

RUCH LITERACKI

DWUMIESIĘCZNIK

Rok L

Kraków, styczeń–luty 2009

Zeszyt 1 (292)

Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie

PL ISSN 0035-9602

TEORIE POEMATU PROZĄ ZA GRANICĄ

AGNIESZKA KLUBA*

„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 – i jego niedefiniowalności – żadna nie unieważniła tego stwierdzenia. Większość tych opracowań powstała za granicą. Polskie omówienia problematyki poematu prozą ograniczają się zaledwie do kilku syntetycznych ujęć o charakterze słownikowo-przyczynkowym² i w niewielkim zakresie uwzględniają bogatą obcojęzyczną literaturę przedmiotu³.

* Agnieszka Kluba – dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej Polskiej Akademii Nauk.

¹ Odpowiedź udzielona na temat poematu prozą w ankiecie, 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 G. Szymczyk, *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, S. I, z. 50, 1979; J. Ślósarska, *Poemat prozą. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1993, z. 1/2; A. Nasiłowska, hasło *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993; K. Jedynak [Zabawa], *Kilka uwag o poemacie prozą*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4; K. Jedynak [Zabawa], *Jeszcze o poemacie prozą. Uwagi o artykule Joanny Ślósarskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4. Książka Krystyny Zabawy „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, ma charakter historycznoliteracki.

³ Na tym tle wyróżnia się artykuł Grażyny Szymczyk (*Ten oksymoroniczny potwór. O teoriach poematu prozą* [w:] *Genologia i konteksty*, pod red. C. P. Dutki, Zielona Góra 2000), autorki od lat interesującej się tradycją poematu prozą. Por. przywoływany wcześniej *Poemat prozą. Metoda opisu*

Przegląd koncepcji teoretycznych, w których przywoływany zostaje poemat prozą, podporządkowałam regule chronologii, za punkt wyjścia przyjmując czasy powojenne XX wieku. Wśród pierwszych prac do dzisiaj wyróżniają się imponującą objętością: Suzanne Bernard *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (814 s.) i Johna Simona *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature* (721 s.). Obie powstały w latach 50. XX wieku. Szybkiej publikacji doczekała się tylko pierwsza z nich, druga ukazała się dopiero w 1987 roku.

Oboje autorzy chętnie nawiązują do motywu nieuchwytności poznawczej poematu prozą. Co ciekawe, w obu książkach pojawia się podobny obraz, mający dobitnie 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 nadejdzie od strony poezji, natknie się na poemat prozą”⁴. 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”⁵.

Na tym jednak podobieństwa się kończą. Simon konsekwentnie nie podejmuje jakichkolwiek prób dociekania, czym jest poemat prozą. W rozrzuconych tu i ówdzie uwagach ujawnia jednak, że żywi na jego temat wiele przeświadczeń. Jedno z ciekawszych zakłada, że „poemat prozą, aby był za taki uznany w pełnym sensie, musi być świadomie zamierzony przez autora”⁶. Ta z pozoru marginesowa sprawa 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 w każdym przypadku był poemat prozą przejmowanym od poprzednika „wynałazkiem”. Co więcej, wiele wysiłku wkłada Simon, aby wykazać, że poemat prozą powstaje jako naturalna konsekwencja ponadhistorycznych dążeń poetów różnych epok. W rozdziale zatytułowanym *Pre-history* gromadzi Simon przykłady tekstów dwudziestu autorów francuskich XVII i XVIII w., których nazywa „prekursorami poematu prozą nie wprost (*indirect*)”⁷. Zalicza do tej grupy tłumaczy, przyswajających prozą obcojęzyczne utwory wier-

współczesności oraz *Okno i obrazek. O lirykach prozą* Zdzisława Stroińskiego, „Litteraria”, t. XIV, 1982; *Bambocjada nadrealistyczna. Aloysius Bertrand i Robert Desnos*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, 11.

⁴ J. Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, New York & London 1987, s. 3.

⁵ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, s. 10.

⁶ J. Simon, *The Prose Poem as a Genre...*, *op. cit.*, s. 5.

⁷ *Ibidem*, s. 31.

szowane i stwierdza z przekonaniem, że zdecydowali się zrezygnować z oddania metrycznej formy oryginału „po części dlatego, że tak było bez wątpienia łatwiej, ale po części również prawdopodobnie [podkr. A.K.] dlatego, że wierzyli w poetyckość swojej prozy”⁸.

To ostatnie sformułowanie – obok wielu innych – zdradza podejmowaną przez Simona swoistą idealizację poezji, idealizację, jak można się domyślać, o symbolistycznej proveniencji⁹. Intencja dowartościowania poezji w ostateczności przeważa i modeluje najogólniejszy sens omawianej rozprawy: 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 traktowane są na równi. Zastanawiając się nad „pierwszymi przypadkami poematu prozą, nad pierwszymi próbami połączenia prozy i poezji”, przywołuje Simon... Gorgiasza (co ponownie potwierdza ahistoryczno-idealistyczną perspektywę autora) i u niego właśnie dostrzega udaną realizację takiej idealnej fuzji. Przenikanie figur retorycznych do poezji poprzez 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”¹⁰). Już za chwilę jednak wraca do symbolistycznej koncepcji poezji jako wyrazu „un état d'âme”, stanu duszy, tj. „komunikowania i sugerowania emocji”¹¹, niekoniecznie w formie wierszowanej. Na koniec przywołuje Simon – za Marie-Jeanne Durry¹² – formułę „le je ne sais quoi” i wyciąga 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. Przede wszystkim zwraca uwagę, że potrzeba zrzucenia gorsetu klasycznych konwencji towarzysząca narodzinom poematu prozą, potrzeba, której efektem była romantyczna rewolta, zdecydowała o wrodzonym polimorfizmie tego „proteuszowego gatunku”¹³. 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”¹⁴. Francuska

⁸ *Ibidem*, s. 35.

⁹ 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).

¹⁰ *Ibidem*, s. 689.

¹¹ *Ibidem*, s. 688.

¹² M.-J. Durry, *Revue d'histoire littéraire de la France*, XLIV (1937), s. 139–140.

¹³ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., s. 9.

¹⁴ M. Chapelan, *Introduction* [w:] *Anthologie du poème en prose*, Julliard, Paris 1946, s. XVI.

badaczka dostrzega jednak w tej sytuacji ryzyko nadużywania etykiety „poemat proza”¹⁵ i decyduje się wskazać kilka cech, warunkujących, jej zdaniem, sięganie po tę nazwę. Przede wszystkim, podobnie jak John Simon, podkreśla rolę świadomej woli, zmierzającej do stworzenia poematu jako „organicznej, autonomicznej całości”, wywołującej efekt „zamkniętego świata” oraz takiej „estetycznej organizacji”, która pozwala odróżnić ową całość od innych tekstów prozatorskich – noweli, powieści, eseju. Jako kolejną cechę wymienia Bernard „nieumotywowanie” (*la gratuité*), co oznacza, że „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”¹⁶. Jako ostatnią, naturalnie powiązaną z poprzednimi, wymienia Bernard „krótkość”, „ponieważ poetycka siła [poematu prozą] nie w odmierzonej inkantacyjności leży, lecz w iluminacyjnej syntezie”.

Tak wyodrębnione właściwości gatunku służą badaczce do poparcia tezy, że wbrew anarchicznym impulsom poemat prozą uniknął groźby bezformia, ponieważ przeciwstawił zużytym środkom wyrazu nowe. W przekornej innowacyjności poematu prozą dostrzega Bernard podstawowe napięcie przenikające ten gatunek i czyniące z niego „reprezentanta wysiłków całej poezji francuskiej od XIX wieku”. Ideę wewnętrznej kontradycyjności poematu prozą rozwija badaczka w rozdziale zatytułowanym *L'esthétique du poème en prose*. Zastrzeża 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”. Zauważa, że w gatunku tym 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”¹⁷. Stwierdza ponadto, że w poemacie prozą liryzm zyskał kilka nowych, niemożliwych do wydobywania z wersowego zapisu „tonów” poetyckich, takich jak ironia, dziwaczność (*la bizarrerie*), pewien ton konfidencji oraz szczególny rodzaj humoru. Znacznie więcej miejsca poświęca jednak Bernard 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. W tym celu uściśla kategorię jedności, mówiąc – za Edgarem Allanem Poem – o jedności efektu, podkreśla ścisłą zależność tak pojętej jedności od cech krótkości i „gęstości”, a następnie odnosi wszystkie te właściwości do kategorii czasu. Wyodrębnia swoją perspektywę, zestawiając poemat z odwołującą się do pojęcia trwania powieścią. W konsekwencji charakteryzuje go jako próbę uzy-

¹⁵ Nie ona pierwsza: znane jest stwierdzenie Maxa Jacoba (*Préface [w:] Cornet à Dés*, Paris 1916, s. 16), że „nie każda strona prozy jest poematem prozą, nawet jeżeli zawiera dwa lub trzy oryginalne obrazy”.

¹⁶ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., s. 15.

¹⁷ *Ibidem*, s. 436.

skania w sztuce efektu „wiecznej terażniejszości” pod postacią bezczasowości (*la intemporalité*)¹⁸.

Rozważania Bernard konsekwentnie podtrzymują tezę o dualizmie, albo, jak sama precyzuje, polaryzacji poematu prozą. Nie zawsze jednak wiadomo, jaki poziom ontyczny ma autorka 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”¹⁹. Tym samym dość swobodnie 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 efekcie nie rezygnuje z żadnej z możliwości. Z jednej strony przeciwstawia Bertranda i Rimbauda, w pierwszym widząc sukcesora porządku poezji metrycznej (który izochroniczność metrum zastąpił rytmicznością powstającą dzięki podziałowi na paragrafy-wersety oraz różnorodnym powtórzeniom, refrenom i efektem symetrii), autora *Iluminacji* uznając natomiast za inicjatora linii kontynuowanej przez Lautréamonta i surrealistów²⁰ (prowadzącej do oswojenia się z tyranią sensu, czasu i przestrzeni). Z drugiej strony zauważa, że „każdy poemat prozą poprzedza pragnienie znalezienia nowej, indywidualnej formy, która byłaby jednocześnie [podkr. autorki] anarchiczna, biorąc pod uwagę formy uznane, i artystyczna w sposobie potraktowania prozy jako poematu [*dans son organization de la prose en poème*]”²¹.

Opus magnum Bernard stało się kamieniem węgielnym powojennych badań nad poematem prozą na świecie. Jednak, choć większość tekstów odwołuje się do tego opracowania, rzadko wchodzi z nim w rzeczywisty dialog. Wyjątkiem na tym tle jest książka Tzvetana Todorova *La notion de littérature*. Głównym celem jej autora jest próba zdefiniowania „poetyckości”, jak to ujmuję, „transkulturowej i transhistorycznej”. Stąd jego zainteresowanie poematem prozą, zapewniającym – jako preparat zawierający znaczną dawkę „poetyckości czystej”, uwolnionej od takich niejednoznacznie poetyckich cech jak wierszowość – idealne warunki do zgłębiania tych kwestii.

Tytułową „poezję poza wersami” bada Todorov na przykładzie Baudelaire’a i Rimbauda. W obu przypadkach raz po raz znajduje potwierdzenie hipotez Ber-

¹⁸ *Ibidem*, s. 442.

¹⁹ *Ibidem*, s. 444.

²⁰ Bernard dodaje jeszcze do tej listy nazwiska Jarry’ego i Jacoba, po drugiej stronie umieszcza natomiast Louysa, Segalena, Saint John Perse’a (s. 463). Zastanawia jednak brak w tej klasyfikacji tak znaczących nazwisk jak Baudelaire i – jak sama autorka zauważa (s. 462) – Mallarmé.

²¹ *Ibidem*, s. 462, por. także s. 763.

nard. U autora *Le Spleen de Paris* dostrzega poszukiwanie „formy odpowiedniej [...] dla oddania tematyki podwójności, kontrastu, opozycyjności”. Wyróżnia trzy figury służące temu celowi: nieprawdopodobieństwo, ambiwalencję i antytetyczność. Przejawy nieustającej podwójności odnajduje na każdym poziomie, tematycznym, kompozycyjnym, retorycznym poematów prozą, a nawet w sposobie formułowania poszczególnych tytułów. Proponuje także własne rozumienie tak niespotykanego nagromadzenia wszelkich układów podwójnych. Według Todorova są one znakiem tragiczności, nałożonym przez Baudelaire’a na system korespondencji. Ujawniają one 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”. Mówiąc o „konfrontacji kontrastów” jako podstawie jedności *Le Spleen de Paris*, wraca francuski badacz śladem swojej poprzedniczki i jej koncepcji „unii przeciwieństw”, do kontrastu dla poematu prozą elementarnego – antynomii prozaiczności i poetyczności, ujmowanych niekoniecznie jako „kategorie literackie, ale jako aspekty życia i świata”²², pozostające w wieczystym niezrównoważeniu. Za najdoskonalszą ilustrację tak pojętej dwoistości uważa Todorov utwór *Tyrs*, wskazując go jednocześnie jako najtrafniejszy symbol poematu prozą.

Inne prawa rozpoznaje Todorov w świecie *Iluminacji*. Konsekwentna niespójność obrazów poetyckich fundowanych na nieumotywowanych skojarzeniach nie ma, jego zdaniem, nic wspólnego z regularnością dysonansów z *Le Spleen de Paris*; Baudelaire usiłuje pokazać paradoksalny porządek odpowiedniości, Rimbaud nie widzi możliwości jakiegokolwiek porządku i „niszczy iluzję reprezentacji”²³. 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 wskazań²⁴. Ostatecznie wypowiada przypuszczenie, że „nie istnieje nic takiego jak poezja, istnieją jednak i istnieć będą rozmaite koncepcje poezji, charakterystyczne nie tylko dla epoki, kraju, ale także dla danego tekstu w odróżnieniu od innego”.

Na podobnych zasadach, nie w roli bohatera głównego, ale jako element pomocniczy, służący jako ilustracja w badaniu bardziej ogólnej sprawy, trafił poemat prozą do książek Barbary Johnson²⁵ i Michaela Riffaterre’a²⁶. W centrum zainteresowania obojga autorów znajduje się język poetycki. Podstawową tezę książki

²² T. Todorov, *La poésie sans le vers* [w:] idem, *La notion de littérature et autres essais*, Paris 1987, s. 74.

²³ *Ibidem*, s. 81.

²⁴ *Ibidem*, ten i następny cytat s. 84.

²⁵ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris 1979.

²⁶ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris 1978.

Défiguration du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne jest wyrażone już na samym początku zdanie, że w odczuciu dzisiejszego czytelnika linia demarkacyjna pomiędzy prozą i poezją zastąpiona została przez rozdział między językiem zwyczajnym i językiem poetyckim. W konsekwencji poemat prozą, nie traktowany już jako twór organicznie oksymoroniczny, staje się okazją do ustalenia samych źródeł „potrzeby różnicy” wewnątrz języka, potrzeby, która „utrzymuje się we wszystkich pojedynczych manifestacjach”²⁷.

Książka Johnson poświęcona jest poematom prozą Baudelaire’a i Mallarmégo, jednak zgodnie z podtytułem większa jej część dotyczy pierwszego z tych poetów. Określenie „druga rewolucja Baudelaire’owska” tworzy Johnson przez analogię do „podwójnego dzieła” Ferdynanda de Saussure’a²⁸. Stawia pytanie, czy poza nie budzącym wątpliwości zrewolucjonizowaniem języka poetyckiego we *Fleurs du Mal*, można dopatrywać się podobnej intencji w *Les petits poèmes en prose*. Zdaniem amerykańskiej badaczki, różnica między tymi projektami polega na zamierzonej subwersywności pierwszego (Baudelaire chciał być przede wszystkim oryginalny²⁹) i na niezaplanowanej subwersywności drugiego (Baudelaire pragnął naśladować *Gaspard de la Nuit* Aloysiusa Bertranda, ale zamiar ten, jak sam przyznaje w dedykacji do *Le Spleen de Paris*, mu się nie powiódł). Na tej podstawie stwierdza Johnson, w charakterystyczny dla dekonstrukcjonistycznego stylu, sposób: „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 [podkr. autorki], na uzupełniających oryginalność odkryciach, lecz na sposobie, w jaki «przypadek» podważa same podstawy opozycji Imitacja—Oryginalność”³⁰. Dodatkowej pokusy do takiego postawienia problemu dostarcza badaczce fakt, że wiele Baudelaire’owskich wierszy ma swój prozatorski odpowiednik. Johnson analizuje dwa utwory tworzące taką parę: *La Chevelure* i *Un hémisphère dans une chevelure*, aby pokazać na ich przykładzie „paradoksalne połączenie tego, co nowe i tego, co powtórzone”³¹. Powtarzanie to prowadzi, jej zdaniem, do „strategicznego przemieszczenia języka poetyckiego”³² w poemacie prozą. Polega ono na zastępowaniu odpowiedniości zróżnicowaniem, substytucji jukstapozycjami, fuzji separacjami. W opinii autorki teksty tworzące *Le Spleen de Paris* stają się dzięki tym defiguracyjnym operacjom „powtó-

²⁷ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique*, op. cit., s. 10.

²⁸ Autor *Kursu lingwistyki generalnej* równoległe do swoich oficjalnych zainteresowań zajmował się koncepcją tzw. anagramatyki. Dla krytyków spod znaku dekonstrukcji najistotniejsze jest to, że w tej drugiej dziedzinie swoich działań de Saussure *de facto* unieważniał założenia, które przyjął, formułując koncepcję znaku. Sednem owej subwersywnej – przywołując dekonstrukcjonistyczny żargon – działalności było odstąpienie od idei jedności znaku na rzecz anagramatycznej hipotezy „słów pod słowami”, zakładającej grę signifiants niezależnych od signifié.

²⁹ W przedmowie do *Fleurs du Mal* napisał: „Sławni poeci od dawna już podzielili pomiędzy siebie bardziej kwitnące krainy królestwa poezji. [...] Ja zrobię zatem co innego...”.

³⁰ B. Johnson, *Défiguration du langage poétique*, op. cit., s. 19–20.

³¹ *Ibidem*, s. 31.

³² *Ibidem*, s. 54.

rzeniem poezji, dzięki której może ona odróżnić się retrospektywnie od samej siebie”³³.

Wszystkie te rozważania traktuje Johnson jako argumenty na rzecz tezy o nieaktywnym charakterze różnicy między prozą a poezją: „symetryczna opozycja [...] [między nimi] ufundowana jest na iluzji przepołowienia nie dającego się zredukować ani do jednej całości, ani do realnej dwoistości”³⁴. Różnica, którą rzeczywistość ujawnia poemat prozą, nie mieści się natomiast, czytamy w książce *Défiguration du langage poétique*, „pomiędzy [podkr. autorki] dwoma oddzielonymi i dającymi się zlokalizować jednościami – prozą i poezją – lecz wewnątrz samej możliwości jakiegokolwiek jedności”.

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”³⁵, 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. Jeszcze inne zjawiska semiotyczne decydują o tym, że dany tekst czytany jest jako reprezentant pewnej klasy, np. gatunku. I właśnie dla opisanego tego mechanizmu wybiera Riffaterre 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”³⁶. W zamian, aby dokonać „paradoksalnego rozpoznania prozatorskiej sekwencji jako utworu poetyckiego [ma on do dyspozycji] jedynie grę znaczeń”.

Przyjmując, że poemat prozą to „krótka, odznaczająca się specjalnym, nadanym umotywowaniem (*overdetermined*) i mająca klarowne granice jednostka znaczenia (*significance*)”, postanawia Riffaterre odkryć, czym zastąpiona została 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 lub quasi-wersotwórczych zjawisk fonetycznych, zauważając, że wiele z tekstów uważanych za poematy prozą niczego podobnego po prostu nie zawiera. Poszukiwania Riffaterre’a idą w innym kierunku. Dąży on do odnalezienia „szczególnej formalnej stałej”, dającej się wskazać nie tylko w sensie semiotycznym, ale także morfologicznym, pełniącej podobną funkcję jak wers, który jest zawsze oznaką „różnicy, artefaktu, a czasem podstęp”.

³³ *Ibidem*, s. 55.

³⁴ *Ibidem*, s. 54–55.

³⁵ Cytuję według wydania: M. Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, Bloomington & London 1982, s. 1.

³⁶ *Ibidem*, ten i kolejne cytaty ze s. 116–117.

W opinii 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 Eluarda, Claudela, Rimbauda oraz Ponge’a.

Przy wszystkich różnicach omówione dotąd prace łączy jedno: ich autorów zaprzęta przede wszystkim immanentna poetyka poematu prozą. Zupełnie inne podejście prezentuje Jonathan Monroe. W książce *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre* formułuje tezę, że poemat prozą jest gatunkiem dialogicznym. Zastrzega przy tym w przedmowie, że nie interesuje go stworzenie „wyczerpującej funkcjonalnej taksonomii”, a jedynie rozpoznanie „niektórych funkcji, które uznać można za paradygmatyczne dla poematu prozą w jego krótkiej historii”³⁷. Za jedną z najważniejszych uznaje Monroe dążenie twórców tego gatunku do przywołania i utrwalenia zagubionych głosów, których „prozaiczna mowa i codzienne zmagania – między innymi o prawo do mówienia – były uznawane przez pokolenia pisarzy i krytyków za niewarte literackiej uwagi”³⁸. Interwencyjny ton tych wstępnych diagnoz zdradza, że amerykański badacz nie ogranicza swoich inspiracji do patronatu Michała Bachtina. Metodologiczne wprowadzenie rzeczywiście zawiera przede wszystkim odwołania do teorii „ideologii formy” Fredrica Jamesona. W opinii Monroe’a poemat prozą stanowi doskonały przykład „symbolicznego przedstawienia tego, co społeczne w tym, co formalne i estetyczne”³⁹. Idąc śladem neomarksistowskiego⁴⁰ sposobu rozumowania autora *The Political Unconscious*, podejmuje Monroe próbę zakwestionowania obowiązującej dychotomii estetyki i polityki. Zakłada, że poemat prozą, jak żaden inny gatunek, „czyni bohaterami dramatu rzeczywiste konflikty występujące w obrębie płci kulturowych [gender] i klas społecznych, ukazując je jako konflikty dokonujące się pomiędzy rozmaitymi typami literackich dyskursów”⁴¹.

Metaforze konfliktu podporządkowany jest cały wywód książki *A Poverty of Objects*. Zdaniem jej autora cecha opozycyjności przenika samo pojęcie poematu prozą: byt tej formy pisania zasadza się nie tyle na różnicy dwóch pojęć – poezja/proza – do których odwołuje się jej nazwa, ile na ich absolutnej przeciwstawności. Stąd poemat prozą odznaczać się ma pełnieniem „fundamentalnie polemicznej funkcji w sieci gatunków”⁴², „rywalizując z bardziej zakorzenionymi gatunkami, takimi jak tradycyjny wiersz czy powieść”⁴³. Nie jest jasne,

³⁷ J. Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca and London 1987, s. 10.

³⁸ *Ibidem*, s. 10.

³⁹ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca 1981, s. 76.

⁴⁰ Także tytuł książki Monroe zawiera aluzję do Marksa i jego *Nędzy filozofii*.

⁴¹ J. Monroe, *A Poverty of Objects. op. cit.*, s. 17.

⁴² *Ibidem*, s. 15.

⁴³ *Ibidem*, s. 18.

na jakiej podstawie zestawia Monroe tak pojmowaną wrodzoną 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 Foucaulta) widzieć w owych gatunkowo-rodzajowych antagonizmach szczególny przypadek tej samej walki klas, ujawniającej się w obrębie literatury. Jednocześnie jednak cytuje wypowiedź autora koncepcji „ideologii formy”, mówiącego o teorii gatunków jako uniwersalnym „modelu współpracy lub napięć pomiędzy kilkoma gatunkowymi typami”⁴⁴. Oba te przypuszczenia trudno uzgodnić. Ta obserwacja obrazuje bardziej ogólną prawidłowość metody, dominującej w omawianej książce, dopuszczającej, aby retoryka, a nie logika decydowała o kolejnych argumentach. 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”⁴⁵. Trudno doprawdy ustalić, co i dla czego jest tutaj modelem oraz co w czym się przejawia...

Autor omawianej książki stał się dobrowolną ofiarą wybranego przez siebie patronatu. Podejmując teorię „ideologii formy”, z góry określił punkt dojścia swoich analiz. Choć zadeklarował metodę *close reading*, od razu zastrzegł, że jego odczytania nie będą „celem samym w sobie”⁴⁶ i że poszczególne teksty potraktuje (zgodnie ze słowami Frederica Jamesona) jako „wypowiedzi stanowiące fragment zbiorowego lub klasowego dyskursu”. Na przykład, kiedy opisuje 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 samym swoim wyglądem oferował formę bardziej dostępną niż np. wiersz liryczny oparty na aleksandrynie”⁴⁷. Owa dostępność świadczyła zdaniem Monroe 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”⁴⁸. To oczywiste nadużycie, podobnie jak sąd, że „zwrot Baudelaire’a ku poematowi prozą potwierdzał siłę gustów nowej klasy panującej” czy też, że sam poeta „uczestniczył w triumfie burżuazji, przyczyniając się do powiększenia za-

⁴⁴ F. Jameson, *The Political Unconscious*, op. cit., s. 141.

⁴⁵ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, op. cit., s. 19.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 24.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 25.

kresu jej dominacji o wcześniej niedosiężny, uświęcony teren liryki⁴⁹. Stwierdzenia te nie tylko rażą przesadnie jednostronnym, socjologizującym ujęciem, ale też uderzają jako szczególnie nietrafne w odniesieniu do powszechnie znanej, skrajnie elitarnej postawy Baudelaire'a⁵⁰.

Znacznie ciekawszy i bardziej obiecujący jest drugi wątek refleksji Monroe'a. Zauważa on, że demokratyczny 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 nawet wywołania ich wrogości”⁵¹. Dzieje się tak – zdaniem Monroe'a – kiedy dzięki prozie do literatury przedostaje się mowa „ludzi pozostawionych z tyłu przez dążenie burżuazji do dominacji”⁵². Odrzucając socjologiczno-ideologiczny styl tych rozważań, uznać trzeba, przynajmniej częściowo, ich trafność. Świadczy o niej rzeczywiście zauważalnie większa liczba odwołań w *Le Spleen de Paris* do tych sfer rzeczywistości i zaludniających je postaci, których wcześniej w literaturze nie można było spotkać albo też spotykano je dużo rzadziej i raczej nie jako elementy pierwszoplanowe. Mowa nie tylko o ubogich, których przede wszystkim wymienia neomarksistowsko nastawiony Monroe, ale także o wszelkiej maści odszczepieńcach, dziwakach, najogólniej – o ludziach szeroko rozumianego marginesu. Nietrudno zauważyć różnicę między upodobaniem do „okropności”⁵³ a misją utrwalenia głosów, skazanych na przeminięcie bez echa. Nie znaczy to, że autor *Le Spleen de Paris* nie był niewrażliwy na bogactwo owej wielości głosów i rejestrów. Nie przypadkiem wyznał, pisząc o noweli, że „[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”⁵⁴. Jego zainteresowanie ma jednak charakter ściśle estetyczno-poznawczy i nie ma potrzeby dopisywać mu dodatkowych ideologicznych intencji.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 24.

⁵⁰ 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. Arystokratyzm nas izoluje”. (Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier* [w:] idem, *Sztuka romantyczna*, przełożyli Ewa Burska, Stanisław Cichowicz, Andrzej Kijowski, Magdalena Sawiczewska, Tomasz Swoboda, 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”. (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, „Bibliothèque de la Pléiade”, 2 t., Paris 1973, s. 680, [cyt. za:] Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, op. cit., s. 461).

⁵¹ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, op. cit., s. 24.

⁵² *Ibidem*, s. 25.

⁵³ Ch. Baudelaire, *Panna Bistouri* [w:] *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i postawieniem opatrzył R. Engelking, Łódź 1993, s. 193.

⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe* [w:] idem, *Sztuka romantyczna*, op. cit., s. 348.

Polifoniczność *Le Spleen de Paris* opisuje Monroe 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. Główna różnica między tymi hybrydycznymi „antygatunkowymi gatunkami” tkwi, jego zdaniem, w tym, że powieść nie może być zanadto krótka, a poemat prozą – zbyt długi. W konsekwencji powieść odznacza się ekspansywnością i ciągłością, a poemat kondensacją i skłonnością do nagłych urwanych zakończeń. Poza tym w obu przypadkach idzie o danie świadectwa „pozaliterackiej heteroglossii” i odróżnienie się od tworców poezji. Zwłaszcza ta ostatnia rola jest w przypadku poematu prozą ważna: „poemat prozą burzy sen literatury (przede wszystkim poezji) o sobie samej jako czystym *innym* [podkr. autora], przebywającym we wzniosłej izolacji niczym idealistyczny/liryczny podmiot, z dala od prozaicznych zmagañ codziennego życia”⁵⁵. Idąc śladem Bachtina w antypoetyckiej krucjacie i na jej potrzeby formułując swój wywód, nie stara się Monroe w żaden sposób skomplikować twórczego obrazu. Dlatego nie dowiemy się od niego, że Baudelaire był antypoetycko antymonologiczny już w pełnych celowych dysonansów *Fleurs du Mal*, ponieważ już wówczas za nic miał estetyzm liryki spod znaku „sztuki dla sztuki” i że na tym wyzwaniu, ostentacyjnie rzuconym powszechnym stereotypom odbiorczym, polegał między innymi efekt – oraz skandal – jaki wywołał...

Najciekawszy jest Monroe nie wtedy, kiedy ulega autorowi, którego koncepcję podejmuje, ale wtedy, kiedy dopuszcza do głosu swoje spostrzeżenia. Jednym z nich jest uwaga dotycząca sposobu, w jaki przedstawia Baudelaire’a „nierozwiązany konflikt pomiędzy rodzajami i dyskursami”, będący „pragnieniem syntezy prozy i poezji”, a ukazywany jako „niezrealizowane marzenie o rozwiązaniu konfliktów między płciami i klasami”. Kiedy dla zilustrowania tej sytuacji przywołuje Monroe poemat *Les yeux des pauvres (Oczy ubogich)*, zauważa nagle, 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”⁵⁶ jest autor *A Poverty of Objects*, kiedy stwierdza: „Chociaż teksty [z *Le Spleen de Paris*] często sugerują pragnienie utopijnego pogodzenia i jedności, to jednocześnie stale tematyzują brak takiego pojednania, a nawet drwią z gestów podejmowanych w tym kierunku”⁵⁷. W przytoczonym fragmencie odgadnąć można intuicyjny domysł, że zarówno światopogląd, jak i postawa francuskiego poety, wymykają się łatwym rozpoznaniom i że

⁵⁵ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, op. cit., s. 19–20.

⁵⁶ Taki tytuł nadał swojemu esejowi Andrzej Kijowski. Wyjaśnił go następująco (*Grymas Baudelaire’a* [w:] Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, op. cit., s. 29–30): „Baudelaire [...] nie miał, jak twierdził, ani ambicji, ani przekonañ. Tylko rozumiał wszystko. Był bowiem szalenie inteligentny. Jest to dar okropny, gdyż zmusza człowieka do jednoczesnego przenikania siebie i drugich, a to go pozbawia 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”.

⁵⁷ J. Monroe, *A Poverty of Objects*, op. cit., s. 30.

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.

Poza Baudelaire'em pisze Monroe o Friedrichu Schleglu, Novalisie (widząc w nich prekursorów idei, które doprowadziły do narodzin poematu prozą), Arturze Rimbaud, Maksie Jacobie, Gertrudzie Stein, Ernście Blochu, Francisie Ponge'u, Robercie Bly'u i Heldze Novak. W poematach prozą tych autorów dostrzega – zgodnie ze swoim założeniem – krytykę „hierarchicznych taksonomiczno-rodzajowych klasyfikacji”⁵⁸, dotyczących rozmaitych dziedzin życia i myśli. I tym razem to, co najciekawsze, przekazuje na marginesie swojego konsekwentnego, lecz nużąco przewidywalnego wywodu. Dwukrotnie formułuje mianowicie hipotezę o „rozkwitaniu” poematu prozą w nieprzypadkowych momentach dziejowych, tj. „kiedy liryka i podmiot liryczny zdają się skrajnie autonomizować, oddalać od rzeczywistości”⁵⁹ oraz wtedy, gdy historia zaczyna zdradzać szczególnie „rewolucyjne napięcie”⁶⁰. Nie o dosłowne odczytanie tych stwierdzeń idzie, ale o podjęcie ogólnej myśli, że w przypadku poematu prozą być może równie sensowne, jak śledzenie domniemanej tradycji gatunkowej, rozumianej jako łańcuch kolejnych inspiracji i zapożyczeń, jest rozważenie koncepcji, że po formę tę sięgali i sięgają pisarze nierzadko niejako intuicyjnie, pod wpływem innych okoliczności niż jedynie literackie wzorce.

Od podobnych rozterek wyszedł Stephen Fredman, kiedy, pisząc w latach 80. o współczesnym rozkwicie poematu prozą w Stanach Zjednoczonych, zaproponował zamiast określenia „poemat prozą” bardziej ogólną formułę *poet's prose*⁶¹. Kierowała nim intencja uwolnienia twórców amerykańskich od nieaktualnego jego zdaniem dziewiętnastowiecznego rodowodu francuskiego. Poetom takim jak Baudelaire, Rimbaud czy Mallarmé przypisał Fredman 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” poprzez „poddanie się wrogowi”⁶² (nie sposób nie zauważyć ponownie wojennej metaforyki). Ze względu na ten dywersyjny ładunek przypisuje Fredman poematowi prozą rolę „czołowego czynnika w doprowadzeniu

⁵⁸ *Ibidem*, s. 31.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 28.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 36. Co znamienne, zupełnie niezależnie podobne przypuszczenia wypowiedziała onegdaj Grażyna Szymczyk (*Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodzianis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, S. I, z. 50, 1979, s. 76–77).

⁶¹ S. Fredman, *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*, Cambridge 1983. „Proza poetów” to także określenie Michała Głowińskiego. Posługuje się nim we wstępie do *Utworów prozą Bronisławy Ostrowskiej* (M. Głowiński, *Proza Bronisławy Ostrowskiej* [w:] B. Ostrowska, *Utwory prozą*, Warszawa 1982, s. 6).

⁶² Cyt. wg drugiego wydania: S. Fredman, *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*, Cambridge 1990, ten i następne cytaty ze s. 4.

w XIX wieku do obalenia i wymieszania gatunków” i w procesie tym widzi zapowiedź „potężnych hybryd dwudziestowiecznych, takich jak *Cantos*, *Paterson* czy *Finnegans Wake*”⁶³. Z tego punktu widzenia byłby poemat prozą „ostatnim gatunkiem, a zarazem propozycją połączenia w jedno dwóch podstawowych kategorii literackich, pozostających od czasów starożytnej Grecji najbardziej wyrazistymi sparring partnerami” (tym razem metaforykę wojenną wyparła sportowa).

Prawdziwe dzieło odrodzenia przypisuje Fredman twórcom amerykańskim⁶⁴. Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią, że „impuls w stronę prozy jest głęboko powiązany z charakterem amerykańskiej poezji i kryzysem nowoczesności”⁶⁵, tłumaczy Fredman, że stan kryzysu jest naturalny dla twórców poezji w Stanach Zjednoczonych, zmuszanych nieustannie do pytania o swoją tożsamość na tle literatury europejskiej i stale dążących do odróżnienia się. Dlatego, twierdzi Fredman, sam będący poetą, twórczość Amerykanów jest „swarliwa, przesadna, zawsze w konflikcie z *decorum* (*at war with decorum*)”⁶⁶. 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”⁶⁷, oraz ośmieliła poetów „do zadawania pytań o prawdę, zamiast dotychczasowego estetyzowania”. Fredman nie ma wątpliwości: „amerykańska proza poetów zostawiła w tyle francuski poemat prozą, gatunek [...] wysoko estetyczny, subiektywny, będący idiolektycznym artefaktem, peanem na cześć wyizolowanego geniuszu”. W ostatnim określeniu reaktywuje Fredman jeszcze jeden stereotypowy komponent tożsamości (i mentalności) amerykańskiej – pochwałę demokracji pojmowanej jako wspólne dobro, antidotum na pułapki kontynentalnej skłonności do indywidualizmu i sentymentalizmu⁶⁸.

Zupełnie inaczej próbę zdania sprawy z amerykańskich losów poematu prozą aż do czasów najnowszych zrealizował Michel Delville⁶⁹. Ze względu na niezwykłą popularność tego gatunku, decyduje się Delville na przedstawienie serii tzw. *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,

⁶³ Mowa o dziełach Pounda, Williamsa i Joyce'a. *Ibidem*, poprzedni, ten i następne cytaty ze s. 5.

⁶⁴ Wśród europejskich poetów, którzy „przenieśli swoją prozę poza ograniczenia gatunku, nazywanego poematem prozą” wymienia między innymi Francisa Ponge'a, Edmonda Jabès, Helmuta Heissenbüttela, Samuela Becketa, Geoffreya Hilla i Charlesa Tomlnsona. Eliminuje, jak widać, zupełnie surrealistów.

⁶⁵ S. Fredman, *Poet's Prose*, *op. cit.*, s. 2.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 7.

⁶⁷ *Ibidem*, ten i następne cytaty ze s. 9–10.

⁶⁸ Por. *ibidem*, s. XIII.

⁶⁹ M. Delville, *American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*, University Press of Florida, 1998.

Margaret Atwood, Ron Silliman) oraz wykorzystanie wyników tych odczytań w bardziej ogólnej teoretycznej dyskusji. W swojej rozprawie wskazuje raz jeszcze motyw oksymoronicznej tożsamości: „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”⁷⁰. Wskazuje na wynikający stąd „wywrotowy potencjał” [*subversive potential*] poematu prozą, demaskujący arbitralny charakter gatunkowych granic. Pomija jednak historyczny rodowód tej erozji, zamiast o romantyzmie mówiąc o postmodernizmie. Postmodernistyczna wykładnia poematu prozą zbliża się w pewnym stopniu do referowanej przed chwilą tezy Fredmana, że niespodziewany renesans tego gatunku w piśmiennictwie amerykańskim ostatnich lat często wiązać należy niekoniecznie z restytucją dawnego wzorca, lecz z jego adaptacją do całkiem nowych warunków estetycznych. W przeciwieństwie do autora *Poet's Prose* podkreśla jednak, że „żadne zrozumienie poematu prozą nie będzie kompletne bez odwoływania się do rozmaitych norm i tradycji, zgodnie z którymi i przeciw którym piszą autorzy tego typu utwory”⁷¹. Zgodnie ze swoim założeniem konsekwentnie odtwarza Delville historyczny kontekst angielskojęzycznego poematu prozą, wskazując m.in. modernistyczne eksperymenty z „krótką prozą liryczną”⁷² 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”. Dla Delville’a sprawa „gatunkowej intencjonalności” nie jest jednak najistotniejsza. Uznaje on samo pojęcie gatunku za „kategorię raczej historyczną niż teoretyczną”⁷³, o której można coś powiedzieć przede wszystkim na podstawie indukcji, tj. analizy tekstów literackich, „określanych, ogłaszanych lub po prostu odbieranych jako poematy prozą”. Zdecydowanie opowiada się również Delville przeciw omawianiu poematu prozą z perspektywy „pojedynczego, syntetycznego systemu interpretacyjnego”, jak ma to miejsce w przypadku Riffaterre’a i Monroe’a. W zamian proponuje przyjrzenie się, w jaki sposób „indywidualne teksty podważają [*subvert*] kody i narracje, dzięki którym istnieją, ukazując je jako wytwory określonego momentu historycznego”⁷⁴. W sytuacji „postgatunkowego chaosu”⁷⁵ i wobec „braku ponadhistorycznej definicji” poematu prozą, świadomie wybiera autor *American Prose Poem* opisową metodę postępowania, aby uniknąć „przedustawnej taksonomii oficjalnej teorii gatunków [...], która zadziwiająco uparcie podtrzymuje przy życiu uświęconą triadę poezja/wiersz/liryka”. Formułuje Delville przekonanie, że „mając do czynienia z tak hybrydycznymi, ujawniającymi własne granice utworami [*boundary works*] jak

⁷⁰ *Ibidem*, s. IX.

⁷¹ *Ibidem*, s. X.

⁷² *Ibidem*, s. 7.

⁷³ *Ibidem*, ten cytat i kolejne ze s. 8.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁷⁵ *Ibidem*, ten i następane cytaty ze s. 10–11.

poematy prozą, nie można mówić o gatunku jako o danej, gotowej «rzeczy», lecz raczej jako o wyrazie relacji między czytającym a tekstem⁷⁶. Opinia ta da się, moim zdaniem, odczytać jako uproszczony intuicyjny wariant genologii hermeneutycznej zaproponowanej przez Stanisława Balbusa⁷⁷.

Przegląd zagranicznych koncepcji poematu prozą chcę zakończyć przywołaniem pracy dotyczącej przeciwległego obrzeża tej problematyki. Książka Nathalie Vincent-Munni *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* stanowi przeciwieństwo dwóch poprzednio omawianych opracowań, traktujących o „życiu-po-życiu” poematu prozą w jego wersji amerykańskiej. Francuska autorka wraca do pre-historii tej formy pisania, dając pierwsze tego typu, niezwykle drobiazgowo opracowanie. Omawia twórczość pisarzy, często mało znanych, których literackie poszukiwania łączyć można z wyłanianiem się na początku XIX wieku we Francji idei poematu prozą jako gatunku, tj. dochodzeniem do głosu potrzeby jego odróżnienia od innych form prozy poetyckiej. Poza dobrze znanym Aloysiusem Bertrandem przypomina Vincent-Munnia takich autorów, jak Ludovic de Cailleux, Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Jules Lefèvre-Deumier, Alphonse Rabbe, Evariste Parny. Godząc perspektywę historycznoliteracką z teoretycznoliteracką – gromadząc literackie fakty i analizując dziewiętnastowieczną świadomość literacką – dokonuje interesujących obserwacji. Dowodzą one, wbrew niektórym opiniom, że pozbawianie poematu prozą gatunkowego statusu jest historycznie nieuzasadnione. Francuska literaturoznawczyni przekonująco opisuje, jak przebiegała „pełna wahań, eklektyczna faza konstytuowania się”⁷⁸ 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’a⁷⁹.

Jak pouczają dalsze losy poematu prozą, wyodrębnienie genologicznego konceptu nie było jednak równoznaczne ani z otwarciem drogi do jego powszechnie akceptowanej definicji, ani z wyeliminowaniem sytuacji dowolnego używania jego terminu. Okoliczności te, oraz ich skutki, bardziej niż w przypadku innych gatunków, decydują o wyjątkowym zagmatwaniu problematyki poematu prozą. Jej komplikacje wyrażają się między innymi w wątpliwościach: Jakie kryteria przyjąć, aby odróżnić poemat prozą od fragmentu prozy (poetyckiej)? Jak pogodzić gatunkową tożsamość poematu prozą z jego niezaprzeczalnie antygenologicznym ładunkiem? Jak traktować te formy prozy poetyckiej, które przypominają poematy prozą, lecz powstawały poza „genologiczną intencjonalnością”?

⁷⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁷⁷ S. Balbus, *Zagłada gatunków [w:] Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

⁷⁸ N. Vincent-Munni, *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.

⁷⁹ Por. *ibidem*, s. 87.

Po przeanalizowaniu prac poświęconych poematowi prozą nietrudno zauważyć, że im więcej pytań się zadaje, tym więcej odpowiedzi się otrzymuje. Widać też, że piszący częściej dążą do odkrywczości, niż dbają o uzgodnienie własnej koncepcji z myślą wcześniejszą. Kryzysowi nadurodzaju zagranicznych koncepcji poematu prozą sprzyja wyjątkowa nieostrość pojęciowa; labilność zakresu treści dotyczy przecież nie tylko terminu „poemat prozą”, ale także konstytutywnych dla niego kategorii „poezji” i „prozy”, nie dość powiedzieć, że zawsze niejasnych – dodatkowo niejasnych we wzajemnej relacji...

Ta sytuacja, jak żadna, kusi różnych autorów do inicjowania gry pojęć i formułowania rozmaitych teorii gatunku, nierzadko zaszczerpionych na wcześniej funkcjonujących dyskursach teoretycznych, ideologicznych i innych. Stąd obok rzetelnych prób opisanie poematu prozą ma miejsce posłużenie się nim jako jeszcze jednym elementem „dyskursotwórczym”, którego użycie staje się nadużyciem.

Agnieszka Kluba

THEORIES OF THE PROSE POEM (AN INTERNATIONAL PERSPECTIVE)

Summary

This is a review of the criticism of the prose poem, a genre which has so far attracted hardly any attention in Poland. A survey of the most important contributions to that field, written in English and French within the last fifty years, reveals a fascinating and ambiguous portrait of the prose poem. Its protean, hybrid nature of an anti-genre aspiring to the status of 'the ultimate genre' eludes definition and the same time acts as a tantalizing challenge. It seems, however, that any fresh attempt to work out a model of the prose poem in the context of the established theoretical and ideological approaches runs the risk of projecting and reinforcing those discourses rather than taking us to the heart of the prose poem.