeksponowany”¹⁴³. W tych obserwacjach badacze brali jednak pod uwagę zaledwie pewną określoną cechę, którą dostrzegali w wybranej grupie utworów, i nie dążyli do refleksji obejmujących wszystkie teksty tego rodzaju. Nie podejmowali też kwestii, jakie miejsce zajmują prozatorskie miniatury Herberta WŚRÓD GATUNKÓW LITERACKICH. Wykładnikiem pewnej bezradności badaczy w tej mierze były stosowane przez nich terminy. Kaliszewski pisał najpierw o „bajkach» – prozach poetyckich”¹⁴⁴ lub po prostu „prozach” (czasem z dodatkiem epitetu „lapidarna proza”), by pod koniec książki zaproponować nazwę „mitopoezy”, którą obejmował „głównie prozy poetyckie”, ale zaliczał do tej kategorii „również wiersze wykazujące silne tematyczne czy stylistyczne znamiona mitopoezy”¹⁴⁵. Także inni komentatorzy posługiwali się dość dowolnie różnymi etykietami: Jan Błoński mówił o „poetyckich prozach”¹⁴⁶, Karl Dedecius o „poematach prozą”¹⁴⁷, Rolf Fieguth o „miniaturach prozą”, „małej prozie”¹⁴⁸ itd.

¹⁴³ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984; cyt. za: idem, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001, s. 107.

¹⁴⁴ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*.

¹⁴⁵ Zob. ibidem; przywoływane określenia znajdują się na stronach: 41, 109 i 213–214.

¹⁴⁶ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3; przedruk w: idem, *Romans z tekstem*, Kraków 1981; cyt. za: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 68.

¹⁴⁷ K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3; cyt. za: ibidem, s. 143.

¹⁴⁸ R. Fieguth, *Rozwiązanie organizacji. O kompozycji i programie tomu „Napis”*, w: *Wyraz wyluskany z piersi*, red. B. Gautier i D. Knysz-Tomaszewska, Lublin 2006, s. 56, 58 i 67.

Chwiejnością terminologiczną charakteryzują się także wypowiedzi (nielicznych) badaczy, którzy uczynili te teksty głównym przedmiotem swoich omówień. Różnicę widać niekiedy już na poziomie tytułów. Podczas gdy Joanna Bożyk zapowiada, że przeprowadzi „studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta”¹⁴⁹, Wiesława Wantuch tytułuje swoje omówienia jako *Prozy poetyckie*¹⁵⁰. Ta charakterystyczna rozbieżność – wymienne używanie liczby pojedynczej i mnogiej – odsłania sedno problemu nie tylko terminologicznego. Także Marcin Telicki, który omawia teksty Herberta obok tekstów Julii Hartwig i Mirona Białoszewskiego, w tytule mówi o „wybranych polskich realizacjach prozy poetyckiej w literaturze powojennej”, a w tekście – o „poemacie prozą”¹⁵¹, „krótkich prozach poetyckich”, „krótkich formach prozatorskich nacechowanych lirycznie”¹⁵². Wreszcie Brigitte Gautier w szkicu poświęconym „fabułow Zbigniewa Herberta” mówi o „prozatorskich utworach poetyckich” i wywodzi je „wszystkie, choć w różnym stopniu [...], z gatunku apologu”¹⁵³.

¹⁴⁹ J. Bożyk, *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria 46.

¹⁵⁰ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński i E. Wiegandt, Poznań 1995.

¹⁵¹ M. Telicki, *Pragnienie całości, konieczność fragmentu. O wybranych polskich realizacjach prozy poetyckiej w literaturze powojennej*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2007; przywoływane określenia znajdują się na stronach: 396, 399 i 401.

¹⁵² Tekst Telickiego pozwala zrekonstruować założenia autora, który wspominając o możliwej rekonstrukcji „historii rozwoju polskiej prozy poetyckiej”, JEDNOCZEŚNIE odwołuje się i do artykułu Jerzego Kwiatkowskiego (J. Kwiatkowski, *Najazd poezji na prozę*, w: idem, *Notatki o poezji i krytyce*) na temat poetyzacji prozy powieściowej, i do rozprawy Grażyny Szymczyk o teoriach poematu prozą. To zestawienie dowodzi nikłej świadomości, na czym polega złożoność problematyki zacierania się granicy między prozą a poezją, a zwłaszcza ODRĘBNOŚCI zjawiska prozy poetyckiej występującej w tekstach epickich oraz zjawiska poematu prozą jako formy wyrosłej z liryki. Brak głębszej problematyki tego zagadnienia tłumaczy wymienne stosowanie przez Telickiego terminów „proza poetycka” i „poemat prozą”; zob. M. Telicki, *Pragnienie całości, konieczność fragmentu*, s. 396.

¹⁵³ B. Gautier, *Fabuły Zbigniewa Herberta*, w: *Wyraz wyluskany z piersi*, s. 72.

Sytuacja, którą opisuję, uległa zmianie dopiero ostatnio za sprawą Mateusza Antoniuka, który gatunkowej tożsamości „prozy poetyckiej” Herberta poświęcił sporo uwagi. W wydanej 2009 roku książce *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)* zauważył, że „genologiczna tożsamość Herbertowskiej »małej formy« nie ma charakteru paradygmatycznego, lecz nieustannie tworzy się w zetknięciu z różnymi kodami gatunkowymi”¹⁵⁴. Swoje spostrzeżenia odniósł do genologicznych rozpoznania poematu prozą Szymczyk na temat jego „palimpsestowości”¹⁵⁵ i na tej podstawie uznał, że najlepiej będzie, jeśli krótkie teksty prozatorskie autora *Hermesa, psa i gwiazdy* uznamy za poematy prozą, a przede wszystkim – jeśli zdecydujemy się na jeden termin.

Dotychczasowy relatywizm nazewniczy i taksonomiczna proliferacja dotyczy tymczasem sporego fragmentu dzieła Herberta. Teksty pisane prozą dominowały w jego wczesnej poetyckiej twórczości. Najwięcej „próz poetyckich” zawierał drugi tom poety, *Hermes, pies i gwiazda* z 1958 roku. Herbert wyodrębnił je wówczas w dział¹⁵⁶, który redaktor tomu zatytułował *Proza poetycka*; autor posługiwał się natomiast określeniem „bajki”¹⁵⁷. Zgromadził w nim sześćdziesiąt sześć utworów. Dział *Wiersze* liczył czterdzieści dwie pozycje. Te pedantyczne wyliczenia mają unaocznic, jak ważne miejsce zajmowała ta forma wypowiedzi w początkach twórczości Herberta. Jego kolejne tomiki cechuje stałe i wzmagające się odwrócenie tych proporcji¹⁵⁸. Od ukazania się *Pana Cogito* poeta opublikował w kolejnych tomikach zaledwie siedem tekstów pisanych prozą. Czy rezygnacja Herberta z tej formy wyślowienia łączyła się w jakiś sposób z powołaniem do życia postaci Pana Cogito? Trudno oprzeć się wra-

¹⁵⁴ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 126.

¹⁵⁵ G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, s. 77.

¹⁵⁶ Zdaniem Carpenter stworzenie dla nich osobnego działu „odzwierciedlało autorską świadomość ich gatunkowej odrębności”; B. Carpenter, *The prose poetry of Zbigniew Herbert*, s. 77.

¹⁵⁷ Por. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 127–128.

¹⁵⁸ *Studium przedmiotu* (1961) zawiera dwadzieścia dwa teksty pisane prozą i dwadzieścia sześć wierszy, *Napis* (1969) odpowiednio – czternaście tekstów pisanych prozą i dwadzieścia sześć wierszy, *Pan Cogito* (1974) – zaledwie sześć tekstów pisanych prozą i trzydzieści cztery wiersze.

zeniu, że z jakiegoś powodu poeta wołał, aby jego bohater wypowiedział się w inny sposób¹⁵⁹. Tylko trzy razy Pan Cogito przemówił prozą. Stało się tak w *Pan Cogito a perła*, *Co myśli Pan Cogito o piekle* oraz *Pan Cogito a Małe Zwierzątko* (·).

Zamieszczane przez Herberta w tomach poetyckich „prozy” od początku zwracały uwagę krytyków swoją odmiennością. Ich „inność na tle przeważającej części twórczości poety, charakteryzującej się dyskursywnością i silnym osadzeniem w tradycji”¹⁶⁰, scharakteryzował następująco Kaliszewski:

Każdy, kto po raz pierwszy czytał Herberta, zatrzymywał się chyba nieco zdziwiony nad tymi tekstami – głównie prozami poetyckimi – w których nagle do głosu zaczyna dochodzić zaborcza, surrealistyczna wyobraźnia, mądrą ironię zastępuje liryczny żart, a perspektywa historii, etyki, sztuki oddala się, niknie, ustępuje figlarnemu „podglądactwu” zwierząt i rzeczy, zabawie w absurdalne skojarzenia zaprzeczające dostojnej powadze i harmonii ludzkiego świata¹⁶¹.

Badacz uznał też, że tym, co odróżnia te teksty, jest „BRAK wątków mitycznych czy elementów mitogennych, które w innych blokach utworów Herberta pełnią funkcję pierwszorzędą”¹⁶². Nie jest to zgodne z prawdą, gdyż w kilkunastu utworach prozą poeta nawiązuje wprost do mitów, choćby w tak znanych jak *Próba rozwiązania*

¹⁵⁹ Antoniuk w analizach relacji między „podmiotem odautorskim” a „bohaterem lirycznym” we wczesnej twórczości poety zauważa około 1952 roku moment polaryzacji – nurt emancypacji bohatera lirycznego jako jedynej instancji wypowiadającej się *expressis verbis* oraz nurt „umiejętnego modulowania [...] relacji [podmiotu i bohatera]”. W odniesieniu do tej ostatniej tendencji pisze: „poeta troskliwie pielęgnował relację odautorskiego podmiotu i bohatera lirycznego, dbał o wielość jej odcieni, tonów i półtonów. I tak, mówiąc w wielkim skrócie, narodził się Pan Cogito”; M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 121. Ta charakterystyka koresponduje ze sposobem rozumienia poematu prozą jako tekstu, którego liryzm powstaje w efekcie zestawiania różnych płaszczyzn nadawczych. Mogłoby to oznaczać, że powołując do istnienia Pana Cogito, Herbert znalazł konwencję, która zastąpiła w jakiejś mierze wcześniejszą formę poematu prozą.

¹⁶⁰ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, s. 213.

¹⁶¹ Ibidem, s. 214.

¹⁶² Ibidem.

mitologii czy *Historia Minotaura*¹⁶³. Ta uproszczona formuła pozwoliła jednak Kaliszewskiemu wzmocnić zaproponowane przez siebie odczytanie tych tekstów (które nazywa „mitopoezami”) jako Herbertowskiej interpretacji koncepcji Francisca Ponge’a. To trop nienowowy. Na powinowactwo obu poetów zwracano uwagę już dawniej¹⁶⁴. Tym, co ich istotnie łączy, jest szczególne upodobanie do rzeczy jako głównego tematu i obiektu literackiego opisu. Intencją Ponge’a – krył się w tym zamysł totalny – było dotarcie słowami do przedmiotu „w stanie surowym”¹⁶⁵. Autor *Po stronie rzeczy (Le Parti pris des choses)* z 1942 roku w sześć lat później potwierdza swój zamiar: „Właśnie to jest dla mnie ważne, by uchwycić niemal każdego wieczoru nowy przedmiot, czerpać zeń zarazem przyjemność i naukę”¹⁶⁶. Obiekty Ponge’a to między innymi pomarańcza, morela, kobiałka, muszla, ostryga, rzeka, kamień, motyl, skórka od chleba. Obiekty Herberta to skrzypce, guzik, klawesyn, muszla, kot, studnia, osa, niedźwiedzie, kura, las, słoń, księżyc, fotoplastykon – by poprzestać tylko na tomie *Hermes, pies i gwiazda*. U Herberta jest zdecydowanie więcej zwierząt. Ich przewaga naprowadza na pierwszą różnicę między poetami. Polski autor nie tyle chciał jak najlepiej oddać w słowach jakiś obiekt, ile ujrzyć go – paradoksalnie – w perspektywie zdejmującej raczej z niego piętno rzeczy. Także Kaliszewski zwraca uwagę na tę różnicę, pisząc o zindywidualizowaniu, zantropomorfizowaniu czy nawet zdemonizowaniu¹⁶⁷ rzeczy u Herberta. Zdaniem badacza poeta pragnął uwznioślić przedmiot, nadać mu cechy „»osobo-

¹⁶³ Pozostałe to: *W drodze do Delf, Hermes, pies i gwiazda, Ofiarowanie Ifigenii, Z mitologii, Ozdobne a prawdziwe, Cernunnos, Brak węża, Stary Prometeusz, Achilles. Pentezylea*.

¹⁶⁴ Zob.: J. Kwiatkowski, *Zbawienie przez prostotę*, „Życie Literackie” 1961, nr 46; przedruk jako *Imiona prostoty*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964 oraz *Poznanie Herberta*; J. Trznadel, *Przykład Ponge’a*, w: idem, *Plomień obdarzony rozumem*, Warszawa 1978.

¹⁶⁵ F. Ponge, *Brzezi Loary*, przeł. Z. Bieńkowski, „Twórczość” 1957, nr 4, s. 145.

¹⁶⁶ Idem, *Préface aux sapates (Proèmes)*, w: idem, *Le parti pris des choses. Précède de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris 1979, s. 111. Na temat koncepcji Ponge’a zob. również: G. Szymczyk, *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 7/8.

¹⁶⁷ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, s. 216.

wości«, rodowodu, wreszcie ich własnej mitologii”¹⁶⁸. Ta interpretacja pomija jednak ważny element Herbertowskiej motywacji. Nie przypadkiem – Kaliszewski chce przede wszystkim uzasadnić swoją tezę o mitotwórczej funkcji Herbertowskich „mitopoez”, budujących abstrakcyjne MITOLOGIE rzeczy. Dlatego pisze: „zwierzę czy rzecz zostają na chwilą naprawdę umieszczone między ludźmi, promowane. Otrzymują prawo do własnej legendy, uczuć, praw. Skrzypace po prostu MAJĄ ramionka i PŁACZĄ”¹⁶⁹. Tymczasem bardzo często za nowym spojrzeniem na to, czego nie dopuszcza się zazwyczaj do ludzkiego świata – sprzęty i zwierzęta – stoi u Herberta zwyczajna czułość. Odmienna jednak niż ta sugerowana w tytule innej autorki, która poświęciła uwagę rzeczom, Gertrudy Stein. W jej *Tender Buttons. Objects. Food. Rooms* (1914) czułość była postawą implikowaną, można było o niej wnioskować tylko na podstawie wielkiej liczby „obiektów” obdarzonych spojrzeniem pisarki. W tym sensie można mówić o jej „czułości” jedynie metaforycznie, tak jak mówi się o czułości kliszy fotograficznej – jako o dążeniu do wydobycia z cienia tego, co na co dzień jest pomijane, niezauważane. Z tego między innymi powodu odczytywano jej *Czułe guziczki* jako dzieło kubistyczne. Podstawowym celem Stein był jednak lingwistyczny eksperyment. Peryfrastyczne obrazy przedmiotów pełniły w tym eksperymencie służebną rolę dogodnych obiektów. Dzięki nim autorka mogła sondować możliwości i ograniczenia językowego medium. To także zbliża ją do kubistów, kwestionujących ideę sztuki jako odwzorowania, a oddala od Ponge’a i jego poetyckiej utopii. Jednak – przy wszystkich odmiennościach – zarówno dla Stein, jak i Ponge’a przedmioty, choć inaczej traktowane, były zaledwie pretekstem i to najsilniej odróżnia od nich Herberta. Tę różnicę dobrze ilustruje jego wiersz *Próba opisu*, w którym poeta deklaruje wprawdzie zamiar utopijnie totalny, lecz jego realizację rozpoczyna od próby oddania w języku niepowtarzalności swojego palca.

Dla autora *Studium przedmiotu* każda z opisywanych „rzeczy” jest ważna i wyjątkowa. Wyjątkowa nie wyjątkowością językowego

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 218.

desygnatu, tropionego i pożądanego przez poetów-eksperymentatorów, lecz wyjątkowa dlatego, że obdarzona indywidualnym, choć często niedostrzeganym, nieważnym, pomijanym bytem. W tym ujęciu Herbert okazuje się niespodziewanie spadkobiercą Bolesława Leśmiana. Główną rolę w tym indywidualizującym sposobie patrzenia odgrywają emocje, te przypisywane przedmiotom czy zwierzętom, ale również te, których można domyślać się po stronie wywiadającego się, gdyż zdradza je liryczna perspektywa utworu.

Liryzm „próż” na pierwszy rzut oka nie jest jednak oczywisty. Poeta sięgał w nich często po konwencję opisu, rzeczowej relacji, stwarzającej pozór emocjonalnej obojętności mówiącego. Ta właściwość skłoniła Bogdanę Carpenter do sformułowania tezy, że „poezje prozą” Herberta różni od jego wierszy przede wszystkim odmienna kreacja podmiotu. Badaczka dostrzegła, że w wielu przypadkach wiersze i utwory napisane prozą tworzą swoiste pary wypowiedzi, które łączy temat, lecz nie – forma. Po dokładnej analizie wiersza *Kamyk* i prozy *Drewniana kostka* uznała, że:

[w prozie] mówiący ogranicza się do roli obserwatora – opisującego i unikającego interpretacji. Mówi tonem beznamiętnym, a nawet jakby celowo i przesadnie bezstronnym. Pozostaje kimś, kto chce oglądać przedmiot jedynie z zewnątrz, uzasadniając tę postawę przekonująco samą naturą przedmiotów – ich nieprzeniknionością i ich oporem przed poddawaniem się interpretacji. Pozbawiony wyrazu, kategoriyczny ton został doskonale dopasowany do treści tego utworu. Jednak w rzeczywistości jest to efekt celowego wyboru określonego podejścia; w *Kamyku* dokonuje Herbert tego, co ogłaszał niemożliwym w *Drewnianej kostce* – z powodzeniem zgłębia tajemnicę przedmiotu i tworzy jego „psychologię”¹⁷⁰.

Kolejne argumenty dla swojej tezy Carpenter odnalazła dzięki porównaniu wiersza *Co robią nasi umarli* i prozy *Umarli*. Zauważyła, że proza mówi o braku „rozumienia i współczucia żyjących dla umarłych”. Nawet jeśli przyjąć tę wykładnię, nie bardzo wiadomo jednak, dlaczego miałyby z niej wynikać, że i „narrator [...] nie odczu-

¹⁷⁰ B. Carpenter, *The prose poetry of Zbigniew Herbert*, s. 78.

wa żadnej wspólnoty z umarłymi”¹⁷¹. Jak się zdaje, za wystarczającą podstawę tego wniosku badaczka przyjęła przesłanki leksykalne. Uznała, że w prozie mówiący jest pełen rezerwy, ponieważ nie mówi o umarłych „nasi”, a w dodatku jego ironia jest zjadliwa, podczas gdy w wierszu *Co robią nasi umarli* jest całkiem na odwrót – używa form pierwszoosobowych i określa umarłych jako „naszych”, dzięki czemu, zdaniem komentatorki, wywołuje „atmosferę pełną uczuć i czułej ironii”¹⁷². Trudno przystać na te uproszczenia, a tym bardziej na formułowane na ich podstawie uogólnienie:

Jeśli impuls pochodzi z nagłego doświadczenia albo ma emocjonalny charakter, Herbert wybiera wiersz, ale jeśli impuls jest intelektualny lub refleksyjny – najprawdopodobniej wybierze prozę. Liryczny mówiący [*lyrical speaker*] tak silnie odczuwany w pozbawionych interpunkcji wierszach NIEMAL całkiem znika w poematach prozą. Ustępuje miejsca obserwatorowi, komentatorowi, polemista...¹⁷³.

W żaden sposób nie można przystać na tę interpretację jako wykładnię obowiązującą dla wszystkich poematów prozą autora *Studium przedmiotu*, a więc uznać, że jest on emocjonalny w wierszach, a intelektualny w prozach. Opinii tej nie potwierdzają także sądy innych krytyków, choćby przywoływanego na początku Kaliszewskiego, który dyskursywność przypisywał raczej utworom piśmym wierszem. Nie ma jednak potrzeby, aby ten dylemat rozstrzygać na korzyść jednej racji. Dyskusyjna wydaje się w ogóle wiara, że twórczość Herberta mieści się w schemacie opozycyjnie rozumianych antynomii. Nawet Stanisław Barańczak, pracowicie rozpisujący dzieło autora *Struny światła* na pary antynomicznych wartości, zauważył, że „w ramach poezji Herberta traktowanej jako całość konfrontacja pozostaje w gruncie rzeczy nie rozstrzygnięta, żadne z przeciwstawnych pojęć nie zostaje opatrzone stałym i niekwestionowanym znakiem wartości”¹⁷⁴.

¹⁷¹ Ibidem, s. 80.

¹⁷² Ibidem, s. 79.

¹⁷³ Ibidem, s. 81; wyróżnienie – A. K.

¹⁷⁴ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 76.

Także wiele utworów napisanych przez Herberta prozą przeczy generalizującej tezie Carpenter. Zamiast kategorycznie orzekać w ich przypadku brak emocji, należałoby raczej zauważyć, że uczucia są w nich powściągane i tuszowane. Dzieje się tak choćby w poemacie *Krypta*:

Mogę jeszcze poprawić święty obrazek, aby wiadomym było twoje pojednanie z koniecznością, a także szarfę, aby napis „najdroższej” był źródłem łez. Ale co zrobić z muchą, czarną muchą, która włazi do półprzymkniętych ust i wynosi ocalałe okruszynki duszy?¹⁷⁵

Trudno uznać, że mówiący nie odczuwa wspólnoty ze zmarłą osobą, choć z pewnością o jego emocjach nie informują nas użyte słowa. Przeciwnie, możemy być pewni, że nigdy nie zdecyduje się na podobną dosłowność w sytuacji żałoby – łatwiej już przychodzi mu ironia („Mogę jeszcze poprawić [...] szarfę, aby napis »najdroższej« był źródłem łez”, *Krypta*, ZH, 184). A jednak ujawnienie bezsilności, która dyktuje mu wieńczące ten utwór pytanie, starcza za nazwanie wszystkich emocji. W tej interpretacyjnej kontrowersji – czy o uznaniu, że mamy do czynienia z emocjonalnością, decyduje jej nazwanie (a więc coś w rodzaju emocjonalności eksplicytnej), czy też jej zasugerowanie, nieraz bardzo subtelne, bliższe raczej jej skrywaniu niż ujawnianiu (emocjonalność implicytna) – drzemie problem dla poezji Herberta zasadniczy. Upraszczając, można go ująć jako sprawę NIEJAWNEGO SKOMPLIKOWANIA PODMIOTOWOŚCI jego tekstów, w których pozorna przejrzystość przesłania celowo nieoczywiste konstrukcje znaczeniowe, na przykład te związane z dobrze rozpoznanymi efektami mowy ironicznej¹⁷⁶. Dyskretna czułość Herberta tylko częściowo daje się jednak opisać w kategoriach ironii. Bardziej pomocne wydaje się pojęcie DYSTANSU, wyrażającego się często w subtelnym posługiwaniu się przez poetę napięciem

¹⁷⁵ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Kryncki, Kraków 2008, s. 184; dalej oznaczam skrótem ZH wraz z podaniem numeru strony.

¹⁷⁶ To klasyczne rozpoznanie Barańczaka (S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*) ciekawie rozwija Antoniuk w książce *Otwieranie głosu*.

między dosłownością a niedopowiedzeniem. Ma ono nieco inne zadanie niż ironia – wymaga większego zaangażowania interpretacyjnego niż antyfraza, której deszyfracja sprowadza się często do odczytania sensu *à rebours*. Jedno jest pewne: nieporozumieniem jest traktowanie autora *Napisu* jako twórcę stosującego prostoduszną ekspresję, raczej należy przywoływać kategorię lirycznej depersonifikacji. Dlatego nie można brać za dobrą monetę ani jego deklaracji emocjonalności, ani uznawać ich braku za dostateczny dowód „intelektualizacji”.

Nie znaczy to, że w Herbertowskich poematach prozą emocje nie są nazywane. Pojawiają się, ale raczej jako jeszcze jeden element dokonywanej przez mówiącego deskrypcji: „Rozpacz krzeseł objawia się w skrzypieniu” (*Krzeseła*), a nie jako określenie własnych uczuć. Poeta pilnie wystrzega się literalności w tym względzie. Swoją „czułość do kamieni do ptaków i ludzi” nazwał po imieniu dopiero po latach w wierszu z *Epilogu burzy*. Znaków czułości należy zatem szukać w ukształtowaniu poetyckim utworów. Jednym z takich tekstów jest *Osa* – Herbertowski wariant swoistego toposu poematu prozą¹⁷⁷:

Kiedy jednym ruchem skoszono ze stołu kwiecisty obrus,
miód owoce, rzuciła się do odlotu. Uwikłana w dławiący
dym firanki, brzęczała długo. Wreszcie dotarła do okna.
Raz po raz uderzała słabnym ciałem o zimne zestalone
powietrze szyby. W ostatnim poruszeniu skrzydeł drze-

¹⁷⁷ Opis owada w śmiertelnym zagrożeniu odnajdujemy u Bronisławy Ostrowskiej (poemat prozą z tomu *Jesienne liście* o incipicie ****Z nagrzanym tchnieniem pachnącego wiatru...*), u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (dwa poematy prozą ze *Szkicownika poetyckiego* – oznaczony numerem 46 o incipicie ****Oto epitafium nieznanemu stworzeniu...* oraz oznaczony numerem 47 o incipicie ****Elektryczność zgasła nagle w całym domu...*), a także u Julii Hartwig (poemat prozą *Ufajmy* z tomu *Czułość*). Jest to jednocześnie – w szerszym ujęciu – *locus communis* całej twórczości Herberta; zob. N. Jakucka, *Współczucie dla Minotaura. Bezbronne jednostki ginące w żywiole silniejszego*, w: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar i M. Cicha, Lublin 2005.

mała ta sama wiara, że niepokój ciał zdolny jest obudzić wiatr niosący nas ku upragnionym światom.

Wy, którzyście stali pod oknem ukochanej, wy, którzyście widzieli swoje szczęście na wystawie – czy potraficie wyjąć żądło tej śmierci? (*Osa*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 180)

Rzeczowy z pozoru opis przenika empatia obserwatora. Jednym z jej sygnałów jest z pewnością delikatnie zasugerowana antropomorfizacja: „ta sama wiara, że niepokój ciał zdolny jest obudzić wiatr niosący nas ku upragnionym światom”. Celowe niedopowiedzenie – „ta sama wiara”, czyli parafrazując, ta, która towarzyszy również nam, ludziom – wprowadza dodatkowo inną perspektywę i sprawia, że przypadek osy staje się czymś bliskim. Pod wpływem empatii mówiącego współczucie ogarnia i osę, i wszystkich, którzy dzielili jej los. To do nich zwraca się na końcu mówiący, powołując ich na świadków owadziej śmierci i oczekując, że potrafią WSPÓLDZIELIĆ ODCZUCIE tej grozy. Okazuje się więc, że chwyt antropomorfizacji jest włączony przez poetę w cały system poetyckich operacji. Nie zawsze zresztą w dominującej funkcji. Bywa, że antropomorfizacja ustępuje obserwacji realistycznej, by pojawić się jedynie na moment jako sposób subtelny wprowadzenia emocji:

Nie można wyobrazić sobie snu ryb. Nawet w najciemniejszym kącie stawu, wśród trzcin, ich spoczynek jest czuwaniem: wiecznie ta sama pozycja i absolutna niemożność powiedzenia o nich: złożyły głowę.

Także ich łzy są jak krzyk w pustce – niepoliczone.

Ryby nie mogą gestykulować swojej rozpacz. To usprawiedliwia tępy nóż, który skacze po grzbiecie zdzierając cekiny łusek (*Ryby*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 216).

Bywa też, że obok antropomorfizacji rzeczy i zwierząt poeta stosuje... reifikację ludzi:

Nazywa się 176 i mieszka w dużej cegle z jednym oknem. Wychodzi – mały ministrant ruchu i rękami ciężkimi jak z ciasta salutuje przelatujące pociągi. [...] (*Dróżnik*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 200).

Dzięki temu odwróceniu Herbertowska czułość przybiera postać paradoksalną. Chwytny uprzedmiotowienia służy mu jako sposób pokazania marności ludzkiego losu – czy będzie to los dróżnika, czy cesarza, czy cara. Zapowiada też najbardziej przejmujący moment, w którym najbliższej człowiekowi do rzeczy – śmierć:

[...] Nic ich nie cieszą ani chryzantemy, ani świece. Nie mogą pogodzić się z tym stanem, stanem rzeczy (*Umarli*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 183).

[...] Umysły subtelne, natury refleksyjne wołają gabinet śmiechu. Jego celem wzniosłym i ukrytym jest przygotować nas na najgorsze. Oto w jednym lustrze pokazuje ciało nasze zdjęte z koła – nieforemny worek połamanych kości, w innym ciało nasze zdjęte z haka po długotrwałej suchej destylacji powietrza. [...] (*Gabinet śmiechu*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 220).

[...] Spadł jak płaszcz rzucony z ramion, ale dusza stała jeszcze jakiś czas potrząsając głową coraz lżejszą, coraz lżejszą. A potem ociągając się weszła w to zakrwawione u szczytu ciało w chwili, gdy wyrównywała się jego temperatura z temperaturą przedmiotów, co jak wiadomo – wróży długowieczność (*Samobójca*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 222).

Wbrew pewnemu interpretacyjnemu stereotypowi, zawężającemu refleksję nad „prozami” Herberta do analizy tylko tych tekstów, które dotyczą przedmiotów, zakres tych utworów jest znacznie szerszy. W pewnym sensie – nieograniczony, jak nieznaną granic czuła postawa wobec świata. Dotyczy zarówno rzeczy, jak i ludzi. Ludzi i zwierząt. Zwierząt i roślin. Śmiertelników i postaci mitycznych. O tym, że jako temat szczególny wskazywano przedmioty, przesądzi-

ła zapewne chęć uczynienia z Herberta „polskiego Ponge’a”¹⁷⁸. Tymczasem narzuca się inna zbieżność. Skrywana czułość autora *Historii Minotaura* koresponduje z dyskretnym liryzmem przedwojennych poematów prozą Anny Świrszczyńskiej. Najwyraźniej podobieństwo koncepcji obojga autorów można dostrzec, kiedy zestawia się *Piękną Helenę* autorki *Wierszy i prozy z Ofiarowaniem Ifigenii* Herberta. W obu tych tekstach spod powierzchni rzeczowego, bezosobowego opisu wydobywa się subtelny liryczny ton. Udawany (bardzo dobrze) dystans przełamują dyskretnie rozmieszczone znaki współczucia dla wplątanych w tragiczny los bohaterów, którego nieuniknione koleje zwiastuje w obu tekstach obecność chóru. U Świrszczyńskiej: „A na zbliżającym się brzegu Ilionu, w ostrym cieniu mirtowego gaju, stoi już chór, czekający na rozpoczęcie tragedii” (WiP, 47; LZ, 48). U Herberta: „Chór umieszczony na zboczu obejmuje świat we właściwych proporcjach. Niewielki błyszczący krzak stosu, białych kapłanów, purpurowych królów, głośną miedź i miniaturowe pożary żołnierskich hełmów, a wszystko to na tle jaskrawego piasku i niezmiernego koloru morza” (*Ofiarowanie Ifigenii*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 219).

Aby pozbawić te sceny aury mitycznej niedostępności, oboje autorzy przywołują blahe, niepowiązane z opowiadaną sytuacją detale. Helena „z uwagą obiera pomarańczę i gryzie ją patrząc na obrus” (WiP, 47; LZ, 47), patrzący na stos Hippiasz przypomina sobie, że zrobił Ifigenii „straszną awanturę o to, że wpina kwiaty we włosy i daje się na ulicy zaczepiać nieznanym mężczyznom” (*Ofiarowanie Ifigenii*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 219). Te drobne obserwacje upodabniają bohaterów mitu do „zwyčajnych” ludzi i po-

¹⁷⁸ Stanowczo oponowała przeciw tej interpretacji Giovanna Tomassucci: „Jego portrety przedmiotów (guzik, skrzypce, stołek) reprezentują formę zdecydowanie antymaterialistycznego reizmu, wręcz zmierzającego ku animizmowi. [...] Pod tym względem koncepcja Herberta zbliża się bardziej do fantastycznej zoologii Borgesa niż do pseudonaukowej obsesji na punkcie przedmiotów Francisca Ponge’a, z którym niektórzy go zestawiali, a z którym dzieli kilka haseł katalogu przedmiotów”; G. Tomassucci, *Il Signor Cogito*, „L’Indice” 1994, No. 10; cyt. za: A. Zieliński, *Sława Herberta u Włochów*, w: *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czajlewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 95.

zwalają myśleć o nich w kategoriach „zwyczajnych” emocji. Równie dobrze można w tym widzieć demitologizację, jak i poetycki odpowiednik czułości w postaci sprzeciwu wobec postrzegania mitycznych postaci wyłącznie w unieruchamiającej je, hieratycznej perspektywie. Takie odczytanie podpowiada także Herbert:

Trójwymiarowe ilustracje z żalonych podręczników.
Śmiertelnie biali, z suchym włosiem, pustym kołczanem
i zwiędłym tyrsem. Stoją nieruchomo na jałowych wy-
spach, wśród żywych kamieni pod liściastym niebem. Sy-
metryczna Afrodyta, Jowisz oplakiwany przez psy, Bachus
opity gipsem. Hańba natury. Liszaje ogrodów.

Prawdziwi bogowie tylko na krótko i niechętnie
wchodzili w skórę kamieni. Potężne przedsięwzięcie –
gromów i jutrzni, głodu i złotych deszczów – wymagało
niezwykłej ruchliwości. Uciekali ze spalonych miast, ucze-
pieni fali żeglowali na odległe wyspy. W żebraczych łach-
manach przekraczali granice czasów i cywilizacji.

Tropieni i tropiący, spoceni, krzykliwi, w nieustan-
nym pościgu za uciekającą ludzkością (*Ozdobne a praw-
dziwe*, z tomu *Studium przedmiotu*, ZH, 342).

Podobną dwuznaczność kryje inna, charakterystyczna cecha Herbertowskiej „poezji prozą” – często zauważana przez krytykę „bajkowa” konwencja wielu utworów. Wiesława Wantuch wywodzi tę cechę z innej konwencji, ewokującej dziecięcą perspektywę patrzenia. Jednak wywód badaczki dekonstruuje się w słowach: „trudno rozstrzygać, czy *Mysz kościelna* to opowieść o osaczeniu małego stworzenia zmierzająca do sakralizacji jego cierpienia, zazwyczaj niedostrzeżanego, czy parabola znikomości istnienia i bólu wobec potęg świata”¹⁷⁹. Herbertowska bajka okazuje się antybajką¹⁸⁰, celowo podważającą zasadę przypowieści jako opowieści z morałem. Z apolo-

¹⁷⁹ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, s. 173.

¹⁸⁰ Na temat przekształcania wzorca bajki w poematach prozą pisali Vadé (Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996, s. 191–196) oraz Wanner (A. Wanner, *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Evanston 2003, s. 74–75).

gu Herbert zachowuje jedynie szkielet konstrukcyjny, ale miejsce uogólniającego pouczenia wypełnia inną treścią – liryczną, absurdalną, ironiczną lub dwuznacznie, jak w *Wilku i owcy*¹⁸¹, podszywaną się pod rewelatorską sentencję¹⁸². Bardziej niż pedagogia interesuje go przedstawienie wywołującej emocjonalno-etyczny rezonans sytuacji, tym silniejszy, im dyskretniej wplata w nią własne odczucia. Jej ewentualny, moralny wydzźwięk pozostaje jedynie sensem potencjalnym i zależy w dużym stopniu od indywidualnej wrażliwości czytelnika.

Równie nieoczywista jest domniemana dziecięcość perspektywy, odczytywana jako manifestacja chęci wskrzeszenia spojrzenia nieuprzedzonego, niemal-pierwotnego¹⁸³. Trudno rzecz jasna zaprzeczyć, że konwencja dziecięcego mówienia pojawia się w kilku, nie tak zresztą licznych, utworach prozą (*Guzik, Księżniczka, Niedźwiedzie*). Dziecięcość innych tekstów, wymienianych zazwyczaj – jak *Skrzypce, Muszla, Pijacy, Kot, Krasnoludki* – nie jest wcale bezdyskusyjna. Taka interpretacja wydaje się raczej wynikiem uogólnienia i rozszerzania pewnej sugestii interpretacyjnej na większą liczbę utworów. Tymczasem tym, co z pewnością wyróżnia te pseudodziecięce wypowiedzi, jest ich uderzająca prostota. O ile teza o domniemanej „przejrzystości”¹⁸⁴, rozumianej jako wyróżnik stylu poety, bywała wielokrotnie komplikowana, nawet kwestionowana, a zagad-

¹⁸¹ Trudno nie zauważyć podobieństwa tego utworu do tekstu Jana Lemańskiego *Wilk i Jagnię*: „Jagnię piło ze strumienia, a widząc w oddali zbliżającego się wilka, poczęło uciekać. Wilk biega szybciej od jagnięcia, toteż łatwo je dopędził i pożarł”; J. Lemański, *Wilk i Jagnię*, w: idem, *Proza ironiczna. Bajki, bajeczki, przypowieści dla dzieciak, sielanki*, Warszawa 1904.

¹⁸² Tę cechę dostrzega również Carpenter: „Zastąpienie morału, który zawierałby jakiś bezpośredni przekaz, ironią [w zakończeniu poematów *Wojna i Żołnierz*] odzwierciedla fundamentalną właściwość pisarstwa Herberta – można ją określić jako niemoralizujący moralizm”; B. Carpenter, *The prose poetry of Zbigniew Herbert*, s. 82.

¹⁸³ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, s. 171.

¹⁸⁴ Tę cechę jako ważny element autocharakterystyki wyróżnił także Herbert: „Pisząc, nie staram się zadziwić czytelnika bogactwem porównań, niezwykłością języka czy wyszukaną rytmiką i obrazowaniem. Chciałbym, aby w moich wierszach słowa, ich układy były przejrzyste”; Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: idem, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp autora, Warszawa 1973, s. 13.

nienie doczekało się licznych komentarzy i propozycji interpretacyjnych¹⁸⁵, o tyle „prostota” jako komponent poetyki Herbertowskiej „prozy poetyckiej” – przede wszystkim rzucająca się w oczy prostota składniowa, choć nie tylko ona – nie została dotąd dostatecznie omówiona.

Spostrzeżenia wstępne poczyniła w tej sprawie Wantuch. Polemicznie odniosła się do ogólnego sądu Marii Dłuskiej, przyjmującej, że w utworach pisanych wierszem dominuje parataksa, hipotaksa jest zaś bardziej charakterystyczna dla prozy:

U Herberta ta prawidłowość nie znajduje potwierdzenia. W jego prozach poetyckich, odwrotnie niż w wierszach, dominują wypowiedzenia współrzędne. Tak dalece, że to składnia wierszy wydaje się bardziej naturalna, zbliżona do języka potocznego. Wrażenie to wzmacnia zastosowana interpunkcja. W wierszach nie występują żadne znaki przestankowe oprócz wielkich liter (i to z zasady tylko na początku pierwszego wersu) oraz, sporadycznie, myślników. W prozach zaś posłużono się ich pełnym zestawem, co niekoniecznie oznacza respektowanie zasad polskiej interpunkcji. Wydaje się, że ciężar ekspresji u Herberta spoczywa w znacznej mierze na wersyfikacji, nieograniczającej się przecież do wiersza wolnego, bądź też na interpunkcji i składni¹⁸⁶.

Podstawowa obserwacja badaczki jest trafna i ważna – pisząc swoje krótkie „prozy”, Herbert rzeczywiście używał głównie parataksy i czynił to częściej niż w wierszach. Wątpliwość budzi jednak dalszy komentarz. Według Wantuch nadmiar parataksy w prozie powoduje, że bardziej „naturalna”, a nawet „zbliżona do języka potocznego”, wydaje się nam hipotaksa w wierszach autora *Pana Cogito*. Interpretacji tej przeczy zarówno doświadczenie, jak i opinie języko-

¹⁸⁵ J. Kwiatkowski, *Zbawienie przez prostotę*; E. Hirsch, *Wierność rzeczy*, „The New Yorker” 1991, December 23; przedruk w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000; S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 145; G. Tomasucci, *Il Signor Cogito* (polemika z przedmową Josifa Brodskiego do wydania: Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, Mediolan 1993).

¹⁸⁶ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, s. 168.

znawców¹⁸⁷. To w mowie potocznej przeważają konstrukcje współrzędne, podczas gdy bardziej wyszukane układy podrzędnie złożone znamionuje język zmierzający do większej precyzji i intelektualizacji wypowiedzi. Interpretacji Wantuch nie wzmacnia też jej uwaga na temat interpunkcji oraz arbitralnie sformułowany wniosek, jakoby „ciężar ekspresji u Herberta spoczywa[ł] w znacznej mierze na wersyfikacji”¹⁸⁸.

O przewadze parataksy w „prozach” z wczesnych tomików poety decyduje przede wszystkim duże nagromadzenie zdań pojedynczych. Wielka ich liczba, a zwłaszcza spora grupa zwracających uwagę fraz minimalnych („Śpi mocno”, „Był dobry”, „Dziadek umarł” itd.), odpowiada zarazem za rzekomą „dziecięcość” tego języka oraz jego „prostotę”. Tymczasem zanim uznamy zasadność tych odczytań, warto zwrócić uwagę na inną, bardziej elementarną cechę tych nieskomplikowanych składniowo wypowiedzi – ich sugerowaną „mowność”. Niekiedy efekt ten pogłębiają charakterystyczne jednosłowne równoważniki zdań, wtrącane jak w mowie żywej w funkcji dopowiedzenia:

Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. DLATEGO. A nie, jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było piękniej. TO NIEPRAWDA (*Skrzypce*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 167; wyróżnienie – A. K.).

W chatce na skraju lasu mieszkała sobie matka i jej synek. Oni kochali się. BARDZO. Razem oglądali zachody słońca i hodowali oswojone godziny. Nie chcieli także umrzeć. Ale mama umarła. Synek został. Naprawdę był to dość stary dywanik przed łóżko (*Matka i synek*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 170; wyróżnienie – A. K.).

¹⁸⁷ Choćby Zenon Klemensiewicz (*Z. Klemensiewicz, Problematyka składniowej interpretacji stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1; przedruk w: *Stylistyka polska*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik i M. Tatar, Warszawa 1973; cyt. za: M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980, s. 51), przywoływany przez Wantuch.

¹⁸⁸ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, s. 168.

Piraci grają w kręgle. Niebo jest przy tym czerwone. ZUPĘŁNIE. Kiedy król chwije się podcięty kulą, na horyzoncie pojawiają się białe okręty. Słychać wspaniały śmiech i grzmot (*Piraci*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 198; wyróżnienie – A. K.).

Opisywane właściwości stylu warto zestawić z poetyką wierszy Herberta. Bogdana Carpenter, porównując jego twórczość poetycką i eseistyczną, zauważyła, że:

[...] nadzwyczajne bogactwo opisów, obfitość użytych metafor i dosłowny wybuch barw i tekstur w prozatorskich pismach Herberta zaskakują swoim oddaleniem od jego praktyki poetyckiej, którą rządzi ideał opanowania i prostoty, czyli stylistyczne wyznaczniki narzuconej samemu sobie roli moralisty. [...] Poezja i eseje są niby dwie nogi Pana Cogito: „prawa / szlachetnie sztywna” i „lewa / skłonna do podskoków / taneczna”. Eseje ujawniają bowiem twórczą osobowość ich autora, która w jego poezji jest starannie ukrywana. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* odwraca zwykle prawidłowości: jego poezja nie jest „poetycka”, ale szara i opanowana; proza natomiast nie jest „prozaiczna”, ale zmysłowa i dotykalna, iskrząca kolorami¹⁸⁹.

Małe prozy Herberta jawią się na tle tej dychotomii jako „trzeci element”, rozbijający schematyzm przeciwstawienia. Ich kondensacja świadczy o opanowaniu, ale parataksy czynią je czymś lekkim, niewymuszonym, naturalnym niemal jak mowa.

W analizie Herbertowskich „próz poetyckich” do wcześniejszych dystynkcji można dorzucić kolejną i zamiast pary zmysłowość–opanowanie wprowadzić inną opozycję: uproszczenie–złożoność. To właśnie duże uproszczenie stylu sprawia, że utwory Herberta pisane prozą cechuje wielka lapidarność. Poeta nie napisał nigdy niczego równie krótkiego i zwięzłego. Także dłuższe „prozy poetyckie” należą do wyjątków. Zazwyczaj są to teksty złożone z jedno–dwu akapitów. Herbert rezygnuje w większości z nich z takie-

¹⁸⁹ B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, w: *Poznanie Herberta 2*, s. 219–220.

go sposobu mówienia, które zmierzałyby do wydobycia zależności między opisywanymi sprawami lub sugerowałyby jakieś bardziej ogólne prawidłowości, unika też nazw abstrakcyjnych, zamiast pojęć woli konkrety. Nie wyrzeka się metafor, ale używa ich oszczędnie¹⁹⁰ i często dla jeszcze większej kondensacji, na przykład: „Słońce wali białą łaską w zielone żaluzje” (*Miasteczko*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 189); „Wszyscy mówili: dziadek ma złote serce. Aż raz to serce zaszło mgłą. Dziadek umarł. [...] i stał się upiorem” (*Dziadek*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 199); „Jestem Hermes – mówi bóg – i wydobywa jedną ze swych najpiękniejszych twarzy” (*Hermes, pies i gwiazda*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 208); „Nocą zabrał nieznaną dziewczynie sen” (*Żołnierz*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 213). Jego „prozy” mogą wydawać się ostentacyjnie aintelektualne – i w tym sensie „proste”, a nawet „dziecięce”. Nie do końca jednak. Obok tekstów, które w całości wypełnia niejako ostensywnie przedstawiany, elementarny zapis, można odnaleźć również kilka takich, w których Herbert sięga po frazy wykraczające poza tryb referowania. Bywa tak, kiedy przełamuje obowiązującą w większości tych zapisów zasadę nagłego kończenia wypowiedzi. Rezygnuje wówczas z braku pointy i w zakończeniu utworu, niejako w jej funkcji – stawia pytania (*Osa*, *Krypta*), sugeruje analogię (*Kura*, *Gabinet śmiechu*), a nawet generalizuje (*Kraj*). Inna rzecz, że wybiera taki sposób owej generalizacji, który ją jednocześnie deprecjonuje: „Tak jest zawsze: anioł z ognistym mieczem, pająk, sumienie” (*Kraj*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 175). Ta obserwacja naprowadza na jeszcze jedną charakterystyczną cechę zakończeń niektórych „próz” Herberta. Bywa, że sformułowane w kodzie utworu zwroty (a więc zajmujące zwyczajowe miejsce pointy lub morału) cechuje pewna zamierzona zagadkowość. W *Raju teologów* padają słowa: „To też ma być dowód” (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 182), w *Szwaczcze* – „Ale z TEGO też nic nie będzie” (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, ZH, 209; wyróżnienie – A. K.). „To” – w obu utworach

¹⁹⁰ Odstępstwem od tej reguły, sprawiający wrażenie rozmyślnego ekscesu, jest wyróżniający się długością *Pogrzeb młodego wieloryba*, świadczący zdaniem Antoniuka o „wysokiej sprawności językowej, doprowadzonej do przerostu, nadmiernego wyrafinowania, autoparodii”; M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 127.

pozbawione jednoznacznego odniesienia (a więc dającego się odnaleźć we wcześniejszych partiach wypowiedzi) – można odczytać jako zaimek deiktyczny, zdradzający, że ten, który mówi, odnosi go do jakiegoś szerszego, sobie jedynie znanego kontekstu.

Wreszcie, jak zauważył Barańczak, to właśnie w poematach prozą Herberta „natrętnie powtarza się w wielu utworach schemat składniowy dający się w każdym wypadku sprowadzić do [...] modelu rozumowania »z pozorów A jest A, tymczasem w istocie A jest B«”¹⁹¹. Autor *Uciekiniera z Utopii* wskazuje kilka możliwych aktualizacji tego schematu:

1. „W postaci zupełnie dosłownej” (*Kropka, Zegar*).
2. Taką, w której mimo składniowych transformacji może być rozpoznany dzięki zwrotom „naprawdę”, „w istocie”, „prawdziwy” (*Matka i jej synek, Historia Minotaura*).
3. Taką, gdzie „wersja »prawdziwa« jest przedstawiona bez kwalifikatorów, za to odpowiednie określenia wskazują, iż odrzucona zostaje wersja »pozorna« czy »fałszywa«” (*Księżyc, W szafie, Beethoven, Anabaza*).
4. Taką, „w któr[ej] schemat »z pozorów... a w istocie« ulega odwróceniu: najpierw zaprezentowana zostaje wersja »prawdziwa«, dopiero po niej zaś dokonuje się negacji wersji »fałszywej«” (*Skrzypce, Słoń*).
5. Taką, w której „stały schemat rozumowania jest całkiem ukryty i nie objawia się pod postacią wyrazistej składniowej kontradycji, lecz dochodzi do głosu w dyskretniejszy sposób”, dzięki figurze wielkiej metafory (*Magiel, Piekło*).

Skrupulatna rekonstrukcja Barańczaka ujawnia, że Herbertowski poemat prozą to bardzo często syntetyczny zapis zarejestrowanego przez świadomość przewartościowania. Lapidarna forma tych zapisów odzwierciedla w poetyckim skrócie gruntowny charakter postulowanej zmiany spojrzenia.

Uproszczone, „elementarne” konstrukcje składniowe, dopowiedzenia charakterystyczne dla swobodnego mówienia, wyrażenia deiktyczne, skrótowe antytezy – wszystko to można traktować

¹⁹¹ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 107.

jako indeksy „mowy wewnętrznej”. W takiej perspektywie „prozy” Herberta wpisują się w tradycję poematu prozą jako swoistego poetyckiego raptularza świadomości: premyśli, pojedynczych obrazów, cudzych głosów, impulsów związanych z emocjami oraz prób ich konceptualizacji¹⁹².

Stanisław Barańczak, analizując rozmaite odmiany Herbertowskiej ironii, zwraca uwagę na formę monologu udratyzowanego, jakim poeta bardzo często się posługiwał. Do najbardziej znanych realizacji krytyk zalicza takie utwory, jak *Tren Fortynbrasa* czy *Powrót prokonsula*. Uznaje, że w utworach tego typu „autor wewnętrzny i podmiot są wyraziście i manifestacyjnie nietożsami w sensie fizycznym i osobowościowym” i że:

[...] podmiot (będący zarazem dramatycznym bohaterem) musi dokonać na oczach czytelnika swoistej autokompromitacji (z której skądinąd sam nie zdaje sobie sprawy), a przez to zdemaskować charakter tej czy innej idei, postawy, mentalności itd., którą podmiot uosabia, a autor wewnętrzny pragnie podać w wątpliwość¹⁹³.

Jako przykład Barańczak przywołuje *Bajkę ruską*, którą interpretuje jako poetycką ilustrację „mentalności, która jest wyraziście obca autorowi wewnętrznemu tej poezji”¹⁹⁴. Autor *Uciekiniera z Utopii* zatrzymuje się na etapie poetologicznych analiz wielopoziomowej konstrukcji podmiotowości i nie uzgodnia swoich spostrzeżeń z pozostałymi utworami cyklu, który Herbert wyodrębnił w dziele *Proza poetycka*. Tymczasem warto zastanowić się, czy rzeczywiście poza prostym efektem kompromitacji nie chodziło poecie o coś więcej. Trudno bowiem nie zauważyć, że podobnie „kompromituje” nie tylko prostolinijnego poddanego z otocznia cara, ale i innych,

¹⁹² Por.: „O ważności poezji prozą [*prose poetry*] Herberta decyduje między innymi to, że dzięki użyciu tej formy poddaje on prze-myśleniu wiele potocznych założeń na temat naszych związków z doświadczeniem, jak również – pisemnych form nadawanych przez nas temu doświadczeniu w prozie, poezji lub w poezji prozą”; B. Carpenter, *The prose poetry of Zbigniew Herbert*, s. 76.

¹⁹³ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 134.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

którym w swoich prozach oddaje głos: okrutnego dziecięcym okrucieństwem synka (*Guzik*), tajemniczego pogromcę krasnoludków (*Krasnoludki*), ironicznego dekonstruktora bajek (*Wilk i owieczka*), technologa łez (*Z technologii łez*), sprawozdawcę akcji ratunkowej z Pompei (*Na pomoc Pompei*). We wszystkich tych przykładach „ironii udramatyzowanej” mówiący nie pojawia się jako konkretna, znana z imienia postać, ale jako „stosunkowo mniej określona osobowość, której cech szczególnych domyślamy się drogą indukcji, na podstawie jej językowych manieryzmów, perspektywy poznawczej, wyrażanych opinii lub reakcji emocjonalnych”. Można zaryzykować przypuszczenie, że i tym razem u źródeł poetyckich wyborów stoi Herbertowska czułość. Czułość, która nie zawsze – zwłaszcza u Herberta – zakłada aprobatę, a nawet łączy się z pewnego rodzaju szorstkością¹⁹⁵. Ten rodzaj czułości nie ma wiele wspólnego z czułościowością, jest raczej odmianą uważności. Jej motywacją jest chęć wniknięcia w czyjś sposób myślenia i odczuwania. Innymi słowy – Herbert niejako pozwala przemówić tym, których nie zawsze potrafi zrozumieć, a nawet usprawiedliwić. Niekoniecznie przyświeca mu moralizatorska intencja (w rodzaju „posłuchajcie głosu głupoty, ograniczenia, cynizmu”), motywuje go raczej zadziwienie i troska. Odczytanie to nie jest sprzeczne z tradycyjnym pojmowaniem Herbertowskiej ironii i wynalazku podmiotu naiwnego, „dziecięcego” (sokratejskiego?) jako sposobu na demistyfikację uroszczeń, śmieszności i nikczemności. Nie przypadkiem podmiot dziecięcy zastąpi naiwny i prostolinijny Pan Cogito... Jeśli umieszczać „prozy” Herberta w tradycji poematu prozą, „udramatyzowane monologi” można traktować jako rodzaj przetransponowanych na poetycką mowę cudzych głosów rozbrzmiewających w świadomości poety.

Za taką interpretacją – uznaniem krótkich próz Herberta za poematy prozą – przede wszystkim przemawia ich niezwykła, od różniająca je od wierszy poety, kondensacja. O ile jego wiersze przy-

¹⁹⁵ W tym punkcie moja interpretacja ponownie rozmija się z odczytaniem Carpenter, która jest skłonna wiązać postawę „współczującego zaangażowania” z wierszami Herberta, natomiast w większości jego pisanych prozą utworów dopatruje się ironii, szorstkości oraz krytycznego i polemicznego nastawienia (C 78).

bierają nieraz postać dłuższych poetyckich rozważań (*Trzy studia na temat malarstwa*), o tyle w przypadku próz można zasadnie mówić o EFEKCIE ORGANICZNEJ JEDNOLITOŚCI, opisanym przez Bernard. Można w nich również dostrzec rodzaj próby zanotowania – poetycko zinterpretowanych – aktów świadomości. W tym sensie Herbert ponownie spotyka się z Ponge’em. I jego na swój sposób interesuje fenomenologia. Nie jest to jednak fenomenologia obiektów, raczej – fenomenologia eksplorująca FORMY ŚWIADOMOŚCI. Herbert, inaczej niż autor *W stronę rzeczy*, nie stara się dociec „istności” rzeczy. U francuskiego poety owa dociekliwość przybierała często postać quasi-eseistycznych rozważań i wpływała na znaczne wydłużenie tekstów, u Herberta ograniczyła się raczej do konstatacji daremności tych starań.

U Ponge’a, jak zauważyła Grażyna Szymczyk, omawiając jego koncepcję „proezji”, w kolejnych zbiorach dochodzi do „gry dyskursu konceptualnego (bezpośrednie przedstawienie myśli) z dyskursem symbolicznym (zakładającym konieczność rozszyfrowywania sensów; ważne jest nie to, co się mówi, lecz to, o CZYM jest mowa¹⁹⁶)”¹⁹⁷. Herberta, jak dowodzą jego poematy prozą, zdecydowanie bardziej interesuje dyskurs symboliczny, tak jakby zdawał sobie sprawę, że „metoda [Ponge’a] [...] pożera wzruszenie liryczne”¹⁹⁸. Charakterystyczne, że tylko jeden z zapisów prozą poeta poświęca refleksji gnoseologicznej (*Drewniana kostka*); reszta utworów tego rodzaju to wiersze (*Kamyk*, *Studium przedmiotu*, *Próba opisu*). Te teksty to najlepszy dowód na inspirację Ponge’em i jego... porzucenie.

Krystyna Miłobędzka

Perspektywa genologiczna nie pasuje do tekstów, które znamy ze *Zbieranych* i *Gubionych*. Ich autorka przyzwyczała czytelników do

¹⁹⁶ Kryptocytat z Tzvetana Todorova; T. Todorov, *Une complication de texte: „Illuminations”*, „Poétique” 1978, No. 34, s. 249.

¹⁹⁷ G. Szymczyk, *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*, s. 68 i n.

¹⁹⁸ Z. Bienkowski, *Poezja i niepoezja*, s. 26.

proteuszowej niestałości form, powoływanych *ab ovo* z tomu na tom w imię nieprzerwanego tropienia wymykającej się realności. Jak zauważył Karol Maliszewski, „Krystyna Miłobędzka nie pisze [nawet] wierszy. Tworzy zapisy, swoiste fakty lingwistyczno-liryczne. Traktuje »wiersz« jako anachronizm”¹⁹⁹. A jednak debiutanckie utwory poetki nazwano poematami prozą²⁰⁰.

Pierwsze trzy utwory z cyklu *Anaglify* Miłobędzka ogłosiła w 1960 roku w dwutygodniku „Ziemia Kaliska”, kolejne ukazywały się nieregularnie w różnych czasopismach i w różnych konfiguracjach aż do 1962 roku²⁰¹. Pełne „zebrane” książkowe wydanie dwudziestu trzech anaglifów nastąpiło dopiero w tomie *Przed wierszem* w 1994 roku. Data debiutu – lata 60. – stwarza pokusę, aby włączać Miłobędzką w nurt chwilowej popularności poematu prozą, ukształtowany z inspiracji Herbertem. Poetka jednak zaprzecza, że była pod czymkolwiek wpływem:

Nie uwierzy pan, no trudno, nie zdarzyło mi się nic z tego, o co pan pyta. Żadnego z wymienionych przez pana autorów nie czytałam. [...] Nie wiedziałam, że jest moda na jakąś formę zapisu. A czy jest pan pewny, że była taka moda? Bo ja o takiej modzie nie słyszałam. [...] Tym dziwnym terminem „proza poetycka” dosyć mnie już męczono²⁰².

Wybór formy tłumaczy inaczej:

W *Anaglifach* zapisywałam najkrócej i najprościej jak umiem swoje odkrywanie świata. Tych wierszy, które podziwiałam i podziwiam, nie umiałabym napisać. Nie bardzo rozumiem, dlaczego w ogóle pisze się linijkami i do czego te linijki piszącemu są potrzebne. Zdarza się, że są

¹⁹⁹ K. Maliszewski, *Konieczność mówienia nowych*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012.

²⁰⁰ A. Poprawa, *Na początku było inne. Anaglify*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008; K. Kuczyńska-Koschany, *Po krzyku, przed wierszem. O zapisach poetyckich Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos*.

²⁰¹ Pieczołowitej rekonstrukcji chronologii tych publikacji dokonał Adam Poprawa; A. Poprawa, *Na początku było inne*.

²⁰² K. Miłobędzka, *Miałam i mam takie życie, nie inne, i to ono mnie zapisuje*, s. 48.

potrzebne, naturalnie, ale nie ma jednej „linijkowej” sztancy wiersza. Tego absolutnego wzoru nie ma²⁰³.

Przyznaje również, że była to forma jednorazowa, po której przyszły inne sposoby pisania:

Pyta pan, czy nie kusilo mnie powtarzanie formy zapisu *Anaglifów*. Forma dzieje się i zmienia razem z życiem piszącego. Jakaś forma pęka, nie mieści już piszącego, albo go męczy, nudzi, uwiera. Wtedy piszący zaczyna pisać inaczej – a krytyk powie, że zmienił formę zapisu. Każdy tekst pisze się od nowa i całe życie pisze się jeden tekst²⁰⁴.

A gdyby, szanując zdanie autorki, na *Anaglify* spojrzeć inaczej – nie z perspektywy poematu prozą, lecz przez pryzmat form po nich następujących? Gdyby spróbować poszukać, czy nie ma w nich zapowiedzi przyszłych poetyckich kształtów? I odwrotnie – zobaczyć, co z nich ubył? Co poetkę uwierało i czym to zastąpiła? A na koniec, po takim namyśle, zastanowić się ponownie, czy etykieta poematu prozą jest stosowna?

W komentarzach na temat poezji Miłobędzkiej na liczne sposoby parafrazuje się formułę, którą przed laty zaproponował Tymoteusz Karpowicz, dostrzegający w tej poezji „dramat spętanego leksyką i gramatyką języka – nienadążania za myślą bezsłowną (obrazową), wnikającą w świat, który z kolei rozwija się szybciej niż myśl”²⁰⁵. Autor *Metafory otwartej* nazwał również podstawowe kategorie, w jakich opisuje się dzieło poetki – szybkości, biegu, nienadążania, nieciągłości, rwania się, luk, braku. Oboje – i Karpowicz, i Miłobędzka – łączy podobny sposób rozumienia języka: są porażeni odczuciem „asymetrii znaku i sensu”²⁰⁶. To dlatego dla obojga językiem idealnym byłby kod pozwalający pisać przedmio-

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „To Be: 2B” 1999, nr 14, s. 213.

²⁰⁶ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 99.

tami – i autorka *Wszystkowiedz* takie wyzwanie podejmuje; Karpowicz przede wszystkim inscenizuje poetyckie świadectwa owej nieprzystawalności. Choć u podstaw tego odczucia leży rozpoznanie, że pod „identycznością znaku ukrywa się wielość sensów równoprawnych i odwrotnie: różnorodność znaków ukrywać może ich faktyczną tożsamość znaczeniową”²⁰⁷, nie prowadzi ono do inicjatyw, które – jak u Leśmiana – zmierzałyby do poetyckiej akceptacji tych semantycznych realiów, na przykład wskutek podjęcia znaczeniowótórczych operacji na słowach. Przeciwnie, poezję autorki *Przed wierszem* determinuje utopijnie nominalistyczny imperatyw, wymagający od niej nieustępliwego poszukiwania metody na nazwanie KONKRETNYM SŁOWEM KONKRETNEJ RZECZY²⁰⁸. Dwie konsekwencje aporii wynikającej z takiego założenia – niewydolność słów i niestałość przedmiotów – określają formalne wybory poetki. Odpowiadają przede wszystkim za jej sposoby traktowania składni.

Sprawy składniowej budowy tekstów Miłobędzkiej bywały dotąd przedmiotem dość ogólnikowych uwag. Najczęściej powtarzano niewiele mówiący frazes o „rozbijaniu składni”. Wymieniano też efekty służące temu rozbiciu. Barańczak zauważał „urwane zdania, nagły przeskok myślowy, elipsę, nawet przejęzyczenie”²⁰⁹, zniecierpliwiony Karpowicz, zadość czyniąc „szufladkarzom lingwistycznej poetyki opisowej”²¹⁰, wymieniał pośpiesznie nazwy zjawisk składniowych obok innych określeń, nie dotyczących syntaksy: „anakolut, katachreza, anapodoton, syllepsis, elipsa, aposjopeza, zeugma, tapeinosis”²¹¹. Nieco więcej miejsca poświęciła tej sprawie Izabela Janicka, kiedy zastanawiając się nad obrazowością u Miłobędzkiej, zauważyła:

[...] uzyskuje [ją poetka] również dzięki strukturze „poemacików”: każdy zapisany jest w sposób ciągły, bez rozbijania na wersy. Bliżej jest

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Szczegółowo pisałam na ten temat w rozprawie *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.

²⁰⁹ S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*, „Odra” 1975, nr 12; cyt. za: idem, *Przed i po*, Londyn 1988, s. 65.

²¹⁰ T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 224.

²¹¹ Ibidem.

autorce *Anaglifów* czy *Pokrewnych* (1970) do tradycji klasycznej harmonii: w układzie wiersza i w jego rytmie. Od tomiku *Dom, pokarmy* (1975) – a częściowo już w *Pokrewnych* – nasila się w poezji Miłobędzkiej to, co Stanisław Barańczak określił jako „dramatyczna niegramatyczność”. Nie na składni opiera się już wiersz, a na szczelinach między słowami²¹².

W spostrzeżeniu tym kryje się ważna obserwacja, że przypisywana poetce intencja „dysregulacji języka”²¹³ nie towarzyszyła jej od początku. Dokładna analiza pozwala zrozumieć, na czym ta ewolucja polegała. W *Anaglifach* mamy do czynienia z dwoma rodzajami zdań. Miłobędzka używa na przemian zdań prostych pojedynczych albo złożonych podrzędnie. Z czasem zaczyna zastępować hipotaksę parataksą. Już od tomu *Pokrewnie* poetka zaczyna coraz częściej sięgać po zdania wielokrotnie złożone z przewagą konstrukcji współrzędnych, na przykład: „Kawałek dnia posunął się do połknięcia, jedzą go, obgryzają, liżą w świetle. Tyle co widzę, tyle co upływam”²¹⁴; „mówię oczy, patrzę zapach, pachnę las, czymi płucami oddycham” (*Pojemne*, z tomu *Pokrewnie*, G, 57); „To po matce, to o ojcu, to o lesie” (*Wołaj mnie wołając siebie na dziecinny sposób o wieki wieków, moje na twoje*, z tomu *Dom, pokarmy*, G, 143); „źle przyjęta, źle weszła, źle wszyta, cała w igłach, lala w igłach, cała nie stąd” (***)*źle przyjęta...*, z tomu *Po krzyku*, G, 312). W kolejnych tomach parataksa, asyndeton oraz rozmaite warianty powtarzania równoważnych części staną się jedną z najczęstszych technik Miłobędzkiej. Przejście od złożonych struktur syntaktycznie spójnych, a więc od zdań, którymi napisane są *Anaglify* (i częściowo jeszcze *Pokrewnie*), do ujęć eksponujących coraz mniejsze segmenty zdań, traktowane coraz bardziej niezależnie, wydaje się naturalną drogą poetki, w któ-

²¹² I. Janicka, *Starzy poeci*, „Podteksty” 2008, nr 4; tekst dostępny na stronie: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=15&dzial=4&id=335> (dostęp: 17.04.2014).

²¹³ T. Nyczek, *Plus nieskończoność*, Kraków 1997, s. 240.

²¹⁴ K. Miłobędzka, *Cały nasz dobytek* (z tomu *Pokrewnie*), w: eadem, *Gubione*, Wrocław 2008; dalej oznaczam skrótem G wraz z podaniem numeru strony.

rej centrum zainteresowania jest pojedyncze słowo²¹⁵. Predykcję tę zauważał już Karpowicz:

Wchodzić zatem w tekst Miłobędzkiej należy słowo po słowie, każde z nich traktując jako niepodległe, a z sobą spięte, światy, baczenie respektując ich hierarchię pozycyjną we frazie. Tu nie da się „skakać przez linijki” – po prostu dlatego, że nie ma tu linijek, tylko okopy sensów poszczególnych słów–światów, które inaczej ustawić się nie mogły w zdaniu, tylko tak, jak stoją. Są „glebae adscripti”. Nie do ruszenia. Z kamieniem u znaczenia²¹⁶.

W interpretacjach tekstów Miłobędzkiej dość często odnajdujemy przekonanie, że właściwym stanem języka, do którego odsyła ta poezja, jest mowa. W moim przekonaniu – wyrażał je również Barańczak²¹⁷ – poetka odwołuje się raczej do fantazmatu „języka myśli”. To w nim mają źródło jej anakoluty i solecyzmy. W istocie bowiem dla Miłobędzkiej ważniejsza jest relacja świat–myśl, a dopiero w drugiej kolejności świat–język. Nominalizm poetki wypływa z jej chęci imitowania biegu świadomości, wyobrażonego jako nieciągła, pulsująca linia „myślanych” rzeczy. Naruszenie przez nią składni, konsekwentne zmierzanie w twórczości ostatnich lat do wypowiedzeń minimalistycznych, coraz silniej eksponujących wyizolowane znaki, wytrącone z syntaktycznych powinności i poddawane substancjalizującej materializacji, to oczywiste następstwo jej pragnienia, aby odnaleźć wreszcie samodzielne znaczeniowo słowo idealnie pasujące do poje-

²¹⁵ Piotr Bogalecki, powołując się na typologię Jerzego Jarniewicza (J. Jarniewicz, *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczystość poezji konkretnej*, w: idem, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008, s. 157), odróżnia u Miłobędzkiej dwie fazy, w pierwszej przeważałyby „realizacje [...] ożywiane kratylejskim marzeniem o odpowiedniości słowa i rzeczy, a w związku z tym usiłujące zredukować wieloznaczność znaku”, w drugiej „realizacje ożywiane procesami desemantyzacji”, a więc takie, które w poezji konkretystycznej aktualizują ideał słowa-rzeczy, mającego zastąpić słowo-znak; P. Bogalecki, *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 456–457.

²¹⁶ T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 225.

²¹⁷ Por.: „Jest to już nie tylko język mówiony, jak u Białoszewskiego, ale wręcz język »myślany«, poetycki strumień świadomości płynący gdzieś na pograniczu myśli i ustnej artykulacji”; S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*, s. 66.

dynczego (oddzielnego, osobnego) nominatu. Z czasem ten nominat coraz częściej zachowuje pojedynczość jedynie kosztem nieokreśloności, albo wprost bezkresności, totalności desygnatu: „Jak to powtórzyć?” (*Chlorofil*, z tomu *Pokrewne*, G, 36); „Co mamy zdążyć zanim co? W jednej chwili na TO i na TAMTO zamknęci [...]” (*Tym co zawsze drobnym krokiem śmiechem słowem*, z tomu *Dom, pokarmy*, G, 110); „co ja robię, patrzę w JEST” (***) *co ja robię, patrzę w jest*, z tomu *Imiesłowy*, G, 224; wszystkie wyróżnienia – A. K.). Celowej niekonkretności desygnatu – a zarazem zachowaniu jego integralności – służą również Miłobędzkiej przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe używane jako samodzielne wyrazy w innej roli niż przydawka: „pojemne”, „roślinne”, „pokrewne”, „żarłoczne”, „malejące”, „wyrzeczzone”, „przeoczone”, „zagubione”. „Kto tu oddzieli, komu potrzebne nazywanie, splecione kryją się w sobie, owijające owijane [...]” – pyta poetka w zapisie *Ogród* (G, 36).

Na tak zarysowanym tle tym wyraźniej widać odmienność *Anaglifów*. Poza ostatnim zapisem, o incipicie ****Stawia dwa znaki gwałtowne*, w którym można odnaleźć zapowiedź zmian znanych z kolejnych tomów (soleczymy „próbuję pusty rozmach koła”, „słucham »pióro« i patrzę »pióro«”, niedookreślone nominaty „rozparte furkocce”, „mówię ściśnięte, wybiega ku górze puszyście”; G, 31), wszystkie teksty zawierają poprawne pod względem składniowo-logicznym zdania. Są wśród nich proste zdania pojedyncze: „Mina morska jest krępa i szarordzawa” (G, 15); „Wyschnięty jaśmin wysypuje się do gorącej wody” (G, 18); „Agawa żyje trzysta lat” (G, 22). Niektóre przybierają formę rozwiniętą: „Widać w nim salę koncertową, pozostałe instrumenty, czerń fraków i poruszającą się pałeczkę dyrygenta” (G, 13); „Prowadzi życie osiadłe na ściśle określonej głębokości albo żywot wędrowny” (G, 15). Pozostałe to zdania złożone hipotaktycznie, eksponujące związki logiczne: „Żyje bardzo długo ponieważ nie umie chodzić – to znaczy nie może spotkać innej agawy” (G, 22); „Wrona siada na czubkach najcieńszych gałęzi, choć tam nie jest wygodnie ani bezpiecznie, a samo huśtanie się jest tylko sposobem na utrzymanie równowagi” (G, 24); „W kałamarzu siedzą pofarbowane myśli. Kiedy się głęboko zanurzy pióro, można ich nabrać bardzo dużo na raz – wtedy robią się kleksy” (G, 26).

Ta systematyzacja tylko w części oddaje charakter *Anaglifów*. W istocie bowiem również kolejne zdania pojedyncze są tak ukształtowane, aby uwypuklić zachodzące między nimi relacje logiczne. Ta cecha decyduje o odczuciu niezwykle silnej koherencji zapisów. Spójność składniowa nie jest jedynie właściwością poetyki tych tekstów. Oddaje zarazem to, co jest właściwym tematem cyklu i co wykracza poza linearny tok spójnych zdań: różnego typu zależności i relacje między opisywanymi zjawiskami, a mówiąc ściślej, między ich stanami. Można znowu metodą wyliczenia wskazać na językowe wykładniki tej dominującej tendencji. Miłobędzka używa takich słów, jak: „dopóki”, „jeśli”, „ale”, „bo”, „ale tylko”, „ponieważ”, „dlatego”. W niemal każdym z anaglifów daje się odszukać realizację wzoru, który schematycznie można sprowadzić do rejestracji rozbieżności między pozorem a realnością albo między dwoma stanami rzeczy, najczęściej wcześniejszym i późniejszym. W obu przypadkach rozbieżność objawia się zazwyczaj w postaci zmiany. Może mieć ona związek z upływem czasu:

Dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje się – ludzie rośliny i zwierzęta istnieją w sposób nie budzący wątpliwości (G, 9).

Dopóki róża jest kwiatem, najważniejsze są powierzchnie [...]. Potem najważniejszy staje się zapach (G, 11).

Jeszcze nigdy pomarańcze nie były tak blisko nieba jak w butelce. Zresztą nie muszą już dojrzewać, więc zetknięcie z niebem ma dla nich inne znaczenie (G, 27).

Kiedy żywica zakrzepla w bursztyn [...] – wtedy broszki ujarzmiono szpilką (G, 28).

Może być wynikiem spełnienia pewnego warunku:

Kaktusy są kłębkami prerażenia. [...] Jeśli się naprawdę lubi kaktusy albo ma wątpliwości czy w doniczce jest im dobrze, trzeba pozbawić kaktusy kolców (G, 10).

Albo przeciwnie – niemożnością jego wypełnienia:

Poparzone kwiaty starają się utrzymać na powierzchni, pamiętając, że kiedyś żyły w powietrzu. Ale tylko woda przywracała im życie. Więc toną powoli, osiadają na dnie (G, 18).

Bywa też, że niemożność spełnienia warunku prowadzi do dramatycznych działań zastępczych:

Świeczniki mają ramiona z wosku nawleczone na sznurek. Takimi ramionami nie można wykonać żadnych ruchów ani niczego objąć. Pozostaje amputacja: ogień chwyta wystające końce sznurka, nieruchome ramiona drżą płomieniem, stają się coraz krótsze, nikną. Objęły cały pokój (G, 25).

Zmiana może również następować z powodu kontaktu z innym bytem:

Meduzy drażnią może podobieństwem [...]. Podrażnione morze wyrzuca meduzy na brzeg. Wodnista otoczka pęka i powoli wsiąka w piasek (G, 12).

[Mina] [p]rowadzi życie osiadłe [...] albo żywot wędrowny. Z otoczeniem kontaktuje się za pomocą czułków-zapalników. Taki kontakt kończy się zazwyczaj wybuchem i minę unicestwia (G, 15).

Czasem brak odmiany to rezultat braku odpowiedniego bodźca:

Agawa żyje trzysta lat. Żyje bardzo długo ponieważ nie umie chodzić – to znaczy nie może spotkać innej agawy (G, 22).

Odmienność może być przedstawiona jako nietożsamość rzeczy pozornie bliskich:

Nad klawiaturą organów [...] umieszczono lustro. Widać w nim salę koncertową, pozostałe instrumenty, czerń fraków i poruszającą się pałeczkę dyrygenta. Ale muzyki nie widać (G, 13)

albo – jako zasadnicza inność istoty i pozoru:

Z ptaków i zwierząt można zbudować ozdobną kratę. Żeby na pewno nie uciekły, trzeba je spleść mocno i oddalić od siebie. // Tylko nocą albo w słońcu kraty kładą się na ziemi i odpoczywają (G, 17)

albo też – jako efekt potrzeby odróżnienia się od większej całości:

Na piasku nad morzem i na samym morzu leżą kolorowe barki. Żółte, czarne, czerwone albo białe. Są pomalowane przeciw morzu, bronią się przed zupełnym zagubieniem w tym olbrzymim niebieskim kolorze, w którym przeznaczone im tkwić (G, 21).

Bywa i odwrotnie – poetka zauważa, że niektóre byty obawiają się odróżnienia:

Wrona siada na czubkach najcieńszych gałęzi, choć tam nie jest wygodnie ani bezpiecznie, a samo huśtanie się jest tylko sposobem na utrzymanie równowagi. Boi się. Udaje lżejsze ptaki (G, 24).

Ta drobiazgowa analiza pozwala unaocnić podstawową problematykę tych z pozoru prostych zapisów – filozoficzne dociekanie nad naturą związków między różnymi zagęszczeniami bytu, postrzegany jako osobne byty i za takie pragnące uchodzić. Trudno nie rozpoznać w tych zagadnieniach najważniejszych motywów z filozofii Arthura Schopenhauera, a zwłaszcza jego koncepcji *principium individuationis*. Do autora dzieła *Świat jako wola i wyobrażenie* Miłobędzka przybliży również wyraźnie obecny w *Anaglifach* temat warunków i ograniczeń poznania. Poetka bada je przez analizę podejmowanych działań, zarówno aktów woli czy ocen, jak i czynności. Przygląda się im z dystansu, z niemal laboratoryjnej perspektywy. Stara się wystrzegać form osobowych – kiedy zdarza się jej zacząć od „rysujemy”, zaraz przechodzi do „można narysować”. Nawet w wypowiedzeniu: „Mówimy, że meduza spłaca dług morzu”, owo „my” jest raczej znakiem pewnej przywołanej anonimowej zbiorowości. Najczęściej poetka sięga po relację bezosobową, używa form, które niczego nie mówią o podmiocie relacjonowanych aktów

świadości i działań: „istnieją w sposób nie budzący wątpliwości”, „jeśli się lubi [...] trzeba”, „można ocalać”, „gromadzi się”, „przykleja się”, „umieszczono”, „nie widać”, „nigdy nie wiadomo”, „można zbudować”, „trzeba”, „im bardziej myśli się”, „używa się”, „wchodzi się”.

Paradoksalnie odwrotną stroną tej tendencji jest wyraźna skłonność do antropomorfizacji i personifikacji bytów pozaludzkich, ożywionych i nieożywionych: „poparzone kwiaty starają się utrzymać na powierzchni, pamiętając, że kiedyś żyły w powietrzu” (G, 18); „wszystkie liście spadają tak samo niepewnie – nie wiedzą przecież, czy spotka je wiatr” (G, 20); „barki bronią się przed zupełnym zagubieniem” (G, 21); „zetknięcie z niebem ma dla [pomarańczy] [...] inne znaczenie – to jest albo inny przymus albo inna przyjemność” (G, 27); „rzędy nasion [...] widzą nóż w opuszczonej ręce” (G, 30). Pouczeni przypadkiem Herberta możemy dopatrywać się związku między przypisywaniem przedmiotom cech ludzkich a postawą empatii mówiącego. Z pewnością niektóre z tych zapisów i taki sens przekazują, zwłaszcza te, w których pojawiają się sygnały emocji: przerażenie kaktusów, strach wrony, przyjemność pomarańczy, lęk pióra. Najsilniejszy efekt tego rodzaju poetka uzyskuje w zapisie o motyłu – „Otwiera skrzydła gotowe do lotu. Jak lekko niosą! Twarze boga, strach oczu, kolory bez oparcia” (G, 29) – gdzie wykrzyknienie można odczytywać jako antropomorfizującą próbę oddania odczuć motyla. Podstawowa motywacja poetki ma jednak swoje źródła gdzie indziej. Jej schopenhauerowska z ducha koncepcja przypisuje egzystencjom stojącym niżej niż człowiek dzieloną z nim wolę istnienia przez odróżniające działania. Miłobędzka owładnięta wizją dotarcia słowem do całości stworzenia pojmuje wszelkie byty jako nieustannie zajęte konstytuowaniem swojej zagrożonej, raz po raz traconej integralności i w tym wiecznym ruchu pokrewne ludziom oraz – poetce.

W tym sensie *Anaglify*, tak różniące się od późniejszych zapisów „gotowym”²¹⁸ językiem, który później poetka odrzuciła, zapo-

²¹⁸ Por.: „Doskonałość języka, którą spotykam w dziesiątkach zapisów, którą wielokrotnie podziwiam – przestrasza mnie dlatego, że uprzytamnia, iż posługuję się czymś gotowym, że właściwie język prawie został mi dany, że mam jakiś obszar wolności w języku, ale obszar ten jest ograniczony. I myślę sobie: Boże, ja

wiadają treści, jakie znajdą rozwinięcie w dalszych tomach, a więc problematykę zależności między istnieniem przedślowym (przed wierszem) a ludzkimi możliwościami poznania, nieuchronnie zapośredniczonymi przez znakowy wymiar wszelkiej konceptualizacji. Od kolejnych utworów te pierwsze zapisy oddziela jednak sposób wyodrębniania przedmiotów namysłu. O ile z czasem teksty Miłobędzkiej będą odsyłały do desygnatów o coraz mniej wyraźnych granicach, coraz ogólniejszych i coraz silniej ciężących w stronę ontologicznych abstraktów (nie bez wyjątku w postaci konkretystycznego tomu *Wszystkowerszy*), o tyle *Anaglify* dotyczą obiektów poddających się poznaniu zmysłowemu, tak czy owak postrzegalnych, a tym samym przechowujących ślad również innego niż intelektualny kontaktu z nimi.

Czy odrębność pierwszych tekstów Miłobędzkiej – ich spójność, krótkość, prozatorskość, cykliczność, zamknięty charakter uzyskany w efekcie logicznej zwartości, silny związek z realnością dzięki uczynieniu obiektem poszczególnych namysłów zwyczajnych przedmiotów zasiedlających ludzką codzienność, w końcu sugestywna (nad)obecność instancji wypowiadającej się – czy wszystkie te cechy wystarczą, żeby sięgać po termin poemat prozą? Z pewnością nie są to cechy udaremniające takie rozpoznanie, przeciwnie, raczej zachęcają ku niemu. Przyjmuję, że w przypadku Miłobędzkiej mamy do czynienia z sytuacją graniczną, ujawniającą margines dowolności w używaniu nazwy „poemat prozą”. Mogę zrozumieć, dlaczego inni badacze zdecydowali się określić *Anaglify* jako poematy prozą. W moim odczuciu taka atrybucja jest nie tyle wykluczona, co zbyt techniczna i niepogłębiająca interpretacji tej twórczości. Moja rezerwa ma jednak głównie źródło w obawie, że etykietowanie tych utworów jako poematy prozą niesie ze sobą ryzyko traktowania ich jako

powtarzam, i ta świadomość zupełnie mnie paraliżuje. Wszystko gotowe nakłada się na gotowe i właściwie nie ma wtedy już nic do roboty. Wobec tego próbuję, jakby językiem wymknąć się z języka, ale także tylko do pewnego stopnia, bo przychodzi moment, kiedy mówię sobie: zaraz, to lepiej albo w ogóle nie mówić, albo stworzyć język, który tylko dla mnie będzie zrozumiały”; „*Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat*”, z K. Miłobędzką rozmawia S. Sterna-Wachowiak, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1995, nr 4, s. 6.

„wstępnych”²¹⁹, „klasycznie harmonijnych” i w konsekwencji może prowadzić do izolowania ich z *continuum* dzieła. Tymczasem, jak starałam się pokazać, nie mógł ich napisać nikt inny niż Krystyna Miłobędzka.

²¹⁹ Podobnie traktuje je poetka: „W »Ziemi Kaliskiej« już były »Anaglify«. Ale ja nie byłam jeszcze ukształtowana. Jak się skończyło polonistykę, to trzeba o wszystkim zapomnieć, żeby zacząć od nowa. Chwycić się szyby, pierwszego przedmiotu, wszystko wymazać”. Choć jednocześnie zapytana o odbiór swoich wierszy wśród młodzieży wskazuje właśnie na ten cykl: „Czytałam dzieciom »Anaglify« i odbywało się to bez żadnych oporów czy trudności. Wydaje się, że moje porozumienie z tymi młodymi ludźmi było zupełne”; wywiad z 2000 roku („Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”, z K. Miłobędzką rozmawia K. Maliszewski) dostępny na stronie: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/reszta-jest-wielokrotnie-zapisywana-gestwina/> (dostęp: 17.04.2014).

Zakończenie

Przegląd polskich poematów prozą skłania do wniosku, że w tej konwencji kryje się ogromny potencjał nieużytych form wyrazu, pozwalających odnowić współczesną poezję. To prawda. Jednak, choć po ten gatunek sięgali najwybitniejsi pisarze, których twórcze adaptacje potrafiły nadać mu tak rozmaite i zindywidualizowane kształty, nigdy nie stał się on popularny. Trudno nie zauważyć tej sytuacji i tylko w pewnej mierze można ją tłumaczyć jako poniekąd oczywisty kontekst dla formy tak odrębnej i wyszukanej. Niepokój budzi jednak co innego: podejmowana przez autorów okazjonalnie lub na marginesie właściwej twórczości, bywała i bywa często niezauważana przez krytyków i literaturoznawców. Niejednokrotnie utwory, w których badacz poematów prozą dostrzega bez trudu realizację tego gatunku, są przywoływane i analizowane przez komentatorów dorobku danego autora poza genologicznym kontekstem, tak jakby ich forma była czymś przezroczystym lub nieistotnym. Zdarza się i tak, że zostaje ona rozpoznana niefortunnie. Stąd tak wiele nazw przygodnych, konstytuowanych doraźnie i niejako po omacku, stąd bezprecedensowy chaos terminologiczny, stąd również – z powodu nikłej świadomości tej formy – jej coraz bardziej słabnąca linia. Stąd w końcu nieuchronnie polemiczny ton wielu partii tej książki, której celem było tyleż przybliżenie poematów prozą napisanych przez polskich twórców, ile uporządkowanie teoretyczno-krytycznej refleksji dotyczącej tego gatunku oraz wypracowanie instrumentarium ułatwiającego rozpoznanie go wśród innych konwencji literackich.

Osobną i najczęstszą grupę stanowią przypadki mylenia poematu prozą z prozą poetycką. Odróżnienie tych dwóch zjawisk literackich wydaje mi się tym istotniejsze, że owa niefortunność terminologiczna działa w odniesieniu do poematu prozą i prozy poetyckiej w obie strony: nie tylko poematy prozą bywają określane jako proza poetycka, ale i oczywiste przypadki prozy poetyckiej są klasyfiko-

wane jako poematy prozą. Częstość nieporozumień tego ostatniego rodzaju wskazuje, że obok innych przyczyn – przede wszystkim historycznych oraz socjologicznych, decydujących o swoistej elitarności tego importowanego z Francji gatunku – powodem trudności w rozpoznaniu poematu prozą było i nadal bywa intuicyjne redukcjonowanie jego problematyki do spraw granicy między prozą a poezją. Moim zamiarem było przede wszystkim dowiedzenie, że ten podstawowy kontekst dla wiersza wolnego i prozy poetyckiej nie wydaje się w przypadku poematu prozą – i w tym jedna z jego osobliwości – istotniejszy niż inne odniesienia. Tej formy pisania nie powinno się postrzegać w zawężonej perspektywie prozy i poezji oraz ich wzajemnej relacji, rozumianej jako próba „wyobcowania” (w znaczeniu OSTRANIENIA rosyjskich formalistów, DEZAUTOMATYZACJI) jednego przez drugie. Taki punkt wyjścia prowadzi do traktowania poematu prozą jako rezultatu poetyzacji prozy albo prozaizacji poezji. Żadne z tych odczytań nie wyjaśnia zjawiska poematu prozą. Zgodzimy się, że wiersz wolny to wciąż poezja, choć pozbawiona metrycznej dyscypliny. Zgodzimy się również, że proza poetycka pozostaje prozą, mimo że jej język nabrał cech poetyckiej figuratywności. Nie można jednak dokonać podobnych schematyzacji w odniesieniu do poematu prozą. Nie wystarczy zauważyć, że pozbył się wersyfikacji. Zdecydowanie zyskał coś dodatkowego, co odróżnia go zarazem od wiersza wolnego i prozy poetyckiej, a przy tym nie wiąże się z relacją między prozą a poezją.

Umieszczanie poematu prozą w obrębie problematyki prozy poetyckiej niesie ze sobą ryzyko, że przedmiotem zainteresowania mogą stać się przede wszystkim zagadnienia związane z szeroko rozumianą problematyką języka poetyckiego. Nie ma podstaw twierdzenie, że poemat prozą pozostaje poezją, ponieważ jego język jest poetycki. Wielu autorów poematów prozą używa języka, który nie zdradza cech poetyckości, a mimo to ich teksty nie są uznawane za krótkie opowiadania. Najwyraźniej udało im się zachować coś z poezji i nie jest to jedynie kod poetycki. Tymczasem, jak starałam się pokazać, znacznie ciekawsze, a także bardziej obiecujące poznawczo, okazuje się odwrócenie tej kwestii. Nie należy pytać, co – za sprawą poematu prozą – poezja mogła dać prozie (udzielana wówczas od-

powieź 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 uporządkowane 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, sugerowane¹.

Z takich rozpoznań niestety niewiele wynika. Prezentowany opis pasuje raczej po części do (wywodzącej się z zupełnie innej, bo biblijnej tradycji) prozy rytmicznej, po części do charakterystycznych dla Młodej Polski zretoryzowanych rapsodów², a po części do zjawisk, które mieszczą się w „poetyckim modelu prozy” opisanym przez Włodzimierza Boleckiego³.

Należy raczej poszukiwać odpowiedzi na drugie pytanie – czego szuka poezja w prozie. Aby na nie odpowiedzieć, trzeba odejść od zbyt wąskiego, dosłownego odczytywania nazwy poematu prozą – źródła licznych nieporozumień. W poemacie prozą ważne są nie tylko proza i poezja, ale także liryczność i epickość. Z tego punktu widzenia poemat prozą jawi się jako nowoczesny literacki wynalazek, umożliwiający manifestację pragnienia własnej ekspresji, która nie ograniczałaby się do oderwanych od materii życia zajęć wewnętrznych, ale byłaby zapośredniczona przez filtr zdarzeń świata zewnętrznego, a nawet – jego postrzeganej cząstki. Poemat prozą nie chce jednak tylko opowiedzieć o fragmencie przeżywanej rzeczywistości, lecz pokazać ją jako substancję w integralny sposób wchło-

¹ J. Ślósarska, *Poemat prozą. (Materiały do „Słownika rodzajów literackich”)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, t. 36, z. 1/2, s. 213.

² Por. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 1, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 299–304.

³ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

niętą i przetworzoną przez świadomość mówiącego. Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Max Jacob i wielu innych poetów, choć za każdym razem w innej poetyce, robili to samo – cięli świadomość na małe kawałki, oddzielne akty świadomości, i dokonywali ich przełożenia na formę literacką. Każdy z tych aktów przeobrażał się w poemat prozą.

Ktoś może spostrzec, że tego rodzaju momentalność daje się zauważyć w każdym krótkim utworze poetyckim. To prawda, o ile bierzemy pod uwagę krótkość, ale ta teza zawodzi, kiedy rozważamy kompozycję jako organiczną, jednolitą całość. W istocie na owej organiczności właśnie polega fundamentalna cecha poematu prozą, odróżniająca go od każdego innego rodzaju poezji, zapisywanego w wersach (a także od większości innych tekstów prozatorskich posądzanych o „poetyckość”). Zamyśl łamania wersów implikowany przez wersyfikację czyni ideę organicznej jedności problematyczną i dla jej zapewnienia wymaga dodatkowych wyrafinowanych rozwiązań. Mimo to zarówno w tradycyjnym wierszowanym utworze poetyckim, jak i w wierszu wolnym każdy wers tworzy coś w rodzaju oddzielnej jednostki i domaga się osobnej uwagi.

Osobliwość i wartość poematu prozą zyskuje właśnie na tle wiersza wolnego, formy historycznie późniejszej, a zarazem tej, której rozpowszechnienie się w nowoczesnej poezji uczyniło konwencję poematu prozą – na początku przecież, pod piórem Baudelaire’a czy Rimbauda, nowoczesną – w zaskakująco szybkim czasie czymś anachronicznym, by nie powiedzieć klasycznym. Wynalazcy wolnego wiersza, jak Maria Krysińska i Gustaw Kahn, pragnęli odkryć sposób uprawiania poezji, który uwolniłby autentyczną ekspresję krępowaną przez gorset porządku metrycznego. Cena tego wyzwolenia okazała się jednak bardzo wysoka. Oswobodzone wersy, uwarunkowane jedynie częściowo relacjami syntagmatycznymi, uzyskały autonomię, ale utwór jako całość zatracił jedność, wcześniej gwarantowaną przez metrum. Proces wyzwolania poetyckiej ekspresji doprowadził do dwuznaczności, która dzisiaj pozwala usprawiedliwić każdą wypowiedź artykułowaną w formie wolnego wiersza jako utwór poetycki. Idea przejścia od zużytego stylizowanego „ja” do „ja” wyzwolonego, bliższego w założeniach artystycznej prawdzie, paradoksalnie okazała się najprostszą drogą do

zatracania autentyczności i zastępowania jej fałszywą i pretensjonalną efektywnością. To dlatego zbyt wiele współczesnych wolnych wierszy często wygląda podobnie. Jako czytelnicy dostajemy spreparowane fantomowe „ja”, którego energia jest zanadto rozproszona między niezależnymi od siebie wersami, aby mógł wytworzyć się efekt całościowej poetyckiej osobowości. Zdaniem Clive’a Scotta „ryzyko takiego liryzmu polega na tym, że wiersz będzie nam raczej ukazywał pozbawione kontekstu wydarzenie niż zdarzenie, które przybrało postać wypowiedzi, [oraz na tym], że będzie miało kuszący charakter krótkiego newsa, który fascynuje bardziej tym, czym mógłby być, niż tym, czym [w istocie] jest”⁴.

Można odnieść niekiedy wrażenie, że wolność pisania w wersach o nieokreślonej długości, nieskończona liczba odmian ich układów oraz nieograniczony potencjał w konstruowaniu strof sprawia, że niektórzy poeci uprawiający wiersz wolny poddają się przyjemności tworzenia wypowiedzi, a jednocześnie przeceniają jej semantyczną pojemność. Takiej praktyce grożą dwa niebezpieczeństwa: retoryczna maniera i permanentne poczucie paradoksalnego splotu nadmiaru znaczeń i niedostatku sensu mimo wielości wypowiedzianych słów. Pierwsze zagrożenie bierze się stąd, że zapis w wersach narzuca skandowany typ lektury implikujący wtórną, retorycznie rozegraną rytmiczność – ujawnia to przy okazji, jak blisko wierszowi wolnemu do tradycyjnego wiersza metrycznego (o czym wiedział już Thomas Stearns Eliot). Drugie wiąże się z tym, że koncepcja tworzenia poezji jako akumulacji niezależnych elementów znaczeniowych prędzej czy później przeobraża tak pisane utwory w kolaże pełne semantycznych nieszczelności, dla których usprawiedliwienia przestaje nawet wystarczać używająca się idea „śmierci podmiotu”.

Ujrzany w takiej perspektywie poemat prozą wydaje się formą wyposażoną w większą samoświadomość i bardziej elastyczną w poszukiwaniu nowoczesnych sposobów lirycznego wyrażania. Jego przewaga polega na szerokim wykorzystaniu roli kontekstu, w udany sposób przejętego z epiki. Nawet jeśli ulega on czasami dużej re-

⁴ C. Scott, *The Prose Poem and Free Verse, w: Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1976, s. 364.

dukcji w porównaniu ze skalą, z jaką bywa zazwyczaj stosowany w epice, i tak pomaga z zadowalającym skutkiem zrekonstruować liryczny impuls jako nieodłączny składnik konkretnego doświadczenia tego, który mówi. Dodatkowo, ponieważ poematy prozą występują bardzo często w długich cyklach, wszystkie utwory w serii pełnią funkcję ponadplanowego kontekstu, wzmagającego odczucie spójności. W konsekwencji poemat prozą, pozostając integralną jednością, nie przestaje należeć do całości wyższego rzędu. Ta obserwacja raz jeszcze potwierdza podstawową osobliwość poematu prozą: nie powinno się go rozważać w kategoriach stylistycznych jakości form, lecz raczej – w świetle ich ogólniejszej integrującej dyspozycji. Zdolność poematu prozą do wychodzenia poza ustalone konwencje, zasady i podziały literackie, manifestowana w stałym naruszaniu tradycyjnych rozróżnień na liryczne, narracyjne, eseistyczne oraz wszelkie inne sposoby wyrażania, sprawia, że w jego przypadku jakakolwiek taksonomia traci rację bytu i tym bardziej konieczne staje się odwołanie do pewnego rodzaju podmiotowości, związanej z określonym przeżyciem, jako elementu jednoczącego. Dzięki temu poemat prozą mimo swojej wielokształtności pozostaje zwartą całością i unika amorficzności.

Czy dwudziestu twórców poematów prozą w literaturze polskiej w ciągu ponad stu lat to rzeczywiście mała liczba? Być może, choć – według jakiej miary? Poemat prozą to forma elitarna i niekoniecznie, jak dowodzą skutki popularności poematu prozą w Stanach Zjednoczonych, należy życzyć jej umasowienia. Aby docenić jej subtelny urok, trzeba jednak umieć odróżniać ją od innych gatunków literackich. Nie jest to łatwe, poemat prozą stał się fenomenem wyjątkowo tajemniczym i nie poddaje się łatwemu rozpoznaniu. Na szczęście obok teoretycznych abstrakcji mamy do dyspozycji formuły pisarzy: poemat prozą to „ekstrakt literatury, esencjalny olejek sztuki”⁵, „klejnot”⁶, „nagle poszerzenie świata”⁷.

⁵ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przełożył i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 253.

⁶ M. Jacob, *Préface*, w: idem, *Le cornet à dés*, Paris 1916, s. 16.

⁷ Opinia Henriego Michaux; cyt. za: J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006, s. 374.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Baudelaire Ch., *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990.
- [Bąkowska J.] *Szczęсна, Przelotne chmury. Poezje prozą*, Warszawa 1892.
- Bieńkowski Z., *Sprawa wyobraźni*, Warszawa 1945; przedruk w: idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1979.
- Bieńkowski Z., *Trzy poematy*, Warszawa 1959; przedruk w: idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1979.
- [Bojarski W.] Zalewski M., *Ranny różą*, „Sztuka i Naród” b.d., nr 2; przedruk w: „Poezja” 1969, nr 8.
- Brzękowski J., *Science fiction*, Londyn 1964.
- Brzękowski J., *Nowa Kosmogonia*, Warszawa 1972.
- Hartwig J., *Wolne ręce*, Warszawa 1969.
- Hartwig J., *Dwoistość*, Warszawa 1971.
- Hartwig J., *Czuwanie*, Warszawa 1978.
- Hartwig J., *Chwila postoju*, Kraków 1980.
- Hartwig J., *Czułość*, Kraków 1992.
- Hartwig J., *Zobaczone*, Kraków 1999.
- Hartwig J., *Błyski*, Warszawa 2002.
- Hartwig J., *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, Warszawa 2003.
- Iwanowski B., *Uczta*, Warszawa 1922.
- Iwanowski B., *Serce gramofonu. Montaż*, Warszawa 1927.
- Iwaskiewicz J., *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*, Warszawa 1925.
- Iwaskiewicz J., *Proza poetycka*, w: idem, *Dzieła*, Warszawa 1958.
- Kasprzowicz J., *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, Lwów 1906, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 4: *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, Kraków 1984.
- Kossak-Jasnorzewska M., *Szkicownik poetycki*, Warszawa 1939.
- [Kozłowski M.] Rytard J. M., *Wniebowstąpienie*, „Skamander” 1922, nr 16–27.
- Liciński L. S., *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, Kraków 1973.
- Miciński T., *Poeematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985.
- Miłobędzka K., *Anaglify*, w: eadem, *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe*, Kraków–Warszawa 1994.
- Miłobędzka K., *Gubione*, Wrocław 2008.

- Miłosz Cz., *Piesek przydrożny*, Kraków 1997.
- Napierski S., *Carmina rustica*, w: idem, *Odjazd*, Warszawa 1927.
- Napierski S., *Cienie na wietrze*, Warszawa 1928.
- Napierski S., *Drabina*, Warszawa 1930.
- Napierski S., *Pusta ulica*, Warszawa 1931.
- Napierski S., *Poeta i świat*, Warszawa 1932.
- Napierski S., *Rozmowa z cieniem*, Warszawa 1933.
- Napierski S., *Widnokreśli*, w: idem, *Obrazy z podróży*, Warszawa 1933.
- Napierski S., *Pałasz i pióro*, w: idem, *Próby*, Warszawa 1937.
- Ostrowska B., *Utwory prozą*, Warszawa 1982.
- Prus B., *Pleśń świata*, *Żywy telegraf*, *Cienie*, *Kamizelka*, w: idem, *Szkice i obrazki*, Warszawa 1885.
- Przerwa-Tetmajer K., *Wrażenia*, Warszawa 1902.
- Przerwa-Tetmajer K., *Stara książka i stara pieśń*, w: idem, *Na skalnym Podhalu*, Warszawa 1903.
- Przerwa-Tetmajer K., *Melancholia*, Warszawa 1899.
- Przyboś J., *Pióro z ognia*, w: idem, *Równanie serca*, Warszawa 1938.
- Przyboś J., *Proza poetycka*, w: idem, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1971.
- Przybyszewski S., *Nad morzem*; pierwodruk pt. *Modlitwa. Nad morzem*, „*Życie*” 1897, nr 5.
- Przybyszewski S., *Nad morzem*; pierwodruk pt. *Rapsod I. Epipsychidion*, „*Życie*” 1898, nr 11.
- Przybyszewski S., *Wniebowstąpienie*; pierwodruk, „*Życie*” 1898, nr 50.
- Przybyszewski S., *Z cyklu Wigilii. (Na tym padole płaczu)*; pierwodruk, „*Życie*” 1898, nr 38–39.
- Przybyszewski S., *Androgyne*; pierwodruk, „*Życie*” 1899, nr 1–3, 10–12 i 17–18.
- Przybyszewski S., *Poematy prozą*, wybór, wstęp i opracowanie G. Matuszek, Kraków 2003.
- Rimbaud A., *Statek pijany*, przeł. Miriam [Z. Przesmycki], „*Świat*” 1892, nr 8.
- Rimbaud A., *Poezje (Ofelia, Biedni ludzie w kościele, Kruki)*, przeł. J. Kaspro-wicz, „*Słowo Polskie*” 1905, nr 409.
- Rolicz-Lieder W., *Poezje II*, Paryż–Kraków 1891.
- Rolicz-Lieder W., *Wiersze III*, Kraków 1895.
- Rolicz-Lieder W., *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził J. W. Gomułicki, Warszawa 1960.
- Stroiński L. Z., *Okno*, wstęp i wybór Z. Jastrzębski, Lublin 1963.
- Stroiński Z., *Ród Anhelllich*, opracowanie, wstęp i nota edytorska L. M. Bartelski, Warszawa 1982.

- [Stroiński L.] Chmura M., [Košlawe figurki ulepione ze snów...], „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Szczęsny A., *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn i M. Ignaszak, wstęp R. Okulicz-Kozaryn, Kraków 2000.
- Szyborska W., *Sól*, Warszawa 1962.
- Świrszczyńska A., *Wiersze i proza*, Warszawa 1936.
- Świrszczyńska A., *Liryki zebrane*, Warszawa 1958.
- Trzebiński A., *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, wstęp i opracowanie Z. Jastrzębski, Warszawa 1972.
- Tuwim J., *Legenda Aurea*, „Pro Arte et Studio” 1919, nr 3.
- Tuwim J., *Skrzydlaty złoczyńca*, „Skamander” 1920, nr 3, 1925, nr 38.
- Tuwim J., *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykówna, Warszawa 1971.
- Wat A., *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, Warszawa 1920.
- Wołoszynowski J., *Relacja o Joannie*, „Skamander” 1926, nr 43.
- Wołoszynowski J., *Życie snem Marii*, „Skamander” 1926, nr 47–48.
- Wroczyński J., *Poezje prozą i inne utwory*, oprac. M. Stala, Kraków 1995.
- Zagórski J., *Przyjście wroga*, Wilno 1934.

Tłumaczenia poematów prozą

- Baudelaire Ch., *Drobne poezje prozą*, przeł. H. z Sienkiewiczów Żuławska, z przedmową J. Żuławskiego, Kraków 1901.
- Baudelaire Ch., *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992.
- Baudelaire Ch., *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i posłowiem opatrzył R. Engelking, Łódź 1993.
- Baudelaire Ch., *Zatłukujmy biednych!*, przeł. J. Lemański, „Sztuka” 1913, z. 8.
- Bertrand A., *Z „Nocnych przechadzek Boruty”*, przeł. J. Kasprowicz, „Museion” 1912, z. 1.
- Bertrand A., *Nocnego Kacpra fantazje na modłę Rembrandta i Callota*, przeł. L. Schildenfeld [L. Schiller], „Museion” 1913, z. 9/10.
- Bertrand A., *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota*, przełożył i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1984.
- Jacob M., *Bajka wigilijna*, przeł. J. Iwaszkiewicz, „Skamander” 1922, nr 20/21.
- Jacob M., *Poematy prozą*, wybór i posłowie J. Hartwig, przeł. J. Hartwig i A. Ważyk, Kraków 1983.
- Ponge F., *Brzezi Loary*, przeł. Z. Bieńkowski, „Twórczość” 1957, nr 4.

- Reverdy P., *Poezje wybrane*, wybór, wstęp i przekład J. Hartwig, Warszawa 1986.
- Rimbaud A., *Alchemia słowa* (fragmenty), *Jutrzenka, Demokracja, Enfance V* (fragmenty), przeł. Miriam [Z. Przesmycki], „Chimera” 1901, t. 2.
- Rimbaud A., *Po potopie*, przeł. I. N. [Z. Przesmycki], „Chimera” 1904, t. 7.
- Rimbaud A., *Zabłąkani, Które iskają, Śpiący w dolinie, Wrażenie*, w: B. Ostrowska, *Liryka francuska. Przekłady*, seria 1, Warszawa 1911.
- Rimbaud A., *Dzieciństwo*, przeł. H. Stattlerówna, „Sztuka” 1911, t. 1.
- Rimbaud A., *W piekle*, przeł. S. Miłaszewski, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 23/24.
- Rimbaud A., *Iluminacje*, przeł. J. M. Rytard i J. Iwaszkiewicz, „Zdrój” 1919, t. 7/8, nr 1–2 i 3–4.
- Rimbaud A., *Pobyt w piekle, Z „Iluminacji”*, przeł. S. Napierski, w: S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Przekłady i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej*, Warszawa 1933.
- Rimbaud A., ****Starzyzna poetycka miała zanczny udział w mojej alchemii słowa...*, przeł. J. Hartwig, w: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, oprac. i wybór A. Ważyk, Warszawa 1947.
- Rimbaud A., *Odjazd, Wyprzedaż*, przeł. J. Kott, w: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, oprac. i wybór A. Ważyk, Warszawa 1947.
- Rimbaud A., *Dzieciństwo, Poranek upojenia, Pożegnanie, Robotnicy*, przeł. J. Kott, „Kuźnica” 1948, nr 26.
- Rimbaud A., *Barbarzyński, Antyczny, Królewskość, Bottom, Alchemia słowa*, przeł. J. Kott, „Odrodzenie” 1948, nr 29.
- Rimbaud A., *Miasta II*, przeł. J. Kott, „Odrodzenie” 1948, nr 31.
- Rimbaud A., *Sezon w piekle. Iluminacje*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Międzyrzeccki, Kraków 1980.
- Rimbaud A., *Wiersze, Sezon w piekle, Iluminacje, Listy*, przeł. J. Czechowicz et al., wybrał, opracował i posłowiem opatrzył A. Międzyrzeccki, Kraków 1993.

Antologie poematów prozą (układ chronologiczny)

- Anthologie du poème en prose*, éd. M. Chapelan, Paris 1946.
- A Little Anthology of the Poem in Prose*, ed. Ch. H. Ford, „New Directions” 1953, No. 14.
- Aux origines du poème en prose français (1750–1850)*, éd. N. Vincent-Munina, S. Bernard-Griffiths, R. Pickering, Paris 2005.
- The Prose Poem. An International Anthology*, ed. M. Benedikt, New York 1976.

- Le poème en prose. Anthologie (1842–1945)*, éd. L. Decaunes, Paris 1984.
- Epiphanies. The Prose Poem Now*, ed. G. Myers Jr., Westerville 1987.
- Models of the Universe*, eds. S. Frieibert, D. Young, Oberlin 1995.
- The Party Train: A Collection of North American Prose Poetry*, eds. R. Alexander, M. Vinz, C. W. Truesdale, Minneapolis 1996.
- A Curious Architecture: A Selection of Contemporary Prose Poems*, eds. R. Loydell, D. Miller, Devon 1996.
- The Best of The Prose Poem: An International Journal*, ed. P. Johnson, Buffalo 2000.
- Le spleen du désert. Petite anthologie de poèmes arabes en prose*, éd. A. K. El-Janabi, Paris 2001.
- Freedom to Breathe: Modern Prose Poems from Baudelaire to Pinter*, ed. G. Godbert, Exeter 2002.
- No Boundaries, Prose Poems by 24 American Poets*, ed. R. Gonzalez, Dorset 2003.
- Great American Prose Poems from Poe to the present*, ed. D. Lehman, New York 2003.
- The PP/FF Anthology*, ed. P. Conners, Buffalo 2006.
- Bear Flag Republic. Prose Poems and Poetics form California*, eds. Ch. Buckley, G. Young, Santa Cruz 2008.
- The House of Your Dream. An International Collection of Prose Poetry*, eds. R. Alexander, D. Maloney, Buffalo 2008.
- An Introduction To The Prose Poem*, eds. B. Clements, J. Dunham, Danbury 2009.
- This Line Is Not For Turning. An Anthology of Contemporary British Prose Poetry*, ed. J. Monson, preface N. Santilli, Gwynedd 2011.

Literatura przedmiotowa

- Abrams M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953.
- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz opracował Z. Jarośniński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.
- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009.
- Araszkievicz F., *Dwa fragmenty notatek twórczych Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 1.
- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

- Babbitt I., *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston 1910.
- Bachórz J., hasło *Obrazek prozą (obrazek rodzajowy)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1974, z. 1.
- Bachtin M., *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bałaszow N. I., *Bertran i stihotvorenija w prozie*, w: A. Bertrand, *Gaspar iz t'my*, Moskwa 1981.
- Balbus S., *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, w: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1968.
- Balbus S., *O pewnym typie prozy rytmicznej w romantyzmie. (Casus: „Agaj-Han” Zygmunta Krasińskiego)*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Kopczyńska i L. Pszczołowska, Wrocław 1971.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Balbus S., *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.
- Balcerzan E., *Sytuacja gatunków*, w: idem, *Przez znaki*, Poznań 1972.
- Balcerzan E., *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1929*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1918*, seria 2, Wrocław 1974.
- Balcerzan E., *Wstęp*, w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Baranowska M., *Pod czarną gwiazdą*, „Twórczość” 1986, nr 6.
- Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*, „Odra” 1975, nr 12; przedruk w: idem, *Przed i po*, Londyn 1988.
- Barańczak S., *Ironie*, w: idem, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984; Warszawa–Wrocław 2001.
- Barker G., *The Jubjub Bird or Some Remarks on the Prose Poem and a Little Honouring of Lionel Johnson*, Warwick 1985.
- Bartelski L. M., *Wstęp*, w: Z. Stroiński, *Ród Anhellich*, opracowanie, wstęp i nota edytorska L. M. Bartelski, Warszawa 1982.
- Bartoszyński K., *Wobec genologii*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa Cz. Miłosz, Gdańsk 1998.
- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska et al., wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, Warszawa 2003.
- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971.

- Beaujour M., *Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983.
- Beduin N., *Nowe prądy poetyckie we Francji*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2.
- Benedikt M., *Introduction*, w: *The Prose Poem. An International Anthology*, ed. M. Benedikt, New York 1976.
- Bérat-Esquier F., *Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire*, Lille 2006.
- Bernard S., *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959.
- Bieńkowski Z., *Wstęp*, w: J. Supervielle, *Liryki i poematy*, red. i słowo wstępne Z. Bieńkowski, Warszawa 1965.
- Bieńkowski Z., *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967.
- Bieńkowski Z., *Wstęp*, w: idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1979.
- Błoński J., *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3; przedruk w: idem, *Romans z tekstem*, Kraków 1981; *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Błyski, *jakich nie było*. Z Julią Hartwig rozmawia Jarosław Mikołajewski, „Gazeta Wyborcza” z 19 grudnia 2002 roku, nr 295.
- Bobrowska B., *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003.
- Bocheński T., *Szalony Orestes-Wat? JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski i K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Bogalecki P., *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.
- Bolecki W., *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1; przedruk w: idem, *Pre-teksty i teksty: z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.
- Bouillane de Lacoste H., *Rimbaud et le problème des „Illuminations”*, Paris 1949.
- Boy-Żeleński T., *Początki Młodej Polski*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 48.
- Bożyk J., *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria 46.
- Breunig L. C., *Why France?*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983.

- Brodski J., *Wstęp*, w: Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, Mediolan 1993.
- Brodzka A., *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska i S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
- Brucz S., *Zarys nowej poetyki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Brzękowski J., *Nowa budowa poetycka*, „Linia” 1932, nr 4.
- Brzękowski J., *Poezja integralna*, Warszawa 1933.
- Brzękowski J., *Literatura antywalorów*, w: idem, *Wyobrażenia wyzwolona*, Warszawa 1966.
- Brzozowski S., *Karol Baudelaire – Drobne poezje prozą – tłumaczyła Helena z Sienkiewiczów Żuławska z przedmową Jerzego Żuławskiego i portretem autora*, „Ateneum” 1903, t. 2.
- Butor M., *Le Roman et la poésie*, w: idem, *Repertoire II. Etudes et conférences 1959–1963*, Paris 1964.
- Carpenter B., *The Poetic Avant-Garde in Poland (1918–1939)*, Seattle 1983.
- Carpenter B., *The prose poetry of Zbigniew Herbert. (Forging a New genre)*, „The Slavic and European Journal”, Tucson (Arizona) 1984, No. 1.
- Carpenter B., *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, w: *Poznanwanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Chapelan M., *Introduction*, w: *Anthologie du poème en prose*, éd. M. Chapelan, Paris 1946.
- Cherel A., *La prose poétique française*, Paris 1940.
- Chesters G., *Baudelaire and the Poetics of Craft*, Cambridge–New York 1988.
- Chmielowiec M., *Próba „popularnej” recenzji*, „Kultura” 1939, nr 18.
- Chmielowski P., *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903.
- Choromański L., *Słowo wstępne*, w: Ch. Baudelaire, *Pożeracz opium i inne szkice ze zbioru „Les Paradis artificiels”*, Warszawa 1921.
- „*Craft Interview with John Ashbery*” with Janet Bloom and Robert Losada, w: *The Poet’s Craft: Interviews from „The New York Quarterly”*, ed. W. Packard, New York 1987.
- Clancier G.-E., *D’une certaine tentation de la prose*, w: idem, *La poésie et ses environs*, Paris 1973.
- Clayton V., *The Prose Poem in French Literature of The Eighteenth Century*, New York 1936.
- Combe D., *Poésie et récit*, Paris 1989.
- Coquio C., *La figure du thyse dans l’esthétique décadente*, „Romantisme” 1986, No. 52.

- Culler J., *Towards a Theory of Non-Genre Literature*, w: *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, ed. R. Federman, Chicago 1975.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Craver A., *Critical Studies of the Prose Poem*, „L'Esprit Créateur” 1999, No. 1.
- Czachowski K., *Poeci ze „szkoły” Iwaszkiewicza*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 36.
- Czechowicz J., [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Droga” 1936, nr 11; przedruk w: idem, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.
- Czernik S., [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Okolica Poetów” 1937, nr 1.
- Czerny A. L., *Antologia nowej liryki francuskiej*, Lwów 1925.
- Czerny Z., *Przekłady (część Literatura francuska)*, „Rocznik Literacki” 1933.
- Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził A. Fiut, Kraków 1988.
- Czulość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar i M. Cicha, Lublin 2005.
- Davidson M., *On reading Stein, The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, eds. B. Andrews, Ch. Bernstein, Carbondale-Edwardsville 1984.
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1914-1965*, oprac. T. Drewnowski, wprowadzenie T. Drewnowski i W. Starska-Żakowska, Warszawa 2009.
- Dedecius K., *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3; przedruk w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- DeKoven M., *Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism*, „Contemporary Literature” 1981, No. 22.
- Delville M., *American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*, Gainesville 1998.
- Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980.
- Dmitruk K., *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Drogoszewski A., *Luźne uwagi o metafizycznych latach poezji współczesnej*, „Prawda” 1900, nr 21.
- Durry M.-J., *Review of „The Poem in French Literature of the Eighteenth Century” by Vista Clayton*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 1937.
- Dworak T., *Ironia i groteska*, „Myśl Narodowa” 1937, nr 17.
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.

- Eliot T. S., *The Borderline of Prose*, „The New Statesman” 1917, No. 9.
- Eliot T. S., *Prose and Verse*, „Chapbook: A Monthly Miscellany” 1921, No. 22.
- Eliot T. S., *Tradycja i talent indywidualny*, w: idem, *Szkice literackie*, redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski i W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Eliot T. S., *To Criticize the Critic*, New York 1965.
- Eliot T. S., *Rozważania o wolnym wierszu*, w: idem, *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972.
- Eliot T. S., *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*, ed. Ch. Ricks, New York 1996.
- Engelking R., *Testament poety*, w: Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i posłowiem opatrzył R. Engelking, Łódź 1993.
- Engelking R., *Okna Baudelaire’a*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 1–2.
- Engelking R., *Testament splinicznego poety*, w: Ch. Baudelaire, *Pisma. Sztuczne raje*, wstęp i przekład R. Engelking, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk 2009.
- Fieguth R., *O teorii cyklu poetyckiego*, w: idem, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002.
- Fieguth R., *Rozwiązanie organizacji. O kompozycji i programie tomu „Napisać”*, w: *Wyrzaz wyluskany z piersi*, red. B. Gautier i D. Knysz-Tomaszewska, Lublin 2006.
- Fitz L. T., *Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces*, „American Literature” 1973, nr 45.
- Fiut A., *Aksamitne pasmo języka*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 232.
- Forst-Battaglia O., *Cienie na wietrze*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 24.
- Fowler A., *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes*, Cambridge 1982.
- Frank J., *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick–London 1991.
- Fredman S., *Poet’s Prose: the Crisis in American Verse*, Cambridge 1983.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Front Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Fryde L., [rec. S. Napierski, *Pusta ulica*], „Droga” 1931, nr 12.
- Fryde L., [rec. J. Łobodowski, *Demonom nocy*; Cz. Miłosz, *Trzy zimy*; A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Życie Literackie” 1937, z. 2.
- Frye N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957.
- Frye N., *The Well Tempered Critic*, Bloomington 1963.
- Gacki S. K., *Rozważania literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

- Gacki S. K., *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1.
- [Gajcy T.] Topornicki K., *Przez pryzmat metafory*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 13.
- Garstka A., *Poemat prozą na tle zjawisk pokrewnych. Próba ustaleń genologicznych*, „Roczniki Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Wałbrzychu” 2003, t. 2: *Język polski*.
- Gautier B., *Fabule Zbigniewa Herberta*, w: *Wyraz wyluskany z piersi*, red. B. Gautier i D. Knysz-Tomaszewska, Lublin 2006.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Genette G., *L'Introduction à l'architexte*, Paris 1979.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1996.
- Głowiński M., *Poezja, czyli sztuka myślenia*, „Twórczość” 1960, nr 7.
- Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion i A. Kmita-Piorunowa, Warszawa 1968.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969; przedruk w: idem, *Prace wybrane*, t. 1, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Przyboś: najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1.
- Głowiński M., *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, w: idem, *Style odbioru*, Kraków 1977; przedruk w: idem, *Prace wybrane*, t. 3, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Proza Bronisławy Ostrowskiej*, w: B. Ostrowska, *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982.
- Głowiński M., *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.
- Głowiński M., Sławiński J., *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1987.
- Głowiński M., *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11; przedruk w: idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Gorczyński M., *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*, Wrocław 2009.
- Grabowski M., *Literatura i krytyka*, Wilno 1837.

- Greene J. C. E., *Maurice de Guérin, Barbey d'Aureville et les romantiques anglais: étude sur le poème en prose*, „Canadian Review of Comparative Literature” 1978, Vol. 5, No. 2.
- Grochowski G., *Czy istnieje tekst poza gatunkiem?*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja. Tekst a gatunek*, t. 2, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004.
- Grzędzińska M., *Les tendances à atténuer la distinctions entre le vers et la prose*, w: *Poetics. Poetyka. Poetika*, t. 1, red. R. Jakobson, Warszawa 1961.
- Guillaume L., *L'évolution du poème en prose d'Aloysius Bertrand à nos jours*, w: *Carnets de l'Association des Amis de Louis Guillaume*, Paris 1990, Vol. 16.
- Gutowski W., „Z mego szczęścia uczyniłem hekatombę szaleństwu”, w: T. Miński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985.
- Haidar O., *The prose poem and the journal Shi'r: a comparative study of literature, literary theory and journalism*, Reading 2008.
- Hamburger K., *Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.
- Hartwig J., *Max Jacob, czyli poszukiwanie tożsamości*, w: M. Jacob, *Poematy prozą*, wybór i posłowie J. Hartwig, przeł. J. Hartwig i A. Ważyk, Kraków–Wrocław 1983.
- Hartwig J., *Mieszkaniec wewnętrznych przestrzeni*, w: eadem, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006.
- Hartwig J., *Wstęp*, w: P. Reverdy, *Poezje wybrane*, Warszawa 1986.
- Heldrich Ph., *Connecting Surfaces: Gertrude Stein's Three Lives, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle*, „Studies in Short Fiction” 1997, No. 34.
- Herbert Z., *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: idem, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp autora, Warszawa 1973.
- Hertz P., *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 1; przedruk pt. *O Stefanie Napierskim*, w: S. Napierski, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983.
- Hertz P., *Wstęp*, w: I. Turgieniew, *Poezje prozą*, przetłumaczył i opracował P. Hertz, Kraków 1985.
- Hirsch E., *Wierność rzeczy*, „The New Yorker”, December 23, 1991; przedruk w: *Poznanawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Hopenzand J. D., *Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futuryzmu*, „Życie Literackie” 1938, nr 5.
- Huysmans J.-K., *Na wspak*, przełożył i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976.
- Irzykowski K., *Dostojny bzik tragiczności*, w: idem, *Słowo i czyn*, Lwów 1913.
- Iwaniuk W., *Dwie recenzje*, „Kultura” 1937, nr 5.
- [Iwaszkiewicz J.] ji, *Varia*, „Skamander” 1922, nr 19.

- [Iwaszkiewicz J.] *ji*, *Varia*, „Skamander” 1922, nr 20/21.
- Iwaszkiewicz J., *Jan Artur Rimbaud*, w: J. A. Rimbaud, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Poezje*, Warszawa 1921.
- Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975.
- Iwaszkiewicz J., *Marginalia (Irenie Szymańskiej)*, „Twórczość” 1991, nr 2.
- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, t. 1, oprac. A. i R. Papiescy, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2007.
- Jablczyński F., *Stylizm współczesny i jego odmiany na Zachodzie*, „Prawda” 1912, nr 34.
- Jabłonowski W., *Karol Baudelaire*, „Głos” 1894, nr 14.
- Jacob M., *Préface*, w: idem, *Le cornet à dés*, Paris 1916.
- Jakóbczyk J., *Z różnych perspektyw... zbieżne widoki (L. S. Liciński i J. Kasprowicz)*, w: idem, *O tym, jak Młoda Polska posiwała: proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992.
- Jameson F., *The Political Unconscious*, Ithaca 1981.
- Janicka I., *Starzy poeci*, „Podteksty” 2008, nr 4; tekst dostępny na stronie: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=15&dzial=4&id=335> (dostęp: 17.04.2014).
- Jarniewicz J., *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczystość poezji konkretnej*, w: idem, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008.
- Jastrzębski Z., *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*, w: idem, *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Jastrzębski Z., *Wstęp*, w: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, wstęp i opracowanie Z. Jastrzębski, Warszawa 1972.
- Jedynak [Zabawa] K., *Jeszcze o poemacie prozą. Uwagi o artykule Joanny Ślósarskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.
- Jedynak [Zabawa] K., *Kilka uwag o poemacie prozą*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.
- Jenny L., *Sémiotique de collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux in Collage*, „Revue d’Esthétique” 1978, No. 3.
- Jenny L., *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- Jędrzychowska M., *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, „Prace Komisji Historycznoliterackiej. Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie” 1977, nr 37.
- Johnson B., *Quelques consequences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose*, „Poétique” 1976, No. 28.
- Johnson B., *Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris 1979.
- K. S., *Stefan Napierski. Poeta i świat*, „Droga” 1932, nr 11.

- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.
- Karpowicz T., *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „To Be: 2B” 1999, nr 14.
- Kasprowiczowa M., *Dziennik*, Warszawa 1968.
- Kirby-Smith H. T., *The Origin of Free Verse*, Ann Arbor 1996.
- Kleczyński J., *Liciński*, „Krytyka” 1912, t. 34, z. 1.
- Klemensiewicz Z., *Problematyka składniowej interpretacji stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1; przedruk w: *Stylistyka polska*, wybór tekstów, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik i M. Tatarska, Warszawa 1973.
- Kluba A., *Teoria Bolesława Prusa*, „Ruch Literacki” 1999, nr 5.
- Kluba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kluba A., *Does the prose poem exist (in Poland)?*, w: *Poets of the Past. Poets of the Present*, red. M. Szuba i T. Wiśniewski, Gdańsk 2013.
- Kluba A., *Interpretowanie kropki. O cyklu „Groteski” z tomu „Wiatr” Anny Świrszczyńskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 1.
- Kluba A., *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Kluba A., *Pytanie o płęć. O prozie Magdaleny Tulli*, w: *Napisać kobietę... (dyskusje bułgarsko-polskie w latach transformacji)*, red. M. Karabelowa i A. Nasiłowska, Sofia 2009.
- Kluba A., *Teorie poematu prozą za granicą*, „Ruch Literacki” 2009, nr 1.
- Klak T., „*Almanach Nowej Sztuki” i awangarda*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego. Prace Historycznoliterackie” 1978, t. 5, nr 162.
- Kłosiński K., *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992.
- Komornicka M., Nałkowski W., Jellenta C., *Forpoczty*, Lwów 1895.
- Konicka H., *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.
- Korespondencja Tadeusza Micińskiego do Zenona Przesmyckiego i Wilhelma Feldmana*, oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 11.
- Kossak W., *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, wybór, opracowanie, wstęp, przypisy, indeksy K. Olszański, Kraków 1985.
- Kott J., *Tragedia nadrealizmu*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56.
- Krajewska W., *Oskar Wilde w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Krajewski G., *Poetyka poematu prozą na przykładzie twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Kraszewski J. I., *O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” 1836, t. 11.

- Krzysztozek W., *W kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”*, w: idem, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa–Poznań–Toruń 1985.
- Kuczyńska-Koschany K., *Po krzyku, przed wierszem. O zapisach poetyckich Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Kunz T., *Jonathana Cullera poszukiwania modelu nowoczesnej liryki*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Kurska A., *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.
- Kuzma E., *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Warszawa 1976.
- Kwiatkowski J., *Zbawienie przez prostotę*, „*Życie Literackie*” 1961, nr 46; przedruk pt. *Imiona prostoty*, w: idem, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964 oraz jako *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Kwiatkowski J., *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1972.
- Kwiatkowski J., *Dwie poezje Julii Hartwig*, w: idem, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975.
- Kwiatkowski J., *Najazd poezji na prozę*, w: idem, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975.
- Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Kwiatkowski J., *Bieńkowskiego wielkie dialogi*, w: idem, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002.
- Lacoue-Labarthe Ph., Nancy L., *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.
- La naissance du poème en prose. Maurice de Guérin*, w: *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, éd. M. Ambrière, Paris 1990.
- Lam A., *Matematyka czy retoryka. (Jeszcze o „Trzech poematach” Z. Bieńkowskiego)*, „*Nowa Kultura*” 1960, nr 40; przedruk w: idem, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967.
- Lam A., *Słowa w jarzmie metafizyki*, „*Nowa Kultura*” 1960, nr 12; przedruk w: idem, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967.
- Langbaum R., *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York 1957.
- Lange A., *Współcześni poeci francuscy*, „*Głos*” 1888, nr 34–37.

- Lange A., *Dekadenci*, „Życie” 1890, nr 28.
- Lange A., *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897.
- Le Poème en Prose/Prose Poetry*, „L'Esprit Créateur” 1999, No. 1.
- Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśmian B., *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962.
- Lewandowski T., *Posłowie: „Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej”*, w: L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, Kraków 1973.
- Liciński L. S., *Książdź Jan Jaskólski*, Warszawa 1908.
- Lipski J. J., *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.
- Lipski J. J., *Traktaty poetyckie anaksymanderczyka*, „Współczesność” 1960, nr 4; przedruk w: idem, *Szkice o poezji*, Paryż 1987.
- Liryka czy poezja?*, w: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
- Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska i S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
- Łapiński Z., [interpretacja *Zaokiennego neonu*, z cyklu *Pióro z ognia* J. Przybosia], w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1966.
- Łapiński Z., „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy”. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia), w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970.
- Maliszewski K., *Konieczność mówienia nowych*, w: *Wielgłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Marczak-Oborski S., *O młodych literatach poległych w Warszawie*, „Sztuka i Naród” 1946, nr 2.
- [Marczak-Oborski S.] Oborski J., *Poemat o nierozwiązalnej dziwności świata i młodzieńczym w nim niepokojem*, w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, opracował i wstępem poprzedził Z. Jastrzębski, Kraków 1973.
- Marrené W., *Współczesny mistycyzm*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 3.
- Matuszek G., *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny „homo dolorosus”*, w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i opracowanie G. Matuszek, Kraków 2003.
- Matuszewski R., *Liryka. Poemat*, „Rocznik Literacki” 1969.
- Merrill S., *Pastels in Prose*, New York 1890.

- Metzidakis S., *Repetition and semiotics: interpreting prose poems*, Birmingham 1986.
- „Miałam i mam takie życie, nie inne, i to ono mnie zapisuje”, z K. Miłobędzką rozmawia P. Sobolczyk, „Tekstualia” 2009, nr 3.
- Michałowska T., *Dawne pojęcie „poematu” a zagadnienia genologii*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1986, z. 1 (55).
- Michałowska T., *Pojęcie „poematu” w poetyce staropolskiej na tle tradycji europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1987, z. 63.
- Michałowski P., *Granice wiersza i składnia świata: opozycja poezja-proza w teorii i praktyce twórczej Juliana Przybosa*, w: *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002.
- Miller J. N., *Tse-tse w Skamandrze*, „Tygodnik Wileński” 1925, nr 4.
- Milstein D., „Gaspard de la Nuit”: *Humor, the Eau-Forte, and the Chiaroscuro Vignette*, „College Literature” 2003, Vol. 30, No. 2.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, przedmową opatrzył ks. J. Sadzik, Warszawa 1982.
- Miłosz Cz., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*, Warszawa 1987.
- Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.
- Miłosz Cz., *Przedmowa*, w: A. Świrszczyńska, *Poezja*, oprac. Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
- Moi, Non. Rzecz o Henri Michaux*, w: idem, *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Kraków 1967.
- Mokranowska Z., *O „poezji prozą” Juliana Tuwima*, w: *Skamander*, t. 10: *Studia i szkice*, red. I. Opacki, przy współudziale J. Piotrowiaka, Katowice 1995.
- Mokranowska K., *Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury*, Katowice 2003.
- Monroe J., *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca-London 1987.
- Moore F., *Prose poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre*, Farnham 2009.
- Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961.
- Murphy M. S., *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst 1992.
- Napierski S., [rec. J. Iwaszkiewicz, *Kasydy*], „Wiadomości Literackie” 1926, nr 3.
- Napierski S., *O Aleksandrze Szczęsnym*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 376.

- Napierski S., *Od Baudelaire'a do nadrealistów. Przekłady i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej*, Warszawa 1933; przedruk w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. J. Zięba, Kraków 2009.
- Napierski S., *Zapomniany polski modernista*, Warszawa 1936.
- Napierski S., *Lirycy francuscy*, t. 1–2, Warszawa 1936–1937.
- Napierski S., *Wybór pism krytycznych*, oprac. J. Zięba, Kraków 2009.
- Nasiłowska A., *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1993.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Niebieskie pięty*, „Gospoda Poetów” 1920, z. 1.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Nowicki K., *Leopold Buczkowski*, „Literatura” 1974, nr 6, z. 3.
- Nurnikowa E., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys monograficzny)*, Katowice 1999.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Nyczek T., *Plus nieskończoność*, Kraków 1997.
- Nyczek T., *27 x Szymborska*, Kraków 2005.
- Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004.
- Od „Zwrotnicy” do antywatorów i kontrsensu* [rozmowa A. K. Waśkiewicz z J. Brzękowskim], „Wiatraki” 1968, nr 3.
- Okopień-Sławińska A., *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, w: eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998.
- Okulicz-Kozaryn R., *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, w: A. Szczęśny, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn i M. Ignaszak, wstęp R. Okulicz-Kozaryn, Kraków 2000.
- Parent M., *Saint-John Perse et quelques devanciers: études sur le poème en prose*, Paris 1960.
- Pasterski J., *Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000.
- Peiper T., *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2; przedruk w: idem, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, przedmowa i komentarz S. Jaworski, Kraków 1974.

- Peiper T., *Nowe usta*, Lwów 1925; przedruk w: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Peiper T., *Poezja jako budowa*, w: idem, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, rys. F. Léger, Lwów 1925; przedruk w: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Perloff M., *Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein*, „American Poetry Review” 1979, No. 8.
- Pieszczachowicz J., *Kręgi ciemności*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9.
- Piętak S., „Kibic”, w: idem, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963.
- Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
- Piwiński L., *Powieść Napierskiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 42.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Poe E. A., *The Poetic Principle*, „Home Journal” 1850, August 31.
- Poezja polska 1914–1939*, oprac. R. Martuszewski i S. Pollak, Warszawa 1962.
- Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Warszawa 2007.
- Ponge F., *Préface aux sapates (Proèmes)*, w: idem, *Le parti pris des choses. Précède de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris 1979.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Poprawa A., *Na początku było inne. Anaglify*, w: *Milobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.
- Porębski M., *Kubizm*, Warszawa 1986.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912.
- Prokop J., *Sprawa nadrealizmu*, „Twórczość” 1965, nr 3.
- Prokop J., *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.
- Próchniak P., *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Lublin 2001.
- Prus B., *Teoria czynu – idee – twórczość artystyczna*, oprac. P. Lehr-Spławiński, w: *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, red. E. Czaplewicz i K. Rutkowski, Warszawa 1982.
- Prus B., *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszewska, Gdańsk 2010.
- [Przesmycki Z.] Z. P., *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 1–4, 6–22, 24–25 i 35–40.
- [Przesmycki Z.] Miriam, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, „Świat” 1891; przedruk w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, Warszawa 1894.

- [Przesmycki Z.] Miriam, *Kilka słów o krytyce*, „Chimera” 1901, t. 1.
- [Przesmycki Z.] Miriam, *Poezya*, „Chimera” 1901, t. 1.
- [Przesmycki Z.] Miriam, *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera” 1901, t. 2.
- Przyboś J., *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3; przedruk w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Z teorii i praktyki poetyckiej*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Przygody awangardy*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Probiez liryki*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Liryka Karpowicza*, w: idem, *Sens poetycki*, Warszawa 1963.
- Przyboś J., *Uwagi o nowej liryce*, w: *Polska krytyka literacka 1919–1939: materiały*, przygotowali A. Biernacki et al., red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1966.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przybyszewski S., *De profundis*, Lwów 1925.
- Przybyszewski S., *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937.
- Pszczółowska L., *Forma wierszowa a utwór liryczny*, w: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1966.
- Ratuszna H., *Błysk obrazu – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski*, Toruń 2009.
- Rauhut F., *Das französische Prosagedicht*, Hamburg 1929.
- „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwina”, z K. Miłobędzką rozmawia K. Maliszewski; wywiad dostępny na stronie: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/reszta-jest-wielokrotnie-zapisywana-gestwina/> (dostęp: 17.04.2014).
- Richards M., *Without Rhyme or Reason. “Gaspard de la Nuit” and the Dialectic of the Prose Poem*, Cranbury–London–Mississauga 1998.
- Riffaterre H., *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, w: *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983.
- Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, Paris 1978.
- Riffaterre M., *Semiotics of poetry*, Bloomington–London 1982.
- Rimbaud A., List do Jerzego Izambarda z 13 maja 1871 roku (tak zwany *List jasnovidza*), w: A. Rimbaud, *Wiersze, Sezon w piekle, Iluminacje, Listy*, przeł. J. Czechowicz et al., wybrał, opracował i posłowiem opatrzył A. Międzyrzeccki, Kraków 1993.
- Rose M. G., *Gertrude Stein and the Cubist Narrative*, „Modern Fiction Studies” 1976–1977, No. 22.

- Ruff M. A., *Baudelaire*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1967.
- Ruwet N., *Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poesie*, „Revue d'Esthétique” 1979, No. 1–2.
- Ryłko Z., *Polska recepcja nadrealizmu francuskiego w okresie międzywojennym*, „Poezja” 1975, nr 9.
- Sandauer A., *Esteta czy Scyta? Albo Robotnik wyobraźni*, w: idem, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, t. 1, Warszawa 1981.
- Sandauer A., *Od stylizacji do zarliwości. (Rzecz o Annie Świrszczyńskiej)*, w: idem, *O poezji. Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977; przedruk w: idem, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, t. 1, Warszawa 1981.
- Sandras M., *Lire le poème en prose*, Paris 1995.
- Santilli N., *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature*, Madison 2002.
- Sawicki S., *Wokół opozycji wiersz–proza*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Koczyńska i L. Pszczołowska, Wrocław 1971.
- Scott C., *The Prose Poem and Free Verse*, w: *Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1976.
- Scott D., *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, „Poétique” 1984, No. 59.
- Sebyła W., [rec. A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*], „Pion” 1937, nr 2.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.
- Simon J., *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, New York–London 1987.
- [Sinko T.] A. O., *Nowe przekłady*, „Czas” 1921, nr 121.
- Skiwski J. E., *Monologi Napierskiego*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 22.
- Skwarczyńska S., *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19, z. 1.
- Sławiński J., *Liryka Anny Świrszczyńskiej*, „Twórczość” 1958, nr 8.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.
- Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Sławiński J., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, w: idem, *Prace wybrane. Przypadki poezji*, t. 5, red. W. Bolecki, Kraków 2001.

- Sobolczyk P., hasło na temat *Pieska przydrożnego*, w: *Panorama Literatury Polskiej*, <http://panoramaliteratury.pl/index.php?action=entry&what=535> (dostęp: 17.04.2014).
- Staiger E., *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.
- Stala M., *W drodze do paru znaków doskonale czystych*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 38.
- Starowiejska-Morstinowa Z., *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1933, t. 200.
- Stawowy R., „*Gdzie jestem ja sama*”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, Kraków 2004.
- Sterna-Wachowiak S., *Wiersz wolny awangardowy. Teoria rewolucji: hipoteza „pra-gatunku” i ekspresja nadawcy*, w: idem, *Szyfr i konwencja*, Poznań 1986; przedruk w: idem, *Wiersz wolny awangardowy*, „Poezja” 1980, nr 6.
- Swoboda T., *To jeszcze nie koniec? Doświadczenie czasu w powieści o dekadentach*, Gdańsk 2009.
- Szweykowski Z., *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści. Przejścia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.
- Szymański W. P., *Rozmowa z Anną Świrszczyńską*, „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 28.
- Szymański W. P., *Oblicze współczesnego Europejczyka*, w: idem, *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998.
- Szymczyk G., *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, seria 1, z. 50.
- Szymczyk G., *Zagadnienie związków poezji i prozy w świetle wypowiedzi krytycznoliterackich*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak i A. Wilkoń, Katowice 1981.
- Szymczyk G., *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, „Litteraria” 1982, t. 14.
- Szymczyk G., *Proemat, czyli wstęp wyzwolony*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 7/8.
- Szymczyk G., *Bambocjada nadrealistyczna. Aloysius Bertrand i Robert Desnos*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 11.
- Szymczyk G., *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą*, w: *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Szymczyk-Kluszczyńska G., *Et si nous parlions de „pRoésie”?*, w: *Colloque international, perspective comparatiste orient-occident en théorie littéraire /*

- / *International Colloquium, the Orient-west comparative perspective in literary theory*, red. S. Cieślowski i T. Cieślowska, Łódź 1993.
- Ślósarska J., *Poemat prozą. (Materiały do „Słownika rodzajów literackich”), „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1993, t. 36, z. 1/2.
- Ślósarska J., *Poemat prozą*, hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka, Łódź 2007.
- Śniedziwski P., *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- Świrszczyńska A., *Wstęp*, w: eadem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973.
- Świrszczyńska A., *Mój debiut*, „Nowy Wyraz” 1979, nr 10.
- Świrszczyńska A., *Wstęp*, w: eadem, *Poezje*, Warszawa 1984.
- Tarnogórska M., *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997.
- Telicki M., *Pragnienie całości, konieczność fragmentu. O wybranych polskich realizacjach prozy poetyckiej w literaturze powojennej*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2007.
- Telicki M., *Podmiot liryczny – między uśmierceniem a wskrzeszeniem*, w: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*, red. Ż. Nalewajk, Warszawa 2011.
- Terdiman R., *Discourse/counter-discourse: the theory and practice of symbolic resistance in nineteenth-century*, Ithaca 1985.
- The Prose Poem in France. Theory and Practice*, eds. M. A. Caws, H. Riffaterre, New York 1983.
- Todorov T., *La poésie sans le vers*, w: idem, *Les genres du discours*, Paris 1978; przedruk w: idem, *La notion de littérature et autres essais*, Paris 1987.
- Todorov T., *Une complication de texte: „Illuminations”*, „Poétique” 1978, No. 34.
- Tomassucci G., *Il Signor Cogito*, „L’Indice” 1994, No. 10.
- [Trzebiński A.] Łomień S., *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 5; przedruk w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i opracowanie M. Urbanowski, Warszawa 1999.
- Trznadel J., *Przykład Ponge’a*, w: idem, *Plomien obdarzony rozumem*, Warszawa 1978.
- Turowski A., *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981.
- Vadé Y., *Le poème en prose et ses territoires*, Paris 1996.
- Vadé Y., *L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique*, w: *Figures du sujet lyrique*, éd. D. Rabaté, Paris 1996; polski przekład: *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*, przeł. P. Śniedziwski, „Teksty Drukie” 2004, nr 4.

- Venclova T., *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, New Haven 1996; wyd. polskie: *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Gorlicki, Kraków 1997.
- Vincent-Munnia N., *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris 1996.
- Wanner A., *Russian minimalism: from the prose poem to the anti-story*, Evanston 2003.
- Wantuch W., *Prozy poetyckie*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński i E. Wiegandt, Poznań 1995.
- Wat A., *Posłowie od autora*, „Oficyna Poetów” 1967, nr 5.
- Wat A., *Coś niecoś o Piecyku*, w: idem, *Ciemne świecidło*, Paryż 1968.
- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- Ważyk A., *Od Rimbauda do Éluarda*, Warszawa 1973.
- Ważyk A., *Konfrontacje (1967). Przemówienie wygłoszone w Namur podczas dni Baudelaire'a*, w: idem, *Gra i doświadczenie*, Warszawa 1974.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Ważyk A., *Wstęp*, w: M. Jacob, *Wybór poezji*, Warszawa 1980.
- Weysenhoff J., *Nowy fenomen literacki (Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny)*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 2.
- „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”, z K. Miłobędzką rozmawia S. Sterna-Wachowiak, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1995, nr 4.
- Wierzbicka A., *Język, umysł, kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999.
- Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.
- Witkiewicz St. I., *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historii walki o czystą formę w teatrze. Dodatek: O naszym futuryzmie*, Warszawa 1923; przedruk w: idem, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, Warszawa 1976.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972.
- Woźniak W., *Doświadczenia poetyckie Stanisława Brucza*, w: S. Brucz, *Wybór poezji*, wybrał i wstępem opatrzył W. Woźniak, Warszawa 1987.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, Warszawa 1994.
- Wyka K., *Dwoje wizjonerów*, „Gazeta Polska” 1937, nr 278.
- Wyka K., *Sprawa słusznej wyobraźni*, „Odrodzenie” 1945, nr 47; przedruk pt. *O poezji Bienkowskiego*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.
- Wyka K., „Z *lawy metafor*”, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1997.

- Z listów Juliana Przybosia, „Orientacja” 1971, nr 7; przedruk w: R. Skręt, *Dodatek krytyczny*, w: J. Przyboś. *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmową opatrzył J. Kwiatkowski, Kraków 1984.
- Z surrealizującej atmosfery wiele pozostało..., z A. Turowskim rozmawia K. Gutfrański, „InterTekst” 2010, nr 3.
- Zabawa K., „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999.
- Zagórski J., *Radion sam pierze (prawo do wiersza)*, „Żagary” 1932, nr 6; przedruk w: idem, *Szkice*, Kraków 1958.
- Zagórski J., *Outsider wydłuża krok*, „Pion” 1937, nr 12.
- [Zagórski J.] Łuski B., *Poezja skamieniałej prawdy*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 13.
- Zaleski M., „Być jak ciemność w biały dzień świecąca”, „Nowy Wyraz” 1976, nr 8.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006.
- Zawodziński K. W., *Poezja Polski Odrodzonej*, „Świat Książki” 1928, nr 1–3; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zawodziński K. W., *Poezja (1928)*, „Przegląd Współczesny” 1928, nr 69; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zawodziński K. W., *Outsiderzy i maruderzy (część 1)*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 133; przedruk pt. [*Poezje Stefana Napierskiego*], w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zawodziński K. W., *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki” 1937.
- Zawodziński K. W., *Liryka Jarosława Iwaszkiewicza wczoraj, dziś i jutro*, „Glossy” 1939, z. 3; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zawodziński K. W., *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 206; przedruk w: idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zbyrowski Z., *Klasyfikacja wewnątrzgatunkowa poematu w literaturach wschodniosłowiańskich*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 7, red. J. Bardach et al., Warszawa 1988.
- Zięba J., *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2006.
- Ziomek J., *Gatunki i odmiany prozy renesansu*, „Nurt” 1969, nr 11.

Summary

The Prose Poem in Poland

The prose poem emerged in the nineteenth century as a romantic invention that challenged the traditional view of literature. What the prose poem specifically contested was the classical model of literary boundaries. The revolt of the prose poem went even further, since it tends to undermine the whole system of literary genres. In this romantic vision there are only individual, dissimilar literary actions, and attributing specific names to their textual results would be nothing but an affront. Actually, after the romantic deregulation it seems impossible and naïve to codify any genre in the classical sense.

The rhetoric of indefinableness seems to have become endemic to writing about the prose poetry. However, proclaiming it an elusive, amorphous object often creates the suspicion of mercenary, ideological interest, especially profitable for these schools of interpretation which overexpose the role of subversion. Even though non-systematic, or sometimes subversive, the prose poem could still be discussed as a way of writing that discloses some typical, recurrent features, that distinguish it at least from other seemingly akin literary conventions, like free verse or poetic prose, the latter often confused with prose poetry.

The prose poem is often depicted as inherently linked with the question of borderland between prose and poetry, whereas one of the most peculiar thing about the prose poem is that this crucial context for free verse and poetic prose seems irrelevant to it. One can agree that free verse remains poetry, though it got rid of metrical discipline. One can also admit that poetic prose remains prose, though its language acquired some poetic figurativeness. But it is impossible to do such easy reductions with the prose poem. It is simply not enough to observe that it got rid of versification. It definitely gained something additional, which makes it distinct from free verse and cannot be connected just with the relationship between poetry and prose. It is also groundless to say that the prose poem remains poetry because its language remains poetic. Many authors of prose poems use the language of the prose, yet their texts are still perceived as poems and not as

short stories. Apparently they manage to save something from the poetry, and it is not merely its poetic code.

Briefly, the prose poem cannot be perceived in terms of prose and poetry and their mutual relation or attempts to defamiliarize each other. It leads either to treating it as the result of POETISIZING of prose or the PROSAISATION of poetry. Neither interpretation is able to explain the phenomenon of the prose poem. What causes this misunderstanding is literal interpreting of its term. Actually, it is not as much the prose and poetry as lyricism and epicism that is important in the prose poem. The former even more than the latter, since both prose poem's inventors and its later admirers were almost all lyrical poets. This model implies a very interesting version of the lyric, which does not need to be comprehended in terms of its relation to the notion of poetry, or should it be said – poeticalness; it is rather poeticalness that is subservient to lyricism. A textual analysis focused on modes of a speaker's voice seems crucial for the prose poem and turns out to be more important than its discarding of the regular versification, which is often regarded as the fundamental problem while discussing the genre.

A similar intuition could be traced in Baudelaire's introduction to *Le Spleen the Paris*, where he dreams of "the miracle of a poetic prose, musical without rhythm or rhyme, supple enough and jarring enough to be adapted to the soul's lyrical movements, the undulations of reverie, to the twists and turns that consciousness takes". And indeed, each of his prose poems is a perfect cluster of the sudden, sensual and emotional meaning of a speaker's experience, frequently based on everyday and commonplace events, confronted with reflective quietness. It reveals what inter alia the Baudelaireian revolution was: the transition from representing things as they allegedly "are" to presenting them as they seem to be. From this point of view, the prose poem was a modern literary device to manifest the desire of self expression not just limited to inner subjective reactions, but treated instead as grounded in the outer world or strictly saying – in the perceived fragment of it. However, the prose poem does not simply want to tell about this fragment of experienced reality, but present it as a substance integrally absorbed and processed by the speaker's consciousness.

The literary work to be called the prose poem must be organic, short, gratuitous and should make the impression of timelessness. Consequently, prose poems which very often comprise long series could be perceived as the cycle of such "timeless blocks" arranged in line, reflecting the group of separate lyrical glimpses into world. This idea of the prose poem also corresponds with the theory of the spatialization of the literary text. When we try to introduce a spatial dimension into literature, we always

do it in order to overcome its immanent sequentiality involved in language and try to skip its temporal nature. By the same token short, compact, typographically incisive prose poems, often perceived at a glance as a densely printed page or a part of it, occur to follow this idea of momentariness. Thus prose poetry seemed to avoid the impression of incoherence characteristic for many poems written in free verse, where each line comprises a kind of separate entity and each demands a singular moment of attention for itself. It seems sometimes that the freedom of writing in lines of not determined length, the countless variations in duration and cadence, endless potential of constructing the stanzas, makes verslibristes involve in a mere play with an utterance, and at the same time overrate the semantic capacity of a single line at the cost of the general composition as an organic whole.

When seen from that angle, the prose poem seems to be more advanced and self-aware in inventing modern modes of lyricism. The main advantage of this way of writing lies in a broadly adopted context, acquired successfully from the epic. Even if sometimes reduced comparing to usual epical scale, it is sufficient to reconstruct the lyrical situation as inseparable from a speaker's definite experience. Additionally, since prose poems very often comprise a long series, all the poems in the cycle serve each other as the extra context, enhancing the impression of intrinsic cohesion. These mutual inner relations between separate prose poems in the series bear the potential generic dissimilarities and diminish their importance, while at the same time drawing reader's attention to the unity of the cycle, despite the peculiarity of particular prose poems. Consequently, while the prose poem retains its integral unity, it also remains a part of a larger entity.

Needless to say, this peculiarity and multiformity of the prose poem could be interpreted as the answer given by poetry to the growing life's miscellaneousness, which Baudelaire first recognized as modernity. From the very beginning the prose poem was self aware writing, not only due to its formal diversity which requires the writer to be specially flexible, but also because in the literary mode it reflected the critical question of how we can transform our experience into language.

There is a long tradition of prose poetry in Polish literature – the first prose poems were published in Poland in the nineties of the nineteenth century. Still this way of writing remained a literary form recognized and practiced by few, usually connoisseurs of French poetry. The elitist character of this circle of writers determined the infinitesimal general awareness of the prose poem as a literary genre. For those well-informed, a genological code of the prose poem was something evident, intuitively chosen and transformed, with no need to define its formal qualities, while for others it

remained in a way invisible, indiscernible and did not constitute a legible “genological pattern”. In many cases the insufficient awareness caused omissions, fallacious recognitions and precipitate attributions. All of them intrinsically belong to the history of Polish prose poem and cannot be omitted in reconstruction of the critical contexts accompanying this mode of writing in our country. The misreading was moulded also by the very nature of the prose poem – its contrary, discreet and deliberately labile identity and its inclination to mislead clues, directing seemingly either to prose or to poetry, and actually to something else.

Forasmuch as there has been a great deal of confusion in Poland concerning the prose poem, the book serves as the preliminary study aimed at identifying the basic corpus of texts written in several literary epochs, defining the fundamental range of research problems and proposing the introductory theoretical conceptualization of them. The conception of hermeneutic genology seemed the most adequate methodology as the starting point, since it enabled to analyse postromantic genres in terms of their participation in the shared space of loose mutual linkages and not strict paradigmatic relations. According to the hermetic genology, the prose poem is a literary piece which contributes to the tradition determined by Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud, and not the one which realizes an exact generic pattern.

In Poland the cycle *O bohaterskim koniu i walącym się domu* by Jan Kasprówicz (published in 1906) is treated as the indisputable realization of this tradition. Three elements determined this opinion: 1) the shape of particular pieces that resemble fragments of an inner speech, kind of literary “documents” of the specific consciousness confronted with the outer world, 2) multiformity of literary kinds evoked by these pieces – lyrical, epical, dramatic and so called speech genres, 3) the author’s awareness of the French prose poem tradition. What did not decide about proclaiming Kasprówicz’s series the cycle of prose poems was his own possible attributing. The poet has never used this classification himself.

In Polish literature only in a few cases authors employed the term “a prose poem”. Usually, the usage of the name could be traced in the critic commentaries formulated *ex post*. In order to avoid fallacious attributions and not to restrict oneself to the criterion of hermeneutic awareness of the genre, the prototype model of the prose poem is proposed. It comprises an archetext, i.e. an ideal copy (not necessarily existing) as a set of the most typical traits. This theoretical tool applied to the particular literary realizations is verified by Wittgenstein’s concept of family resemblance. Thus not every prose poem needs to implement all the features of the ideal

copy. The archetextual model of the prose poem implies that 1) although the lyrical subjectivity (depersonalized in a modern way) is dominant, 2) it does not exclude other literary modes, 3) actually the prose poem employs forms like a narration, a dialog, a plot, 4) while at the same time it reduces the role of figurative language, 5) instead it prefers other mechanisms of a text's coherence, including non-linear semantic interactions between sentences and paragraphs, 6) which very often reveals unexpected effects of convergence and symmetry between allegedly dissimilar elements or contradictoriness of purportedly similar ones, 7) by the same token, imposing a dose of intellectual potential on the prose poem, 8) enhanced frequently by the cyclical composition, 9) designed to concatenate the momentary acts of consciousness, 10) and embodied in the timeless, spatial, block-like forms.

The archetextual model of the prose poem enables to analyse the works of twenty four Polish poets of the last century. "The poets' prose" is a term coined to characterise prose poems, and indeed for unknown reasons those who write in verse turn sometimes to prose. This sudden need may be minimal, as in the case of Czesław Miłosz, the author of *Esse*, or Wisława Szymborska, the author of only four prose poems. It could also be a need parallel for a long time to writing in verse (Herbert), or a disposition abandoned and retried (Świrszczyńska). At last, it could be only an episode, limited to just one cycle of prose poems, written on the margin of the massive poetic production (Iwaszkiewicz, Napierski, Pawlikowska-Jasnorzewska), or as only one and very promising attempt, still not remembered by the official literary history (Bąkowska, Iwanowski).

The withered line of Polish prose poems eliminates an evolutionary perspective. Even if some of the authors knew their local precursors, each of them adopted the genological pattern of the prose poem anew. Every time, however, the form managed to preserve the memory of its source, remaining incurably and proudly "anachronic" and willing to transform the author's concern, triggered by the experienced reality into a sophisticated piece of art.

Indeks osobowy

A

Abrams Meyer Howard 79
Afanasjew Jerzy 413
Aldington Richard 100
Alexander Robert 86, 97
Alphonse Rabbe 85, 110
Ambrière Medeleine 294
Anaksymander 433
Anderson Sherwood 99
Antoniuk Mateusz 18, 51–52, 427,
480–481, 486, 496
Apollinaire Guillaume 246, 271
Aragon Louis 271, 294
Araszkiewicz Feliks 197
Arnold Céline 294
Ashbery John 93, 96, 99, 103
Attridge Derek 92–93
Atwood Margaret 99

B

Babbitt Irving 93–95
Bach Jan Sebastian 170
Bachórz Józef 194
Bachtin Michaił 49, 87–88, 92,
208–209
Baczyński Krzysztof Kamil 385, 407
Bąkowska Józefa (Szczęsna)
z Cybulskich 10, 132, 148–154,
156, 200
Balbus Stanisław 16–17, 35–36, 38,
40–41, 44, 102, 113, 116, 135–
–137, 139–140, 226, 234–235,
240, 377, 436

Balcerzan Edward 205–210, 229–
–230, 233–234, 268, 368–369,
370, 372–374, 377–378, 392,
436, 439
Baldovinetti Alesso 379
Baliński Stanisław 261
Balzak Honoriusz 190
Banville Théodore de 57
Barańczak Stanisław 478, 485–486,
493, 497–498, 503–505
Baranowska Małgorzata 244, 339–
–340, 342, 425
Bardach Juliusz 33
Bartelski Lesław Marian 383
Bartmiński Jerzy 183
Bartoszyński Kazimierz 18, 40
Baterowicz Marek 413
Baudelaire Charles 17, 24, 29–30,
32–33, 37–39, 41–45, 48–54,
57–59, 61–64, 66–76, 80, 83–
–86, 89–92, 94–97, 108, 111,
113–114, 122, 127–129, 134,
142, 148–149, 151–153, 158,
165, 189, 196–201, 209–210,
213, 220–221, 227, 249, 256,
264, 292–294, 299, 317, 361,
390, 396, 398, 435, 462, 466,
468, 471, 516,
Beaujour Michel 62, 79–82, 196
Beckett Samuel 98, 109
Beduin Nicolas 263, 271
Benedikt Michael 96, 99
Benveniste Emil 301
Bérat-Esquier Fanny 32

- Berent Waclaw 129, 136
 Bernard Suzane 29, 32, 61–63, 66–
 –73, 80, 83, 85, 95–96, 122–
 –123, 134, 142, 146, 227, 250,
 264, 318, 395–396, 466, 500
 Bernstein Charles 278
 Bertrand Aloysius 19, 24, 37–39,
 41, 45, 46, 64, 69, 70, 72, 75,
 80, 83, 110, 113–114, 122–123,
 140, 145–146, 194–196, 197–
 –198, 200–201, 227, 249, 271,
 293–294, 317, 390, 435, 516
 Białoszewski Miron 72, 414, 421,
 479, 505
 Bienkowski Zbigniew 10, 22, 413,
 428–442, 482, 500
 Biernacki Andrzej 207
 Błński Jan 478
 Bloom Janet 96
 Bly Robert 96, 99
 Bobrowska Barbara 193
 Bocheński Tomasz 241, 243–244
 Böcklin Arnold 159
 Bogalecki Piotr 505
 Bojarski Waclaw 115, 383, 386, 393,
 396–397, 405, 407
 Bolecki Włodzimierz 18, 35, 84,
 102, 113, 195, 226, 237, 241,
 244–247, 431, 444, 515
 Bordowicz Maciej 413
 Borges Jorge Luis 490
 Borowiec Jarosław 501
 Bouillane de Lacoste Henri 129
 Boy-Żeleński Tadeusz 128
 Bożyk Joanna 479
 Bradbury Malcolm 70, 140, 269,
 426, 517
 Brahms Johannes 214, 228
 Breton André 271, 277, 455
 Bretonne Rétif de la (Nicolas-Edme
 Rétif) 39, 153
 Breughel d'Enfer 196
 Breughel de Velours 196
 Breughel Jean 194
 Breunig LeRoy C. 105
 Brodski Josif 493
 Brodzka Alina 18, 237, 247, 290,
 295, 385, 413
 Brucz Stanisław 258, 267–270, 277
 Brzękowski Jan 271, 372, 438, 442–
 –452
 Brzozowski Jerzy 76, 241
 Brzozowski Stanisław 128, 186,
 331, 394
 Bubak Józef 19, 111, 415
 Buckley Christopher 97
 Buczkowski Leopold 20
 Bursztyńska Alice 261
 Butor Michel 79–80
- C**
 Cailleux Ludovic de 85, 110
 Callot Jacques 37, 42, 194–195, 435
 Carpenter Bogdana 241–242, 244,
 247, 370, 477, 480, 484, 486,
 492, 495, 498–499
 Caws Mary Ann 62, 120, 142, 220,
 446
 Cendrars Blaise 293, 452, 454
 Chapelan Maurice 66
 Chara René 454
 Chateaubriand François-René de 15
 Chmielowiec Michał 362
 Chmielowski Piotr 130
 Chmura Marek zob. Zdzisław Leon
 Stroński
 Chopin Fryderyk Franciszek
 (Szopen) 136, 148, 214, 425
 Choromański Leon 108

- Choromański Michał 237
Chwalewik Witold 118
Cicha Magdalena 487
Cieślakowska Teresa 19
Cieślakowski Sławomir 19
Ciompa Adam 237
Clark Edward 93
Claudel Paul 78, 292–294, 329
Clements Brian 97
Cocteau Jean 292, 294
Coleridge Samuel Taylor 107
Combe Dominique 83, 85
Connors Peter 97
Coquio Catherine 94
Craver Anne 61
Creeley Robert 99
Cudak Romuald 205
Culler Jonathan 30–31, 43, 47, 49–
–50, 55, 118, 133–134, 209,
220, 252, 396
Czachowska Jadwiga 211
Czachowski Kazimierz 316
Czaplejewicz Eugeniusz 197, 490
Czapliński Przemysław 479
Czartoryska-Wirtemberska Maria
194
Czechowicz Józef 214, 315, 325–
–326, 329, 331, 416, 418
Czerniawski Adam 413
Czernik Stanisław 325, 327
Czerny Anna Ludwika 441
Czerny Zygmunt 292–294
Czyżewski Tytus 262, 265, 283
- D**
d'Arc Joanna 241
Davidson Michael 278
Dąbrowska Maria 345
Dedecius Karl 478
DeKoven Marianne 278
- Delaperrière Maria zob. Maria
Korcala-Delaperrière
Delville Michel 99–102, 278
Desnos Robert 19, 195, 294
Desnosow Robert 294
Dębicki Zdzisław 133
Divoire Fernand 292–293, 329
Dłuska Maria 493–494
Dmitruk Krzysztof 187, 190
Dobraczyński Jan 407
Douglas Alfred Bruce 93
Dow Gérard 196
Dowson Ernest 93, 109
Drewnowski Tadeusz 345
Drogoszewski Aureli 130
Dunham Jamey 97
Dürer Albrecht 195
Durry Marie-Jeanne 66
Dutka Czesław Paweł 19, 61, 139
Dworak Tadeusz 330, 332
Dygat Stanisław 414
Dziadek Adam 241, 337, 494
- E**
Edson Russell 96, 99
Eliot Thomas Stearns 49, 100, 105–
–106, 118, 123, 269, 331, 341,
517
Éluard Paul 78, 220, 227, 243, 271,
277, 282, 293–294
Engelking Ryszard 39, 48, 76, 153,
197–198, 299
Ernst Max 447
Escarpit Robert 264
Euzebiusz św. 416–417
Eyck Jan van 195
- F**
Fargue Léon-Paul 293
Federman Raymond 47

Feldman Wilhelm 132
 Feliksiak Elżbieta 44
 Fénelon François 85
 Fieguth Rolf 45, 55, 478
 Fitz Linda Taylor 278
 Fiut Aleksander 120, 237, 471–472, 474
 Flaszen Ludwik 290
 Ford Charles Henri 96
 Forneret Xavier 85, 110
 Forst-Battaglia Otto 316
 Foucault Michael 88
 Fowler Alastair 103
 Franaszek Andrzej 478, 493
 Frank Joseph 122–123, 227, 341
 Fredman Stephen 96–100, 102, 106, 109
 Friebert Stuart 96, 471
 Friedrich Hugo 43–44, 107
 Fryde Ludwik 297, 307, 316, 325–326, 331–332, 344, 416
 Frye Herman Northrop 18, 49, 139
 Fuseli John Henry zob. Johann Heinrich Füssli
 Füssli Johann Heinrich (John Henry Fuseli) 196

G

Gacki Stefan Kordian 258, 267, 270, 280
 Gajcy Tadeusz (Karol Topornicki) 385, 395, 397, 404, 406
 Gałczyński Konstanty Ildefons 370
 Garstka Aneta 19
 Gautier Brigitte 478–479
 Gautier Théophile Teofil 57, 89, 201
 Gawalewicz Marian 166
 Gazda Grzegorz 22, 258
 Genette Gerard 18, 35, 41, 132, 226

Głowiński Michał 20, 24, 28, 131, 135, 138–139, 155, 175, 206–207, 210, 229, 267, 324, 362–363, 373, 430–433, 435–436, 502, 515
 Godbert Geoffrey 96
 Gonzague-Frick Louis de 61
 Gonzalez Ray 96
 Gorczyński Maciej 324
 Gorgiasz 65
 Gorlicki Jan 241
 Gosk Hanna 479
 Goszczyński Seweryn 167, 231
 Grabiński Zbigniew 237
 Grabowski Michał 194
 Gramsci Antonio 86
 Greene John C. E. 294
 Grochowiak Stanisław 235
 Grochowski Grzegorz 208
 Gronczewski Andrzej 115, 237
 Gruszecka Aniela 237
 Guérin Maurice de 64, 85, 110, 294–295
 Gutfrański Krzysztof 271
 Gutowski Wojciech 40, 114, 139, 169
 Guze Joanna 53, 72, 149

H

Haffend John 109
 Hamburger Käte 31
 Hartmann Karl Robert Eduard von 154
 Hartwig Julia 276, 279, 293, 413–414, 452–470, 479, 487, 518
 Heldrich Philip 278
 Henschke Alfred 317, 320
 Herbert Zbigniew 9–10, 18, 312, 324, 343, 413–414, 427, 469, 476, 477–500, 501, 510

Hertz Paweł 37, 315–316
 Hill Geoffrey 98, 109
 Hippiasz 490
 Hirsch Edward 493
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
 37, 301
 Hogarth William 37
 Hopensztand Jakub Dawid 266
 Horzyca Wilam 261
 Houssaye Arsen 37, 47, 53, 80
 Huysmans Joris-Karl 59–60, 69,
 103, 474, 518

I

Ignaszak Maria 170
 Irzykowski Karol 172
 Iwaniuk Waław 329
 Iwanowski Bronisław 10, 223, 236–
 –237, 258–284, 311, 372
 Iwaszkiewicz Jarosław 10, 115,
 210–241, 257, 259–261, 275–
 –277, 283–284, 287–288, 291,
 298, 316, 321, 329, 332, 334,
 370, 410, 426, 441
 Izambard Georges 216

J

Jablczyński Feliks 170
 Jabłonowski Władysław 128
 Jacob Max 66, 70, 103, 257, 271,
 275–276, 282, 293–294, 310,
 328, 440–441, 448, 450, 452–
 –455, 462–463, 466, 468, 516,
 518
 Jakobson Roman 16, 120
 Jakóbczyk Jan 191
 Jakubowski Jan Zygmunt 207
 Jakucka Natalia 487
 Jameson Frederic 87–88, 91
 Janicka Izabela 503–504

Jarniewicz Jerzy 505
 Jaroński Zbigniew 258
 Jarry Alfred 70
 Jasiński Brunon 283
 Jastrzębski Zdzisław 22, 248, 373,
 383–386, 396, 402–403, 406,
 409, 414, 428
 Jaworski Roman 171
 Jaworski Stanisław 26, 265, 270, 441
 Jean Paul 15, 37
 Jedynak Krystyna (Zabawa) 18, 22–
 –23, 42, 127, 133, 136–138,
 148, 151, 171, 174, 191, 199
 Jellenta Cezary 23
 Jenny Laurent 117
 Jezus Chrystus 241, 273
 Jędrychowska Maria 236
 Johnson Barbara 37–38, 74–76, 78,
 85, 94
 Joyce James 97, 101, 123, 341
 Juel Przybyszewska Dagny 132
 Junosza Klemens zob. Klemens
 Szaniawski

K

Kaden-Bandrowski Juliusz 40–49,
 237
 Kafka Franz 432, 440
 Kahn Gustaw 140, 268, 516
 Kaliszewski Andrzej 477–478, 481–
 –483, 485
 Karabełowa Magdalena 314
 Karpowicz Tymoteusz 362, 413,
 502–503, 505
 Kasprowicz Jan 24, 40, 41–46, 48–
 –52, 54–57, 114, 121, 128, 133,
 138, 151, 163, 165, 191, 199,
 209, 212, 228, 271, 308–309,
 336, 361, 392, 429, 435, 468
 Kasprowiczowa Maria 42

- Kądziała Paweł 427
 Kijowski Andrzej 32, 89, 91, 189, 209
 Kirby-Smith H. T. (Tom) 39, 57–
 –58, 140
 Kircher Athanasius 359
 Kleczyński Jan 190
 Klemensiewicz Zenon 494
 Kluba Agnieszka 122, 135, 197, 363
 Klak Tadeusz 258, 325, 418
 Kłosiński Krzysztof 170, 176
 Knysz-Tomaszewska Danuta 478
 Kochanowicz Jan 261
 Kochanowski Jan 45
 Komornicka Maria 23, 133, 136, 141
 Konicka Hanna 72
 Kopczyńska Zdzisława 17, 26
 Korab-Brzozowski Wincenty 134,
 170
 Korcala-Delaperrière Maria 444,
 448–450
 Kossak Wojciech 355
 Kossak-Jasnorzewska Maria zob.
 Maria Pawlikowska-
 -Jasnorzewska 155, 347
 Kossakowa Maria 355
 Kott Jan 215, 277
 Kowalczykowa Alina 249
 Kozłowski Czesław 212
 Kozłowski Mieczysław (Jerzy
 Mieczysław Rytard) 211–212,
 214–215, 223, 235–240, 258,
 261, 310, 317, 329, 471
 Krajewska Wanda 129
 Krajewski Grzegorz 139
 Krasieński Zygmunt 15–17
 Kraszewski Józef Ignacy 194
 Krynicki Ryszard 362
 Krysińska Maria 140, 268, 516
 Krzysztošek Wiesław 259, 265–
 –267, 271, 280
 Kuczera-Chachulska Bernadetta 45
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna
 501
 Kudliński Tadeusz 237
 Kulawik Adam 494
 Kunz Tomasz 30, 49, 118, 134, 209,
 396
 Kurek Jalu (Franciszek) 258, 271,
 449
 Kurska Anna 358
 Kuźma Erazm 135
 Kwiatkowski Jerzy 211, 213–215,
 217, 223, 229, 235, 237, 239–
 –240, 257–258, 345–346, 351,
 353–354, 357, 361–364, 366–
 –367, 369–371, 373, 381, 392,
 433, 438–439, 455, 462, 479,
 482, 493
- L**
 Labuda Aleksander Wit 35
 Lacoue-Labarthe Philipp 107
 Laer Pieter van 194
 Laforgue Jules 140, 268
 Lam Andrzej 430–434
 Lamartine Alphonse de 53
 Langbaum Robert 50
 Lange Antoni 127, 129, 319
 Lautréamont (właśc. Isidore Lucien
 Ducasse) 70, 228
 Lavaud Guy 61
 Lechoń Jan 261, 329
 Lechowski Bruno 261, 263
 Lefèvre-Deumier Jules 85, 110
 Lehman David 96
 Lehr-Splawiński Piotr 197
 Lejeune Philippe 35
 Lemański Jan 129, 492
 Leśmian Bolesław 129, 174–175,
 484, 502–503

- Leśniewska Maria 76
 Leszczyński Edward 136
 Lewandowski Tomasz 187, 190
 Leyde Lucas de 195
 Liciński Ludwik Stanisław 10, 186–
 –201, 209, 219, 410
 Lipski Jan Józef 41–49, 51, 55–57,
 114, 121, 163, 209, 228, 308,
 392, 420, 433, 456
 Lisle Leconte de 89
 Lorraine Claude 460
 Losada Robert 96
 Loth Roman 48
 Louÿs Pierre 70
 Loydell Rupert 96
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 362–363, 369–
 –370
 Łobodowski Józef 326, 332, 344
 Łomień Stanisław 383, 410
 Łukasiewicz Małgorzata 182
 Łuniewski Witold 261
 Łuski Bronisław (Jerzy Zagórski)
 307, 316, 319–320, 323, 395,
 407, 418
- M**
- Maeterlinck Maurycy 127–128, 359
 Maliszewski Karol 501, 512
 Mallarmé Stéphane 28, 64–65, 70,
 74, 82, 97, 201, 295, 390, 446
 Maloney Dennis 97
 Marczak-Oborski Stanisław (Juliusz
 Oborski) 395, 402
 Markowski Michał Paweł 119
 Marks Karol 87
 Marrené Waleria 128
 Martuszevska Agnieszka 197
 Martuszevski Ryszard 259
 Matuszek Gabriela 114, 137
 Matuszewski Ignacy 172
 Matuszewski Ryszard 464
 McFarlane James 70, 140, 269, 426,
 517
 McNeil Lynda D. 122
 Mercier Louis Sébastien 39
 Merrill Stuart 95, 100
 Merwin William Stanley 96
 Michałowska Teresa 33
 Michałowski Piotr 373, 376–377, 436
 Michaux Henri 432, 440, 454–455,
 464–465, 468, 518
 Miciński Tadeusz 15, 40, 114, 132,
 135–136, 138–139, 141, 169,
 185, 245, 262
 Mickiewicz Adam 15, 45, 459
 Międzyrzecki Artur 214–215, 293,
 317
 Mikołajewski Jarosław 455
 Mill John Stuart 49
 Miller David 96
 Miller Jan Nepomucen 213
 Milstein Dany 37, 194–195
 Miłaszewski Stanisław 129, 292
 Miłobędzka Krystyna 10, 413–414,
 500–512
 Miłosz Czesław 10, 42, 120, 149,
 211, 236–237, 326, 328–330,
 332–334, 344, 416–418, 420–
 –423, 428, 469, 470–475
 Miodońska-Brookes Ewa 494
 Miriam zob. Zenon Przesmycki
 Misakowski Stanisław 413
 Młodożeniec Stanisław 283
 Mokranowska Zdzisława 236, 248–
 –250, 252–253, 257
 Monroe Jonathan 87–92, 97, 101,
 109, 209, 281–282
 Monson Jane 107

- Monte Steven 58, 67, 101–107, 122,
140, 220, 278, 295, 466
- Moore Fabienne 85
- Morier Henri 23
- Mortkowicz 129
- Mościcki Paweł 93
- Mrożek Sławomir 414
- Murphy Margueritte S. 93–96, 101,
104
- Myers George, Jr 96
- N**
- Nalewajk Żaneta 56, 118
- Nałkowska Zofia 295, 472
- Nałkowski Waclaw 23
- Namowicz Tadeusz 107
- Nancy Jean-Luc 107
- Nansen Fritjof 226
- Napierski Stefan 9–11, 185, 238,
270, 284–325, 427, 441
- Nasiłowska Anna 18, 22–23, 29–30,
50, 56, 120, 131, 134, 247–248,
314, 385, 413, 428
- Neefs Pieter 194, 196
- Niemojewski Andrzej 132
- Niemojowska Maria 269
- Nietzsche Friedrich 15, 190
- Novalis (właśc. Georg Philipp
Friedrich Freiherr von
Hardenberg) 15, 357–358
- Nowicki Krzysztof 20, 231
- Nurnikowa Elżbieta 345
- Nycz Ryszard 30, 46–48, 117–119,
134–135, 138, 209, 324, 396,
439, 473, 515
- Nyczek Tadeusz 475–476, 504
- O**
- Oborski Juliusz zob. Stanisław
Marczak-Oborski
- Okopień-Sławińska Aleksandra 20,
28, 49, 55, 309
- Okulicz-Kozaryn Radosław 170–
–171, 173–174, 178–185
- Olędzka-Frybesowa Aleksandra 44
- Olszański Kazimierz 355
- Opacki Ireneusz 18, 35, 102, 113,
226, 249
- Ostade Adriaen van 196
- Ostaszewska Danuta 205, 208
- Osterwa Juliusz 261
- Ostrowska Bronisława 24, 128, 133,
154–157, 200, 212, 487
- Ożóg Jan Bolesław 413
- P**
- Packard William 96
- Palmura Zenobia 236, 261
- Papieska Agnieszka 115, 237
- Papieski Robert 115, 237
- Parny Evariste 64, 85, 110
- Pasterski Janusz 284, 286, 289–290,
306, 313, 317
- Paszkiewiczówna Janina 261
- Patchen Kenneth 99
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
(Maria Kossak-Pawlikowska)
10, 154–155, 344, 345–362,
381, 416, 461, 487
- Pawłowa Anna 155
- Peiper Tadeusz 26, 207, 259, 265,
267, 270, 332, 372, 441, 444–
–445
- Peirce Charles Sanders 77
- Perse Saint John 70, 105
- Pichois Claude 89, 153
- Pickering Robert 85
- Pieszczachowicz Jan 20
- Piętak Stanisław 313, 315
- Pietrych Krystyna 241

Piotrowiak Jan 249
 Piwiński Leon 315
 Płauszewski Andrzej 444
 Podraza-Kwiatkowska Maria 16, 23
 Poe Edgar Allan 32, 58, 68, 105,
 189, 209
 Pollak Seweryn 259
 Pomper Aleksander 132
 Ponge Francis 21, 78, 80, 98, 482–
 483, 490, 500
 Popiel Magdalena 172
 Poprawa Adam 501
 Porębski Mieczysław 279
 Potocki Antoni 130, 166
 Praksyteles 167
 Pręczkowska Helena 118
 Próchniak Paweł 186, 189–192, 199
 Prokop Jan 135, 139, 185, 271, 363,
 441
 Prokopiuk Jerzy 358
 Prometeusz 416, 482
 Proust Marcel 123, 341
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander
 Głowacki) 193, 197
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 11,
 133, 157, 160
 Przesmycki Zenon (Miriam, Z. P.)
 127–129, 131–132, 205, 212, 295
 Przyboś Julian 10, 207–208, 286,
 362–382, 385–386, 392–393,
 396, 429, 435–436, 439–440,
 443, 445
 Przybyszewski Stanisław 15, 22,
 114, 132–133, 136–138, 140–
 142, 147–148, 168
 Pszczołowska Lucylla 17, 26–27

Q

Quincey Thomas de 39, 94, 108

R

Rabaté Dominique de 53
 Rabbe Alphonse 85, 110
 Ratuszna Hanna 139, 165
 Rembrandt Harmenszoon Rijn van
 37, 42, 70, 194–195, 435
 Reverdy Pierre 279, 282, 292–293,
 329, 454–455
 Richards Marvin 70, 86
 Ricks Christopher 105
 Riffaterre Hermine 62, 83–85, 120,
 142, 220, 243, 318, 446
 Riffaterre Michael 74, 77–78, 101
 Rimbaud Jean Arthur 24, 64, 67,
 69, 71, 73, 78, 80, 83, 85, 97,
 113–115, 122–123, 128–129,
 131–132, 140, 196, 205, 210–
 223, 226–227, 234–238, 241,
 243, 246–247, 257, 276–277,
 292–293, 317–318, 329, 361,
 390, 446, 466, 516
 Rogoziński Julian 60, 518
 Rolicz-Lieder Waclaw 9, 16, 133,
 142–148, 151, 200, 321, 339
 Rosch Eleanor 118
 Rousseau Henri 219, 222, 228, 310
 Różewicz Tadeusz 115, 414, 429
 Rudnicki Adolf 414
 Ruff Marcel Albert 44, 59
 Ruszar Józef Maria 487
 Rutkowski Krzysztof 197, 247
 Ruwet Nicolas 70
 Ryłko Zdzisław 271
 Rytard Jerzy Mieczysław zob.
 Mieczysław Kozłowski

S

Sadowski Witold 490
 Sadzik Józef ks. 472
 Salvator-Rosa 196

- Samborski Erazm 129
 Sandauer Artur 328, 340–341, 370, 439
 Sandras Michel 68
 Santilli Nikki 32, 39, 94, 107–109, 112–113, 118, 420, 439
 Sausurre Ferdynand de 74
 Sawicki Stefan 25–28
 Schildenfeld Leon (L. Schiller) 42
 Schiller Friedrich 305
 Schiller L. zob. Leon Schildenfeld
 Schlegel Friedrich 107, 357–358
 Schopenhauer Arthur 154, 349, 509
 Scott Clive 70, 84, 140, 269, 426, 517
 Scott David 80, 122–123, 196, 227
 Sebyła Władysław 325–327, 330, 332
 Segalen Victor 70
 Silliman Ron 99
 Simic Charles 96, 99
 Simmel Georg 182
 Simon John 62–66, 79, 104
 Sinko Tadeusz (A. O.) 212–213
 Siwczyk Krzysztof 111
 Skarga Piotr 15
 Skiński Jan Emil 289–291
 Skręt Rościśław 362, 378
 Skwarczyńska Stefania 21, 33–35
 Sławiński Janusz 20, 28, 84, 120, 206–207, 334–335, 339, 363, 375, 420, 431, 437–438, 442, 444, 502
 Słonimski Antoni 261, 329, 370
 Sobolczyk Piotr 413, 472
 Soupault Philippe 271
 Srokowski Stanisław 413
 Staff Leopold 224, 232, 370
 Staiger Emil 18
 Stala Marian 114, 472
 Starowiejska-Morstinowa Zofia 315
 Starska-Żakowska Wanda 345
 Stawowy Renata 325, 330, 335, 338, 421–422
 Stein Gertruda 101, 103, 278, 483
 Sterling Kazimierz 133
 Stern Anatol 258, 260–261, 270, 277, 283
 Stern-Wachowiak Sergiusz 16, 372, 511
 Stroiński Zdzisław (Marek Chmura) 19, 115, 299, 383, 391, 393–411
 Sulima Helena 261
 Supervielle Jules 391, 429, 438
 Swoboda Tomasz 69
 Szałagan Alicja 211
 Szaniawski Jerzy 237
 Szaniawski Klemens (Klemens Junosza) 42, 237
 Szczęsna Józefa zob. Józefa Bąkowska
 Szczęsny Aleksander 9, 133, 136, 169–185, 200, 262, 291–292, 321
 Szmydtowa Zofia 336
 Szopen Fryderyk zob. Fryderyk Franciszek Chopin
 Szwejkowski Zygmunt 193, 197
 Szymańska Beata 191, 413
 Szymański Wiesław Paweł 290, 301, 327–328
 Szymborska Wisława 10, 469, 475–477
 Szymczyk Grażyna zob. Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 19–22, 25–26, 29, 31–32, 37–38, 61, 111, 117, 194–196, 200, 209, 284, 299, 346, 386,

390–391, 396–397, 399, 404–
–405, 407, 414–415, 428, 479–
–480, 482, 500

Ś

Śliwiak Tadeusz 413, 479, 501
Śliwiński Piotr 479, 501
Ślósarska Joanna 18–19, 22, 515
Śniedziewski Piotr 53, 119, 295
Świetlicki Marcin 111
Świrszczyńska Anna 9–10, 211,
325–345, 344, 372, 400, 416–
–428, 441, 452, 462, 490

T

Tagore Rabindranath 42, 257, 329
Tarnogórska Maria 33
Tatara Marian 494
Tate James 96
Telicki Marcin 56, 118, 479
Teniers Dawid 194
Teofrast 295
Terdiman Richard 86
Terlecki Tymon 354
Teslar Józef Andrzej 133
Tiutczew Fiodor 37
Todorov Tzvetan 67, 70–74, 78, 83,
85–86, 94, 196, 221, 500
Tomassucci Giovanna 490, 493
Tomaszkiewicz Jerzy 407
Tomlinson Charles 98
Topornicki Karol zob. Tadeusz
Gajcy
Trościanko Wiktor 407
Truesdale Calvin William 96
Trzebiński Andrzej 10, 115, 383,
385, 386–393, 394–396, 407,
409
Trznadel Jacek 129, 175, 194, 435,
482

Trzynadlowski Jan 27, 121, 135, 240
Tulli Magdalena 314
Turgieniew Iwan 37, 40, 42
Turowski Andrzej 271
Tuwim Julian 175, 185, 210, 212,
248–257, 283, 315, 329, 370
Tynecka-Makowska Słowinia 22

U

Ulicka Danuta 49
Urbanowski Maciej 383, 408

V

Vadé Yves 31–33, 53–54, 62, 85–86,
113, 118–120, 141–142, 220,
243, 295, 318, 491
Valéry Paul 31
Venclova Tomas 241–245
Vielé-Griffin Francis 268
Vigny Alfred de 34–36
Vincent-Munnia Nathalie 85, 110–
–111, 294
Vinci Leonardo da 359
Vinz Mark 96

W

Wanner Adrian 152–153, 491
Wantuch Wiesława 479, 491–494
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 442,
444
Wat Aleksander 10, 241–248, 259,
261–262
Wążyk Adam 128, 152, 153, 213,
220, 227, 243, 258–259, 265,
267, 271, 276–277, 280–282,
293, 371, 440–441, 445, 449,
452–453, 462–463
Weysenhoff Józef 127–128
Whitman Walt 62, 210, 268
Wiegandt Ewa 479

- Wierzbicka Anna 118
 Wierzyński Kazimierz 261, 329
 Wilde Oscar 93–94, 109, 129
 Wilkoń Aleksander 19, 111, 209, 415
 Williams William Carlos 97, 99, 103
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 (Witkacy) 236, 242
 Wittgenstein Ludwig 117–118
 Wolska Maryla 133
 Wolski Waław 136
 Wołoszynowski Julian 223, 240,
 258, 320, 329, 471
 Woźniak Wojciech 267–268
 Wright James 96
 Wroczyński Jan 114, 132–133, 136
 Wróblewska Teresa 132
 Wyka Kazimierz 259, 325–326,
 330, 428–429, 440
- Y**
- Young David 96, 471
 Young Gary 97
- Z**
- Z. P. zob. Zenon Przesmycki
 Zabawa Krystyna zob. Krystyna
 Jedynak
- Zabojecka Maria 133
 Zagórski Jerzy zob. Bronisław Łuski
 Zaleski Marek 431–432
 Zarembianka Maria 261
 Zawadzki Andrzej 119
 Zawodziński Karol Wiktor 207,
 237, 286, 290–291, 312, 345,
 350–351
 Zaworska Helena 237, 258
 Zbyrowski Zygmunt 33
 Ziegler Jean 89
 Zieliński Miłosz 45, 245, 490
 Zieniewicz Andrzej 479
 Zięba Jan 292, 313
 Ziomek Jerzy 233
 Znamierowski Adam 136
- Ż**
- Żeromski Stefan 15, 136, 238
 Żółkiewski Stanisław 237
 Żukowski Karol 261
 Żuławska Helena z Sienkiewiczów
 45, 114, 128, 132, 204
 Żuławski Jerzy 204
 Żurowski Maciej 118

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*

Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*

Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górską, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzi, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi*

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego



Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki
w Polsce międzywojennej*

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy:
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.
Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna.
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy.
Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów
nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii.
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grygień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów.
O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej
formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród.
Polak i katolik w Żmijęcej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy.
Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata.
Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności.
Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*



Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*
Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość.*
Modele, gradacje, eksperymenty

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani.*
Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski.*
Polityki rządowe w latach 1918–2004

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów.*
Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.
Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą.*
Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje

Łukasz Wróbel, *„Hylé” i „noesis”.*
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja.
Hermeneutyka teologii w świetle „Prawdy i metody”
Hansa-Georga Gadamera*

Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie.
Studium filozoficzne i metodologiczne*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii.
Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci*

Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo
holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć.
Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

W PRZYGOTOWANIU

Piotr Majdanik, *Tora dla narodów świata.
Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa*

Jan Swianiewicz, *Możliwość makrohistorii.
Braudel, Wallerstein, Deleuze*

Sylwia Urbańska, *Przemiany macierzyństwa
w procesie globalnych migracji kobiet*

