

GRAŻYNA SZYMCZYK-KLUSZCZYŃSKA

Łódź

O WSPÓŁCZESNYCH TEORIACH POEMATU PROZĄ

Lektura nielicznych u nas i rozproszonych wypowiedzi naukowych na temat poematu prozą przekonuje, że nazwa ta upowszechniła się jako termin teoretyczny, mimo rozmaitych zastrzeżeń, jakie formułuje się pod jej adresem.

Zasadność polskiego określenia „poemat prozą” bywa bowiem kwestionowana. Uważa się go wówczas za kalkę z języka francuskiego, i to kalkę „niedokładną”¹ a w konsekwencji zastępuje nazwą w jej brzmieniu oryginalnym, *poème en prose*, bądź rezygnuje z niego na rzecz określeń innych, jak „proza poetycka”, „poezje prozą”, „liryk prozą”. Czytając zdanie: „Z osiemdziesięciu trzech znanych nam obecnie *Poezji prozą* Turgieniew zamierzał ogłosić pięćdziesiąt jeden (...)”² lub śledząc spostrzeżenia na temat „próz poetyckich” Herberta stwierdzamy ponadto, że „poezja” (prozą) oraz „proza” (poetycka) poczynają funkcjonować współcześnie jako kwalifikacje gatunkowe.

Decyzje terminologiczne, o których mowa, nie usuwają wieloznaczności; w obdarzonych nową funkcją określeniach wieloznaczność zostaje

¹ Zob. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993, s. 873 (hasło: Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą autorstwa A. Nasiłowskiej, której zdaniem ściślejszy odpowiednik brzmiałby: „wiersz prozą”. Na oddzielne rozważania zasługuje samo pojęcie poemat. Ostatnio przypomniała o tym M. Tarnogórska w I rozdziale swej książki *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997. Wątek ten rozwija autorka w artykule *Wiersz a poemat* zamieszczonym w niniejszym tomie „ZRL”).

² P. Hertz, *Uwagi o „Poezjach prozą” Turgieniewa*, (w:) I. Turgieniew, *Poezje prozą*. Przetłumaczył i szkicem objaśniającym oraz notami opatrzył P. Hertz, Kraków

tylko przeniesiona z obszaru konotowanego przez poniechaną nazwę „poemat” (jako twór artystyczny, wiersz, utwór poetycki, dłuższy utwór wierszowany) na równie grząski teren prozy poetyckiej lub „pojedynczych” poezji prozą. W zamyśle autorów tych decyzji – a są nimi niektórzy tłumacze i niektórzy krytycy – mają one świadczyć o czymś więcej niż o językowej ksenofobii: o chęci nawiązania do rodzimej tradycji przekładowej (*Drobne poezje prozą* to tytuł cyklu Baudelaire’a, przetłumaczony tak przez Helenę z Sienkiewiczów Żuławską w 1901 r.), a także o poszukiwaniu dla zdominowanego przez literaturę francuską gatunku antecedenencji w literaturze polskiej, na przykład w prozie poetyckiej romantyków.

Zdarza się, że tłumacz wybiera jedną z możliwości nazewniczych w sposób arbitralny. I tak, w roku 1981 otrzymaliśmy, jeśli zawierzyć tytułowi, tomik „liryków prozą” Artura Lundkvista³; wstęp autora przekładu informuje zaś, iż chodzi o „wybór (...) liryki prozą” szwedzkiego pisarza. Lektura tekstów prowadzi z kolei do wniosku, że mamy do czynienia z poematami prozą bliskimi wzorcom francuskim (Lundkvist przekładał Eluarda, Saint John Perse’a, Michaux), z utworami, w których nieobecność elementu narracyjnego rekompensowana jest przez rozbudowane deskrypcje – ale argument to zbyt słaby na potwierdzenie ich liryczności.

Ten wydawniczy incydent przypomina ponadto o niejasnym statusie ostatniego z wchodzących w grę terminów, o jego oscylacji pomiędzy poziomem rodzajowym a gatunkowym (jak działo się to na przestrzeni wieków z kategorią „liryki” wierszowanej). Tu nie wystarczy już odwołanie do literackiej świadomości gatunku ujawnianej w Polsce przez twórców, tłumaczy, krytyków. Konieczne jest uruchomienie wiedzy pochodzącej z opracowań naukowych. Najnowsza u nas wypowiedź z tego kręgu⁴ podważa taksonomiczny pożytek nazwy „liryk prozą”, a w konsekwencji gatunkową autonomię przedmiotu, do którego ta nazwa odsyła. Sądzę jednak, że przy każdorazowym dookreślaniu pojęcia „liryczności”, relatywizowanym wobec poetyki autora i epoki, w której tworzył, istnieje możliwość uznania liryku prozą za odmianę gatunkową poematu prozą, odmianę uprawianą w polskiej literaturze czasów drugiej wojny

1985, s. 210.

³ A. Lundkvist, *Liryki prozą*. Wybór, przekład i wstęp Zygmunt Łanowski, Warszawa 1981.

przez poetów, spośród których Zdzisław Stroiński dał realizację najpełniejszą⁵. Wątku tego nie zamierzam w niniejszej pracy rozwijać.

Interesuje mnie natomiast ten obszar świadomości literackiej, który dopuszcza stosowanie nazwy „poemat prozą”. Jest to w szkicach krytycznych, także w praktyce translatorskiej i wydawniczej, proceder bardziej powszechny niż poprzedni; ugruntowuje go fakt obecności tego terminu w opracowanych przez polskich autorów hasłach słownikowych, w artykułach i rozprawach⁶.

Całe zagadnienie wykracza poza spory o terminologię w kierunku poszukiwania rodzimych źródeł poematu prozą i prób opisanie genologicznego pojęcia. Jak już powiedziałam, prac o tym charakterze powstało u nas niewiele. Nie ma ani monografii gatunku, ani też w miarę obszernej propozycji teoretycznej. Pojedyncze głosy zaprzeczają sobie nawzajem albo zawierają sprzeczności wewnętrzne. Rzecz by można, że tendencja do polemiki zaistniała na rodzimym terenie wcześniej niż jej przedmiot, gdyż w istocie trudno dyskutować z teorią *in statu nascendi*, z rzadka uprawomocnianą przez analizę tekstów.

W tej sytuacji uznałam za użyteczne zaprezentowanie wybranych teoretycznych ujęć gatunku, jakie pojawiły się w naszym półwieczu za granicą, głównie we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Wzięłam pod uwagę przede wszystkim pozycje książkowe w całości poświęcone poematowi prozą, w drugiej kolejności – hasła zamieszczone w słownikach i znaczące artykuły publikowane w czasopismach lub jako wstępy do

⁴ K. Jedynek, *Kilka uwag o poemacie prozą*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.

⁵ Zob. G. Szymczyk, *Okno i obrazek. O lirykach prozą Zdzisława Stroińskiego*, „Litteraria” 1982, t. XIV. Wcześniej pisał o tym w swojej książce Z. Jastrzębski (*Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969; rozdział *Liryk prozą – nowy gatunek poetycki*), który obie nazwy traktował wymiennie; źródeł dla okupacyjnego liryku prozą poszukiwał w twórczości Awangardy krakowskiej.

⁶ Zob. hasła w *Słowniku terminów literackich*. Pod redakcją J. Sławińskiego, wyd. drugie, Wrocław 1988; w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, op. cit.; w czasopiśmie „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, z. 1 – 2 (z hasłem opracowanym tu przez J. Słóarską dla działu „Materiały do Słownika rodzajów literackich” dyskutuje K. Jedynek w artykule *Jeszcze o poemacie prozą. Uwagi o artykule Joanny Słóarskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4. Większość krytycznych uwag K. Jedynek to materiał do nowej dyskusji, której w tym miejscu podjąć nie mogę. Własne stanowisko dotyczące możliwości mówienia o poemacie prozą formułuję częściowo w końcowych partiach niniejszego szkicu) oraz wybrane opracowania: M. Szarama-Swolkeniowa, *Maria Krysińska, poetka francuskiego symbolizmu*, Kraków

antologii. Gdy było to możliwe, poszukiwałam odpowiedniości pomiędzy stanowiskami badaczy zagranicznych a częściowymi obserwacjami autorów polskich; gdy możliwość taka nie pojawiała się – powstało puste miejsce, być może do wypełnienia w przyszłości, w miarę wydobywania na światło dzienne literackich faktów z rodzimej historii gatunku.

Dodajmy nawiasem, że polski poemat prozą w wersji „eksportowej” prezentuje się jako historii pozbawiony. Międzynarodowa antologia gatunku, którą opracował Michael Benedikt⁷, udziela miejsca tylko kilku tekstom Herberta (w przekładzie Miłosza) oraz kreuje do rangi twórcy poematu prozą Wisławę Szymborską (trzy utwory w przekładzie Krystyny Piórkowskiej).

Jeśli chodzi o korpus tekstów uwzględnianych przy formułowaniu konstatacji teoretycznych, zaobserwować można znamienne przesunięcie: od absolutyzowania francuskiego kanonu poematu prozą, to jest utworów Bertranda, Baudelaire’a, Rimbauda, Mallarmégo, do uczynienia obiektem rozważań tradycji poszczególnych krajów. Widać to na przykładzie prac z ostatnich kilkunastu lat dotyczących poezji amerykańskiej. Stephen Fredman odrzuca nawet nazwę *poemat prozą* na rzecz określenia *poet’s prose*, które uważa za bardziej pojemne, zdolne objąć wszelką poezję, nie tylko liryczną, pozbawione też charakteru oksymoronicznego oraz skojarzeń z atmosferą uczuciową symbolizmu we Francji⁸. Jak każda decyzja o charakterze terminologicznym, ta również ma głębsze racje: kryje się za nią przeświadczenie, że współcześni poeci amerykańscy (William Carlos Williams, Robert Creeley, John Ashbery) odeszli od dziewiętnastowiecznego modelu ukształtowanego we Francji, zbyt estetyzującego i subiektywnego.

Coraz częściej również przedmiotem analiz staje się poezja francuska po roku 1945 (René Char, Michel Dégué), a to w celu wykazania, że zwrot w kierunku poematu prozą motywowany jest obecnie inaczej niż w wieku ubiegłym, gdyż proza i poezja przestały być postrzegane jako sprzeczności – mówi się o wspólnej retoryce obydwu⁹.

W rysujących się nowszych, ale mających już swe dzieje koncepcjach teoretycznych poematu prozą wyróżniam cztery odmiany i opatruję je

1972 (zwłaszcza rozdział *Od poematu prozą do wiersza wolnego*); K. Jedynek, *Kilka uwag o poemacie prozą*, op. cit.

⁷ M. Benedikt (ed.), *The Prose Poem. An International Antology*, New York 1976.

⁸ S. Fredman, *The Crisis in American Verse*, Cambridge 1983, s. XIII. Drugie wydanie tej książki ukazało się w roku 1990.

następującymi kwalifikacjami: teoria homologii, teoria bezwarunkowej intertekstualności, teoria spaczalna, teoria subwersyjności.

1. Teoria homologii.

Zwolennicy tego sposobu myślenia zakładają, że poezja i proza to dwie ścierające się lub współlistniejące siły. Ich działanie kieruje się w stronę struktury gatunku, i wtedy mowa o jego zbanalizowanej już jako formuła „oksymoroniczności” lub „hybrydyczności”, następnie zaś tak rozumiane relacje strukturalne zostają odwzorowane na poziomie kontekstu społecznego, historycznego, politycznego. W teorii tej łączą się ze sobą prace tradycyjne, pisane w perspektywie historycznoliterackiej oraz ujęcia nowsze spod znaku krytyki feministycznej i podekonstrukcjonistycznej „polityki gatunku”, aczkolwiek obydwa te nurty zmierzają do różnych rozstrzygnięć.

Na gruncie tej teorii cechy gatunku wywodzone są z etymologii nazwy, wspólnej przecież w wielu językach europejskich: *prose poem*, *poème en prose*, *poema en prosa*, *Prosagedicht*, *stichotvorenije w prozie*. Suzanne Bernard w swej klasycznej już, imponującej rozległością zgromadzonego materiału monografii¹⁰ opisuje poemat prozą przy pomocy serii sprzeczności: proza i poezja, wolność i ład, sztuka anarchii i sztuka organizowania.

Dla Jonathana Monroe¹¹ poemat prozą stanowi miejsce wzajemnego przenikania tego, co estetyczne i tego, co socjopolityczne. Zdaniem autora, proza w *Paryskim spleenie* Baudelaire'a to medium, przez które ujawnia się historia, doświadczenie konieczności narzucające ograniczenia działaniu indywidualnemu i zbiorowemu. Poezja natomiast wyraża pragnienie przekroczenia tych granic.

Piszący o poezji Tadeusza Borowskiego Andrzej Tauber-Ziółkowski sugeruje, iż okupacyjny liryk prozą odpowiadał twórcom uwikłanym w określoną rzeczywistość historyczną, gdyż był domeną „poezji walki” z racji wzajemnego unicestwiania się struktur w obrębie jednej formy: „(...) właśnie w liryku prozą ujawniają swą działalność moce niszczycielskie, walczące ze sobą. Proza zabija tu tradycyjną lirykę, te >zewnątrzne

⁹ Por. M.-J. Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel 1971, zwłaszcza rozdział IV; D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris 1989.

¹⁰ S. Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959.

cechy poezji – rytm, melodię. Liryka zaś, wprowadzona do prozy, odbiera przynależną jej epiczność, polegając przede wszystkim na zachowaniu pewnego dystansu twórcy wobec przedstawienia¹².

W języku krytyki feministycznej mówi się o androgyniczności poematu prozą i uznaje go za „jedną z ofiar kryzysu tożsamości płci w literaturze¹³”. Autorka tej formuły, Margueritte S. Murphy, powołuje się na rozważania Lyotarda, który pisząc w jednym z artykułów o postmodernistycznym „kryzysie uprawomocnienia” za prawomocne i dominujące uznawał to, co męskie. Zdaniem Murphy, wczesny związek poematu prozą z androgyne polega na zakwestionowaniu męskich cech „ja” lirycznego i „męskości” dziewiętnastowiecznej prozy i poszukiwaniu tychże cech w prozie nieliterackiej – na przykład w dyskursie naukowym.

2. Teoria bezwarunkowej intertekstualności.

„Bezwarunkowa” tutaj to tyle, co konieczna, bo wiązana z genezą gatunku, ale też dla niego dystynktywna. Barbara Johnson podkreśla fakt, że poemat prozą „zapowiada się od początku jako zjawisko zdecydowanie pochodne, nieoryginalne, wyraźnie zaszczerpione na istniejącym już utworze wcześniejszym¹⁴”. Baudelaire w dedykacji dla Arsène’a Houssaye otwierającej *Paryski spleen* przyznaje się do powinowactw z Aloysiusem Bertrande. Bertrandowski *Nocny Kasper* opatrzony jest z kolei podtytułem „à la manière de” – „sposobem Rembrandta i Callota”, co ma wskazywać na analogie w pojmowaniu sztuki przez twórcę dzieła literackiego i wybranych twórców dzieł sztuk plastycznych¹⁵.

¹¹ J. Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca and London 1987, s. 16.

¹² A. Tauber-Ziółkowski, *Tadeusz Borowski – poeta Trzeciej Awangardy*, w: idem *Sugestie interpretacyjne*, Londyn 1972, s. 67.

¹³ M. S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst 1992, s. 201.

¹⁴ B. Johnson, *Quelques conséquences de la différence anatomique des textes*, „Poétique” 1976 nr 28, s. 451. Artykuł ten stanowi wybór fragmentów pierwszych pięciu rozdziałów jej książki *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris 1979. Wzbogacają go uogólnienia teoretyczne, które powstały niekiedy przez proste pominięcie nazwisk Baudelaire’a i Mallarmégo, występujących w wydaniu książkowym.

Tom *Gaspard de la nuit* uważa się również za parodię i autoparodię. Parodię niektórych konwencji romantycznych, jak romantyczne poszukiwania sztuki, zdezwuowane we wstępie – lub literackiego snu czy klisz językowych w rodzaju „światło księżyca”, parodiowanych w samych tekstach (na przykład poprzez sformułowanie „[księżyc] wyciąga język jak wisielec”). Gdy tekst parodiujący odznacza się ironicznym podwojeniem, mamy do czynienia z autoparodią, która akcentuje literackość. Autoparodia w *Nocnym Kasprze* informuje, że Bertrand wykreował sztukę świadomą siebie¹⁶.

Poza tym, według historyków literatury sama idea omawianego gatunku pochodzi z przekładów prozą poezji obcych i „aby się narodzić, poemat prozą musiał najpierw przybrać formę fałszywego przekładu (...). Jest tak, jakby [gatunek ten] był z *zasady* (podkr. G. Sz.-K.) nieodłączny od istnienia innego tekstu(...)”¹⁷.

Podobne myślenie prezentuje Sergiusz Sterna-Wachowiak analizując *Bajkę ruską* Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Nazywa ją prozą poetycką i stwierdza, że „Proza poetycka z a w s z e (podkr. G. Sz.-K.) organizuje się wokół stylistycznych, syntaktycznych bądź językowych zjawisk, znanych z technik poetyckich¹⁸”, zaś sytuację bajkową w omawianym utworze uważa za substytut sytuacji lirycznej. Barbara Johnson dostrzega źródło liryizmu Baudelaire’owskiego *Zaproszenia do podróży* w wykorzystaniu gatunku podróży¹⁹, Michael Riffaterre tropi echa piosenki Bérangera w jednym z poematów prozą Bretona ze zbioru *Rozpuszczalna ryba*²⁰.

Wprawdzie nie wszyscy wymienieni autorzy posługują się terminem „intertekstualność”, jednak poemat prozą wprowadzony zostaje w samo centrum ewokowanych przez tę kategorię wątpliwości i dyskusji. Przy jej szerokim ujęciu mówienie o „intertekstualności niezbędnej” jest tautologią i traci swoją przydatność dla opisu gatunku. Fakt, że w przytoczono-

¹⁵ Na ten temat zob. mój artykuł *Bambocjada nadrealistyczna*. Aloysius Bertrand i Robert Desnos, „Przegląd Humanistyczny” 1987 nr 11.

¹⁶ We fragmencie tym przedstawiam tezy artykułu Kathryn Slott, *Le texte e(s)t son double*. Gaspard de la Nuit: *intertextualité, parodie, autoparodie*. „French Forum” vol. 6 nr 1, s. 28-35.

¹⁷ B. Johnson, *Quelques conséquences...*, op. cit., s. 451-452.

¹⁸ S. Sterna-Wachowiak, *Wiersz wolny awangardowy (Teoria rewolucji: hipoteza „pra-gatunku” i ekspresja nadawcy)*, „Poezja” 1980 nr 6, s. 12. Przedruk w: idem, *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*, Poznań 1986.

nych wypowiedziach chodzi w istocie o architekstualność w sensie Genette'owskim, to jest odesłanie do kodów artystycznych, niczego w tej mierze nie zmienia. Architekstualność bowiem sama w sobie również „nie stanowi kategorii wyodrębniającej klasę tekstów”. Użyta przeze mnie formuła „bezwarunkowa intertekstualność” daje się natomiast przełożyć na bardziej precyzyjne pojęcie: zaproponowaną przez Stanisława Balbusa „architekstualność wtórna”¹⁹, której ramę modalną określiłabym jako: „wiem, że nawiązuję do istniejącego kodu X” – gdy intencja taka zostaje wpisana w tekst – oraz: „mówię o tym, że wiem...” w przypadku autorskich deklaracji spoza tekstu. Tak więc Baudelaire świadom nawiązań do *Nocnego Kaspra* wyznaje Arsène'owi Houssaye w istocie nie pokorę wobec pierwowzoru, lecz oryginalność własnego przedsięwzięcia, a Bertrand w liście do Davida d'Angers mówi o tym, że stworzył nowy gatunek prozy.

W pracach Michaela Riffaterre'a często pojawia się i intertekstualność, i poemat prozą. Riffaterre, choć brzmi to paradoksalnie, nie tworzy jednak teorii gatunku, lecz prezentuje własną teorię intertekstu, zaś utwory Bretona czy Ponge'a są wygodnym miejscem sprawdzenia tej teorii. Obserwację tę potwierdza takie na przykład zdanie z *Sémiotique de la poésie*:

„Wybieram poemat prozą, gdyż jest to gatunek pozbawiony stałej konwencjonalnej formy, która mogłaby uprzedzić oczekiwania czytelnika(...)”²².

Różnicę między poezją wierszem a poematem prozą widzi autor w odmienności sposobów produkcji tekstu: w wierszu forma narzuca treść w sposób arbitralny, wskutek działania konwencji metrycznej; w poemacie prozą forma nie jest arbitralna, lecz motywowana przez treść zgodnie z zasadą intertekstualności. Intertekst zaś to dla Riffaterre'a – przypomnijmy – „nieokreślony i zmienny zbiór utworów literackich powstałych przed lub po tekście, odbierany przez czytelnika w jakimś związku z tekstem”²³. Intertekst jest miejscem likwidowania a-gramatyczności. Obrazy poetyckie Ponge'a wydają się absurdalne, dopóki nie ustalimy ich sensu w intertekście.

¹⁹ B. Johnson, *Défigurations...*, op. cit., s. 107.

²⁰ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris 1978, s. 177-178.

²¹ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 41 oraz przypis 65 na tejże stronie.

²² Riffaterre, op. cit., s. 147.

„Wybieram poemat prozą gdyż...” – zdanie to stanowi rodzaj matrycy, określającej osobliwą użyteczność gatunku dla prezentacji wielu innych współczesnych stanowisk teoretycznych i filozoficznych, od Kristevej do Derridy i Barbary Johnson.

3. Teoria spacialna.

Pozostają w jej obrębie autorzy niektórych haseł słownikowych, określający poemat prozą jako tekst poetycki wydrukowany tak, jak stronica prozy. Reprezentuje ją David Scott w artykule na temat struktury przestrzennej w tym gatunku²⁴ oraz Nadia A. Saleh, autorka książki o francuskim poemacie prozą po roku 1945²⁵.

Kontekstem rozważań Davida Scotta jest relacja pomiędzy literaturą a malarstwem, uchwytana w zainteresowaniach dziewiętnastowiecznych autorów poematu prozą; ich celem – ukazanie, jak w twórczości Bertranda i Rimbauda „poszukiwanie ‘estetyki nieciągłości’ pociąga za sobą uprzestrzennienie tekstu literackiego²⁶”. Nadanie utworowi charakteru przestrzennego (*spatialisation*) odbywa się między innymi na poziomie tekstu w jego aspekcie fizycznym. Ambicją autorów poematu prozą jest zaproponowanie utworu, który zawierałby w sobie coś w rodzaju własnej ilustracji materializowanej poprzez użycie zabiegów typograficznych.

Nadia A. Saleh uważa spacio-typografię za element funkcjonalny w analizie gatunku oraz za główne kryterium dla określenia go, w korelacji z kryterium morfologiczno-syntaktycznym i retorycznym. Uwzględnia następujące procedury typograficzne i przestrzenne:

a) rozmieszczenie tekstu na stronicy, odstępy między wierszami, akapity. Są to chwytły zamierzone, tworzą jeden ze środków dekodowania syntagmatyki tekstu poetyckiego. Najczęściej wchodzi w związki ze strukturami produkującymi sens,

b) operowanie określoną czcionką (majuskuła, kursywa) w różnych miejscach tekstu: tytuł, podtytuł, przedmowa, przypis, lub też wyróżnienie pod względem typograficznym jakiegoś fragmentu w samym tekście,

²³ Idem, *On the Prose Poem's Formal Features* (w zbiorze:) *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Ed. by Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre., New York 1983, s. 118.

²⁴ D. Scott, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, „Poétique” 1984 nr 59.

c) zabiegi typograficzne silniej niż dwa poprzednie związane z organizacją syntaktyczną utworu: operowanie znakami przestankowymi, które łączą lub przeciwnie – jak myślnik – podkreślają brak ciągłości logicznej tekstu.

Struktura przestrzenna zatem to świadome i celowe organizowanie przez autora zadrukowanej stronicy. Jeden tego przykład: zachowały się wskazówki, jakie Bertrand przekazał drukarzowi wraz z rękopisem *Nocnego Kaspra*, osobliwy scenariusz lektury spacialnej. Zaleca on wprowadzanie światła między akapitami, by upodobnić je do strof wiersza, a w utworach o luźnej kompozycji zdaje się na inwencję drukarza, byleby tylko „pokawałkowanie” linijek zostało uwydatnione. Dbą także o złożenie epigrafów mniejszą czcionką oraz o wprowadzenie dla przypisów gwiazdek zamiast cyfr.

Tak pojęta „spacjalizacja” przywraca funkcjonalny charakter przedmiotowo rozumianej tekstualności. Wspomaga odczytanie poziomu semantycznego dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych poematów prozą. Dodajmy, że autorka drugiej z przedstawionych propozycji rezygnuje z umieszczania gatunku w obrębie systemu generycznej klasyfikacji na rzecz wyróżnienia „typów tekstualnych”, zróżnicowanych, ale empirycznie sprawdzalnych.

4. Teoria subwersyjności.

Wywrotowe działanie „oksymoronicznego potwora”, jak określił poemat prozą Michel Beaujour²⁷, dostrzegają wszyscy spośród piszących na ten temat. W pracach z lat 50. i wcześniejszych kładziono nacisk na rolę, jaką fakt powstania gatunku odegrał w obalaniu konwencji wersyfikacyjnych z aleksandrynem na czele, generalnie: reguł prozodii. Monique Parent zastanawiała się, w jaki sposób poezja prozą rekompensuje swą rytmiczną podrzędność wobec poezji wierszowanej. Posługując się metodami statystycznymi spod znaku stylistyki Guirauda stwierdziła, że odbywa się to drogą wprowadzenia innych rygorów, pochodzących z języka potocznego²⁸.

²⁵ N. A. Saleh, *Le poème en prose dans la poésie française contemporaine depuis 1945. Essai d'analyse structurale*. Ann Arbor 1992.

²⁶ Scott, op. cit., s. 295.

Maria Szarama-Swolkeniowa omawiając poematy prozą Marii Krysińskiej, poetki francuskiego symbolizmu, wskazywała na ich związek z teorią *vers libre*'u Gustava Kahna.

Podkreśla się również, że i termin, i odpowiadający mu przedmiot od początków swego pojawienia się stawiał pod znakiem zapytania system klasyfikacyjny. Poemat prozą uwikłany został w paradoks: z jednej strony potwierdzał rozpad systemu, z drugiej – usamodzielniał się jako gatunek właśnie.

Znacznie bardziej interesujący jest ten wariant obalania, kwestionowania, podważania który w krytyce dekonstrukcjonistycznej zamyka się jednym słowem: *subversion*. Tę orientację reprezentują dwie książki w całości poświęcone poematowi prozą: Barbary Johnson *Défigurations du langage poétique* (1979) i Margueritte S. Murphy *A Tradition of Subversion* (1992); wątki myślenia w duchu dekonstrukcjonistycznym obecne są też u innych autorów. „Défiguration” to tyle, co dekonstrukcja figuralna, pogwałcenie logiki figury. Subwersja z kolei nie jest ruchem skierowanym ku temu, co na zewnątrz, lecz dokonuje się w ramach jakiegoś systemu, jest naruszeniem go od środka, samoobalaniem.

Proponowana przez Barbarę Johnson lektura utworów Baudelaire'a i kilku tekstów Mallarmégo odbywa się w zgodzie ze strategią Derridy, a z perspektywy piętnastu lat książkę tę można uznać za ważne, choć pomijane w polskiej recepcji szkoły z Yale ogniwo dekonstrukcjonizmu. To, co Jonathan Culler napisze o dekonstrukcji w badaniach literackich, posłużyć może jako prezentacja postępowania autorki rozważań o „drugiej rewolucji Baudelaire'owskiej”. Bliska jest jej zatem, po pierwsze, „(...) procedura polegająca na systematycznym stosowaniu pojęć lub przesłanek, które się właśnie obala(...)”, po drugie, pamięta, że „(...) zdekonstruować jakąś opozycję (...) to rozłożyć ją i przemieścić, usytuować ją inaczej”, po trzecie, proponuje „odczytywanie dzieł jako zawartych w nich *implicite* traktatów retorycznych przeprowadzających w kategoriach figuratywnych pewne rozumowanie dotyczące dosłowności i figuratywności²⁹”. Punkt czwarty dodała sama Barbara Johnson w pisanej równolegle *Różnicy krytycznej*: dekonstrukcja polega, według jej formuły, na „pieczołowitym wydobywaniu ścierających się w tekście sił sygnifikacji”.

W rezultacie tych zabiegów z drobiazgowych analiz autorki wyłania się następujący obraz gatunku: poemat prozą to taka forma literacka,

²⁹ M. Beaujour, *Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*, (w zbiorze:) *The Prose Poem in France*, op. cit., s. 50.

której istnienie stwarza wątpliwość co do natury różnicy między poezją a prozą. Nie można opisać tego gatunku przy pomocy opozycji binarnych. Dosłowność prozy w istocie jest taką samą figurą, jak inne. „Poemat prozą jest powtórzeniem poezji, poprzez które poezja odróżnia się retrospektywnie od siebie samej³⁰”.

B. Johnson poszukuje zatem różnicy, która tkwi poza poszczególnymi realizacjami. Podobny zamysł przyświeca Margueritte S. Murphy, gdy proponuje model lektury poematu prozą niezależny od języków i literatur narodowych. Wysuwa argumenty za funkcjonalną, a nie taksonomiczną definicją gatunku. Jest on subwersyjny wewnątrznie. Za jego cechą dysfunktywną uznaje autorka „konieczność przewyższania konwencji nie tylko wiersza, ale i prozy”. Jej zdaniem poemat prozą to pierwszy gatunek a-gatunkowy oraz „potencjalnie lub formalnie postmodernistyczny w sensie Lyotardowskim”, gdyż łączy się z „zakłócającymi uprawomocnianie siłami, które Lyotard odnajduje w centrum postmodernizmu³¹”.

Dla Murphy dekonstrukcjonizm jest już historią, co widać poczynawszy od tytułu książki: „a tradition of subversion” to paradoks, który kwestionuje samo pojęcie subwersji. Paradoks ten zajmuje miejsce oksymoronu, odjętego z oswojonego w ten sposób potwora.

Poemat prozą jako przedmiot teoretycznych namysłów zmienił swój status. Z „nowoczesnego (*moderne*) faktu literackiego”, jakim był jeszcze w pracach z lat 50. (S. Bernard, M. Parent), stał się „postmodernistycznym pierwszym a-gatunkiem” (M. Murphy). Dla teorii oznacza to, że rozważania nad sposobem istnienia tej formy ustąpiły miejsca pytaniom o jej funkcję wobec gatunkowego systemu; okazało się, iż poemat prozą stanowi szczególnie dogodne „narzędzie do kwestionowania”. Właśnie subwersyjność, czyli cechę z poziomu funkcjonalnego, a nie ontologicznego, uznać można za inwariant, zwłaszcza w obliczu niechęci badaczy do inwariantów ugruntowanych w myśleniu dziewiętnastowiecznym, jak jedność organiczna czy artystyczna samowystarczalność. (Nie znajduję w polszczyźnie słowa, które łączyłoby w sobie znaczenia pojęć „przewyższanie” i „samoobalanie”; zachowanie określenia „subwersyjność” jest więc koniecznością, a nie akcesem w stronę postmodernistycznego żargonu).

Niechęć, o której była mowa powyżej, pociąga za sobą rezygnację z konstruowania definicji i poprzestawanie na opisie, charakterystyce

²⁸ M. Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*. Paris 1960, s. 76.

gatunku. Nastąpiło też odejście od modelu encyklopedycznej dokumentacji jego rozwoju – a taki model sprzyjał definicjom sprawozdawczym – w kierunku prac skupionych na niewielkiej liczbie tekstów reprezentujących ważniejsze tendencje w jego obrębie. W rezultacie szczegółowych analiz utworów upadły niektóre mity, wpisane w hasła słownikowe: zmitologizowane kryterium rozmiaru (zastąpiły je próby ujęć w kategoriach zwieżłości jako trybu wypowiedzania), autoteliczności (mówi się o społecznym zanurzeniu poematu prozą). Nareszcie też możemy czytać dedykację do *Paryskiego spleenu* jak poemat prozą, a nie jak manifest gatunku.

Przedstawione tu wątki refleksji teoretycznej nie są rozłączne wobec siebie, niekiedy przenikają się w obrębie pracy jednego autora. Ich przydatność w funkcji narzędzi analizy gatunku pozwoli się ocenić dopiero po uwzględnieniu tekstów literackich innych jeszcze niż te, które brali pod uwagę cytowani badacze. Być może, najbardziej inspirująca także dla badań nad polskim poematem prozą okaże się teoria subwersyjności. Trzy pozostałe mogłyby ją uzupełniać, aczkolwiek ze znacznie już większą liczbą znaków zapytania, których mnożenie nie stanowiło głównego celu niniejszego szkicu.

Pierwotna wersja tego artykułu przedstawiona została na konferencji naukowej „Genologia i konteksty” (Zielona Góra 1996).

ON CONTEMPORARY THEORIES OF PROSE POEMS

(Summary)

The article presents selected theories of the genre which have come into being since the 1950s abroad, mainly in France and the USA. The author has stressed and briefly discussed four variants, respectively called the theory of homology, the theory of unconditional intertextuality, the spatial theory and the theory of subversity. In the opinion of the writer the last theory above, based on the functional criterion, not on a taxonomical one, might become the most inspiring also for the studies of the Polish prose poem.