

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026

ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353

<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/5>

Data otrzymania: 30.04.2024

Daty recenzji: (1) 14.06.2024 / (2) 2.07.2024 / (3) 23.08.2024

Data akceptacji: 23.08.2024



*Agnieszka Kluba*

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

MORFOLOGIA I EWOLUCJA STANÓW SKUPIENIA:  
LIRYZM – NARRACYJNOŚĆ – OPOWIEŚĆ POETYCKA  
W POEMACIE PROZĄ I NIE TYLKO

MORPHOLOGIE ET ÉVOLUTION DES ÉTATS D'AGRÉGATION :  
LYRISME – NARRATION – RÉCIT POÉTIQUE DANS LE POÈME  
EN PROSE ET AU-DELÀ DES GENRES

THE MORPHOLOGY AND EVOLUTION OF STATES OF MATTER:  
LYRICISM – NARRATIVITY – POETIC NARRATIVE  
IN THE PROSE POEM AND BEYOND

(streszczenie)

Autorka omawia relację między liryzmem a narracyjnością poematu prozą oraz rozważa, na ile złożony charakter tej relacji pomaga w lepszym zrozumieniu, czym jest opowieść poetycka (le récit poétique) w tej formie literackiej. Zastanawia się również, czy narrację poetycką w słamie można uznać za kontynuację opowieści poetyckiej w poemacie prozą. Stawia hipotezę, że powstanie słamu interpretować można raczej jako reakcję na wywołaną przez hegemonię wiersza wolnego, dyspersję poetyckiego „ja”.

SŁOWA KLUCZOWE

Poemat prozą; liryzm; narracyjność; opowieść poetycka; słam; wiersz wolny

(résumé)

Dans cet article, l'autrice aborde la relation entre le lyrisme et la narrativité du poème en prose, et considère dans quelle mesure la nature complexe de cette relation permet de mieux comprendre ce qu'est le *récit poétique* dans cette forme littéraire. Elle se demande également si le récit poétique dans un texte de slam peut être considéré comme une continuation du récit poétique du poème en prose. L'autrice émet l'hypothèse que l'émergence du slam peut plutôt être interprétée comme une réaction à la dispersion du « je » poétique provoquée par l'hégémonie du vers libre.

### MOTS-CLÉS

Poème en prose ; lyrisme ; narrativité ; histoire poétique ; slam ; vers libre

(abstract)

The article discusses the relationship between lyricism and the narrativity of the prose poem and considers the extent to which the complex nature of this relationship contributes to a better understanding of what a poetic narrative [*le récit poétique*] is as a literary form. It also reflects on whether poetic narration in slam poetry can be regarded as a continuation of the poetic narrative found in the prose poem. The article advances a hypothesis that the emergence of slam poetry can be interpreted primarily as a reaction to the dispersion of the poetic "I" caused by the hegemony of free verse.

### KEYWORDS

Prose poem; lyricism; narrativity; poetic narrative; slam; free verse

## MORFOLOGIA I EWOLUCJA STANÓW SKUPIENIA: LIRYZM – NARRACYJNOŚĆ – OPOWIEŚĆ POETYCKA W POEMACIE PROZĄ I NIE TYLKO

1. Opowieść poetycka jako podstawowy kontekst dla poematu prozą to dla mnie, badaczki tego (a)gatunku, pewne wyzwanie. Zrobiłam bowiem wiele, żeby zobaczyć tę literacką formę poza ramą opowieści. Studiując dość długo fenomen poematu prozą, doszłam do wniosku, że o jego (ni)by(gatunkowej rozpoznawalności nie decyduje w pierwszym rzędzie narracyjność, lecz nowoczesnie rozumiany liryzm.

Uczyłam liryzm centralną kategorią opisującą poemat prozą, także dlatego, by wymknąć się wieloznaczności terminu (oraz pojęcia) „poezja”, a zarazem – by ujawnić, jak wiele zyskać możemy, rezygnując z niewolniczego i literalnego trzymania się nazwy „poemat prozą”, z której – jak wiadomo – Baudelaire ostatecznie miał zrezygnować.

2. W wielkim uproszczeniu wyróżnić można co najmniej trzy współczesne znaczenia słowa *poezja*. Pierwsze i najprostsze odnosi się oczywiście do sposobu zapisu: poezją jest to, co nie jest prozą, czyli wszystko, co zostało utrwalone przy zachowaniu metrum. Drugie znaczenie jest poniekąd pochodne wobec pierwszego i rozszerza cechę poetyckości poza sposób zapisu na sam język i jego kształtowanie – poezja tak rozumiana to nie tylko wyrazy celowo metrycznie, melicznie i rytmicznie ułożone, ale słowa oraz ich układy specjalnie przeobrażone. To, posługując się określeniem Paula Valéry'ego, „język w języku” albo jeszcze inaczej „kod drugiego stopnia”, czyli poezja jako szczególny, niepodobny do mowy zwyczajnej język. Istnieje także trzecie znaczenie słowa „poezja”, nawiązujące niewątpliwie do dwóch pierwszych znaczeń, ale rozwijające je w stronę, gdzie nie można już wskazać tak uchwytnych wykładników zewnętrznych jak wersyfikacja czy figuratywność. To trzecie znaczenie bywa często traktowane jak przenośnia, np. w wyrażeniach „poeta pędzła”, „poezja życia”. Tymczasem owa sugestia metaforyczności utrudnia dostrzeżenie, iż tak rozumiana – ametrycznie i afiguratywnie – poezja utożsamiana jest ze szczególną dyspozycją poznawczą. Widzieć i ujmować świat poetycko to inaczej porzucać zwyczajowe perspektywy i dzięki nowemu pojmowaniu zauważać coś, co umyka innym... Oczywiście, owe trzy znaczenia ani nie wykluczają się, ani nie warunkują wzajemnie. Z pewnością jednak owa zaledwie naszkicowana przeze mnie semantyczna wielopoziomowość nie ułatwia na poziomie dyskursywnym rozpoznania materii, którą się zajmujemy.

3. Liryczna modalność to dykcja stosunkowo nowa w historii literatury europejskiej. Rzec można, że poezja długo obywatela się bez liryczności, choć oczywiście pewne jej zapowiedzi dawały o sobie znać wcześniej. Głównie w formach wysłowienia źródłowo zapożyczonych z niektórych antycznych gatunków poezji melicznej, którą jednak, trzeba o tym pamiętać, uformowała w przeważającej mierze obrzędowość zbiorowa. Aby – obok epickiej narracji opowiadającej świat oraz dialogicznej inscenizacji świata międzyludzkiego w dramacie – jako oczywisty trzeci żywioł sztuki literackiej dopełniło się pojęcie głosu indywiduum, czyli liryzmu, musiało dojść najpierw do romantycznej intronizacji tego, czego nie dopuszczał z jednej strony Rozum, a z drugiej – idea człowieka jako istoty zdeterminowanej przynależnością do takiej czy innej wspólnoty. Kiedy, przed epoką oświeceniowej racjonalności, zdarzały się momenty umożliwiające ekspresję tego, co pozarozumowe, do głosu dochodziły zazwyczaj treści ciemne, niejednoznaczne, lecz zasiedlające raczej zbiorową nieświadomość niż niejawne, intymne zakątki indywidualnej psyche... Dopiero przełom romantyczny w pełni wprowadził na scenę jednostkę – nie typ lub charakter, lecz pojedynczą jaźń obdarzoną własnym niepowtarzalnym życiem wewnętrznym.

Romantyczne przewartościowanie kojarzymy przede wszystkim z pozbyciem się ograniczeń w ekspresji emocji. Jednak liryzm, który zaczął się wówczas kształtować, dając podstawy narodzinom poezji nowoczesnej, oznaczał dużo więcej niż (wywodzące się z preromantycznego sentymentalizmu) uwolnienie mowy uczuć... Pojmuję ów wyzwolony przez romantyzm liryzm jako odkrycie kodu, którym mogła nareszcie wypowiedzieć się indywidualna świadomość (czy też szerzej: umysłowość) nieredukowalna ani do emocji, ani do racji, przeciwnie – wymykająca się raczej takiej antynomii, gotowa do podjęcia próby uzewnętrznienia wszelkich wypełniających ją przeżyć. Tak też ujrzałam poemat prozą – jako powstały z romantycznego na wskroś ducha literacki wynalazek umożliwiający relacjonowanie subiektywnych aktów doświadczającej świadomości.

#### 4. Zdaniem Anny Nasiłowskiej poemat prozą

nie jest więc jakimś bocznym torem, boczną odnogą gatunkową w rozwoju poezji, ale centralnym miejscem, gdzie obserwować można triumf liryczności nad formą [...] [oraz zwycięstwo] wewnętrznej, istotnej treści nad zewnętrznymi przejawami. Poezja od tej pory nie potrzebuje niczego – poza liryzmem, [czyli] manifestacją „ja” w całej subiektywności, zdolnej do podporządkowania sobie wszystkiego, co zewnętrzne. Liryzm to świat w granicach „ja”, który zagarnia różne obszary rzeczywistości (Nasiłowska 2000: 57–58).

Wydobywam z tego cytatu jedno sformułowanie: „triumf liryczności nad formą”. Wydobywam je, aby zapytać, o jakiej formie jest tu mowa, i odpowie-

dzieć, że ową formą, nad którą odniósł zwycięstwo poemat prozą, jest tradycyjna forma poetycka, rozumiana jednak dwojako. Poemat prozą bowiem – nie przestając należeć do poezji i poetów – uwolnił się zarówno od gorsetu konwencji metrycznych, jak też, co nie zawsze wydaje się dostatecznie oczywiste, od imperatywu mowy figuratywnej, a przynajmniej tej nieprzezroczystej, odstającej celowo od języka zwyczajowej komunikacji. Inaczej mówiąc, ujrzyć można w koncepcie poematu prozą ostateczną kwintesencję idei poezji przez wielkie P – czyli poezji w trzecim wyróżnionym przeze mnie wcześniej znaczeniu – jej idealny destylat pozbawiony oznak, którymi wcześniej ją opatrywano, dbając o delimitację wersów, rytm, rym, metaforykę i zwracający uwagę język<sup>1</sup>. Mimo braku (metrum i przeobrażonego języka) lub po prostu przy nieostentacyjności tych zwyczajowych cech, gwarancją rozpoznania, iż nadal w poemacie prozą przemawia Poezja, uczyniono właściwość o wiele bardziej subtelna, wyczuwalną nie przez wszystkich: liryczność lub, mówiąc słowami z listu-dedykacji do Arsène'a Houssaye'a, towarzyszącą Baudelaire'owi przy tworzeniu *Paryskiego spleinu* chęć oddania „porywów duszy, falowań marzeń i nagłych drgnień sumienia” (Baudelaire 1993: 213). Aby uruchomić tę subiektywną projekcję, liryczne „ja” poematu prozą wcale nie musi objawiać się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Przeciwnie, raczej nie sięga po nią za często i – występując zazwyczaj w cyklu interferujących między sobą utworów – zadawała się częściej delikatną aluzją pierwszoosobowej obecności tylko w niektórych z nich, większość układając na kształt mikrorelacji z odtwarzających się w podmiotowym wnętrzu przeżyć. Dopiero w tym miejscu, w moim przekonaniu, tzn. po rozpoznaniu lirycznej podszewki poematów prozą, można wprowadzić problematykę poetyckiej opowieści i zapytać o jej miejsce w nowoczesnej liryce w ogóle, a w poemacie prozą w szczególności.

5. W zrozumieniu *novum* tej praktyki, rewolucjonizującej zasady nowoczesnej poezji, pomóc może formuła Jonathana Cullera ujmującego rodzącą się po romantyzmie lirykę jako artystyczną „dramatyzację spotkania świadomości ze światem” (Culler 2004: 247). Jego zdaniem, „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” (Culler 2004: 247).

Culler nie mówi o poematach prozą, jego uwagę zajmuje ogólny status liryki nowoczesnej. Model, który tworzy jest na tyle uniwersalny, że służyć może do uzasadnienia genezy zarówno wiersza wolnego, jak i poematów prozą. Odnoszę

<sup>1</sup> I które, dodać można, niejednokrotnie przechwytywane bywały przecież przez „niepoetyckie” żywioły epickie czy dramatyczne.

jednak wrażenie, że o ile odbieranie „wszelkiego znaczenia kompozycji rytmicznej i brzmieniowej wiersza” trafnie opisuje wiersze wolne i poematy prozą, o tyle niewątpliwie częsty w przypadku tych ostatnich efekt upodobnienia „liryki do prozy fabularnej” nie jest już taki oczywisty w odniesieniu do wierszy wolnych. Dzieje się tak za sprawą tendencji, jakiej uległa w przeważającej mierze praktyka uprawiania poezji niemetrycznej. Oswobodzone wersy, uwarunkowane jedynie częściowo relacjami syntagmatycznymi, uzyskały w wierszu wolnym autonomię, ale utwór jako całość zatracił jedność, wcześniej gwarantowaną przez metrum. Proces wyzwiania poetyckiej ekspresji doprowadził do dowolności, która dzisiaj pozwala usprawiedliwić każdą wypowiedź artykułowaną w formie wolnego wiersza jako utwór poetycki. Idea przejścia od zużytego stylizowanego, parnasistowskiego „ja” do „ja” wyzwolonego, bliższego w założeniach artystycznej prawdzie, paradoksalnie okazała się najprostszą drogą do utraty autentyczności i zastępowania jej fałszywą, pretensjonalną afektywnością. To dlatego zbyt wiele współczesnych wolnych wierszy tak często wygląda podobnie. Jako czytelnicy dostajemy spreparowane fantomowe „ja”, którego energia jest zanadto rozproszona między niezależnymi od siebie wersami, aby mógł wytworzyć się efekt skupienia poetyckiej osobowości, a także – abyśmy uwierzyli w jej poetycką opowieść. 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 (Scott 1976: 364).

Można odnieść niekiedy wrażenie, że wolność pisania w wersach o nieokreślonej długości, nieskończona liczba odmian ich układów oraz nieograniczony potencjał w konstruowaniu strof sprawiają, że niektórzy poeci uprawiający wiersz wolny poddają się przyjemności tworzenia wypowiedzi, a jednocześnie przeceniają jej semantyczną pojemność.

Takiej praktyce grożą dwa niebezpieczeństwa: retoryczna maniera oraz – permanentne poczucie paradoksalnego niedopowiedzenia 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 zużywająca się idea „śmierci podmiotu”.

Ujrzany w takiej perspektywie poemat prozą wydaje się formą bardziej elastyczną w poszukiwaniu nowoczesnych sposobów lirycznego wyrażania i wyposażoną w większą samoświadomość. Jego przewaga polega także na szerokim wykorzystaniu roli kontekstu, w udany sposób przejętego z epiki. Nawet jeśli ulega on czasami dużej redukcji w porównaniu ze skalą, z jaką bywa zazwyczaj stosowany w narracji epickiej, i tak pomaga z zadowalającym skutkiem zrekonstruować liryczny impuls jako nieodłączny składnik konkretnego doświadczenia mówiącej osoby. 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 jako konceptu: nie powinno się go rozważać w kategoriach stylistycznych form poszczególnych utworów, lecz raczej – w świetle ich ogólniejszej integrującej dyspozycji.

6. Symbolistycznej koncepcji poematu prozą zawdzięczamy dostrzeżenie, że wychodząc poza ustalone konwencje, zasady i podziały literackie, zyskuje on zarazem zdolność zespalandia niełączonych wcześniej jakości estetycznych, dzięki czemu realizuje jakoby ideał „syntezy i korespondencji sztuk”. To zdradliwa interpretacja. Bez przyjęcia lirycznej ramy modalnej nie zbliża nas ona, w moim przekonaniu, do rozumienia poematu prozą. Oczywiście, to prawda, możemy w cyklach poematów prozą odnaleźć realizacje rozmaitych rodzajów i gatunków, zarówno tych literackich, jak i pochodzących z mowy żywej. Tę różnorodność scala jednak na wyższym poziomie określone liryczne *subiectum*, które niejako – poprzez medium poematu prozą – udostępnia nam kolejne akty swojej świadomości. To dlatego jeden poemat prozą może przypominać lirykę wyznania, inny – zawołowaną impresję lub fragment filozofującego eseju, a jeszcze inny lirykę pośrednią, posługującą się formą mikrofabyły czy dialogu. Jednak wszystkie te rozpoznania nie przydają się w tym przypadku do stworzenia jakiejś genologicznej taksonomii 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.

7. Jak na tym tle wyglądają współczesne praktyki twórcze, rozpoznawane jako spoken-word poetry i prezentowane podczas słamów poetyckich? Pozostając w kręgu organizujących mój wywód kategorii, najchętniej zaryzykowałabym hipotezę, która bardziej niż z poematem prozą łączyłaby powstanie zjawiska

slamu poetyckiego z reakcją na wiersz wolny. Relację tę opisałabym jednak nie jako kontynuację, ale przeciwnie – jako sprzeciw wobec niepohamowanego rozrostu oswobodzonej mowy poetyckiej. Wskazane wcześniej cechy wiersza wolnego, a przede wszystkim opisany przeze mnie efekt spreparowanego fantomowego „ja”, rozproszonego między niezależnymi od siebie wersami, wywołać musiały prędzej czy później poetycką kontrreakcję. Jednym ze sposobów, w jakie slamerzy przeciwstawiają się retorycznej atomizacji sensów wiersza wolnego jest narracja jako próba odzyskania efektu skupienia. Czy to się udaje? I tak, i nie.

Większość slamowych wypowiedzi to fabuły, zazwyczaj opowiedziane w pierwszej osobie. Zdarzają się też fabuły przytoczone, niejako zasłyszane. Takie cytaty z rzeczywistości pojawiały się także w poematach prozą, to jasne. Jednak tym, co odróżnia współczesny slam poetycki zarówno od poematu prozą, jak i od wiersza wolnego jest język mówiony jako główne medium przekazu. Charakteryzując w ten sposób, nie można jednak zatrzymywać się na konstatacji takich, a nie innych, zdeterminowanych oralnością, wyborów stylistycznych, lecz trzeba rozważyć ich konsekwencje poznawcze. Uprzywilejowanie żywej mowy i somatyczności opowieści oddaje prymat przeżyciu *in statu nascendi*. Poematy prozą stwarzały efekt sondowania świadomości, z której filtrowane czy też destylowane były pojedyncze akty. Tymczasem performance slamera ma sprawiać wrażenie maksymalnej naoczności – przeżywania raczej niż przeżycia, tzn. historii raczej spełniającej się aktualnie niż relacjonowanej *ex post*. Na scenie dochodzi jednak do istotnej zamiany. Ostatecznie to nie opowiadane wydarzenia stanowią sedno przekazu. Płynąca ze sceny narracja poetycka staje się pretekstem do zademonstrowania osoby slamera – jego ekspresji, wrażliwości i umiejętności istnienia w tym trudnym świecie.

Nagrodą za owo „tu i teraz” jest nawiązanie żywego kontaktu z publicznością, ceną zaś to, co dla elitarnych twórców poematów prozą byłoby wielką stratą – zastąpienie dogłębnej zindywidualizowanej introspekcji pewną powierzchownością i chodzeniem na skróty. Chyba najbardziej krytycznie ujął tę sprawę Jerzy Jarniewicz, pisząc: „slam, poezja natychmiastowego spełnienia, jest ucieczką przed czasem. Stawia go to niebezpiecznie blisko takich zjawisk współczesnej kultury, jak karaoke, botoks, boysbandy czy gabinety odnowy biologicznej” (Jarniewicz 2013: 25).

Tę skrajną opinię warto skomplikować i uzupełnić refleksją, albo raczej pytaniem: czy medialne realia współczesnej kultury pozostawiają jeszcze miejsce na inną liryczność niż tę podszywającą się mimetycznie pod dominującą



w memosferze<sup>2</sup> formy zwracającego na siebie uwagę rozmnożonego „ja”? Nie przypadkiem spoken-word poetry przenika świadomość zanikania dawnych porządków społecznych i literackich. Tonacja szyderstwa, autoironii czy persyflazu stwarza konwencję zaprzeczonej intymności, w której hiperbolicznie eksponowany cynizm nie jest autodeklaracją, lecz oceną rzeczywistości. Slam-master postrzega współczesny sobie świat jako gargantuiczne nawarstwianie się konkurujących głosów, do których świadomie dołącza swój, bez wiary jednak, że osiągnąć może więcej niż chwilową uwagę słuchających.

**8.** Skupiony do trzech i pół minuty paradoksalny zaprzeczony liryzm to nic innego niż jeszcze jedna próba urzeczywistnienia pięknego mitu artystycznej bezpośredniości. Literaturę i jej formy można opowiedzieć jako rozmaite wersje wcielania tego mitu. Epicka narracja żywi się iluzją świata przedstawianego w panoramie szczegółów filtrowanych przez narratora. Twórca dramatu idzie dalej, usuwając narratora i przybliżając świat poprzez jego redukcję do dialogów toczonych przez ludzi. Liryk wie, że światy są w naszych wnętrzach, próbuje więc udostępnić własny. Autor poematu prozą, spadkobierca tych i innych form, nie rezygnuje z żadnej, gromadząc wszystkie, aby oddać zapośredniczony przez nie, rozbrzmiewający w jego umyśle, wielogłos. Slammaster poza głosami wewnętrznymi słyszy jeszcze jazgot współczesności – medialnej, popkulturowej i permanentnie memetycznie wezbranej. Jego akt artystyczny to akt obronny, gest chwilowego zatrzymania, aby powiedzieć, a raczej wykrzyknąć: „jestem!”. Igor Stokfiszewski powiedział o slampie, że to „poezja nowej ery” (Stokfiszewski 2004). Mariusz Polakowski, według którego jest to „konieczny wytwór ewolucji”, oponuje: „na razie widzę w slampie tyleż poezji, ile widowiska” (Polakowski [2004]). I obaj mają rację.

---

<sup>2</sup> W rozumieniu memetyki spod znaku Richarda Dawkinsa, Susan Blackmore i Daniela Dennetta, a nie w zwulgaryzowanym pojęciu „memu internetowego” (na temat tej różnicy interesującą wypowiedział się w tekście *Konspiracja memów* Michał R. Wiśniewski [2016]).

## MORPHOLOGIE ET ÉVOLUTION DES ÉTATS D'AGRÉGATION : LYRISME – NARRATION – RÉCIT POÉTIQUE DANS LE POÈME EN PROSE ET AU-DELÀ DES GENRES

1. Le récit poétique considéré comme contexte fondamental du poème en prose me pose un certain défi en tant que chercheuse dans le domaine de cet (a)genre. En effet, j'ai longtemps tenté d'envisager cette forme littéraire *en dehors du cadre du récit*. En ayant étudié assez longuement le phénomène du poème en prose, je suis arrivée à la conclusion que ce n'est pas la narrativité, mais le *lyrisme* compris de manière moderne qui détermine en premier lieu sa reconnaissabilité (pseudo-) générique.

Si j'ai fait du lyrisme la catégorie centrale permettant de décrire le poème en prose, c'est aussi pour échapper à l'ambiguïté du terme (et du concept de) « poésie », et en même temps, afin de révéler tout ce que nous avons à gagner en renonçant à une adhésion servile et littérale à l'appellation « poème en prose », que finalement, comme nous le savons, Baudelaire voulait abandonner.

2. Il existe, en simplifiant très fortement, au moins trois significations contemporaines du mot « poésie ». La première et la plus simple renvoie, bien sûr, à la manière dont elle est écrite : la poésie est tout ce qui n'est pas la prose, c'est-à-dire tout ce qui a été fixé en conservant le mètre. Le second sens est quelque peu dérivé du premier et étend la caractéristique poétique au-delà du mode de notation, au langage lui-même, et à sa formation. Envisagée de cette façon, la poésie n'est pas seulement constituée de moyens d'expression délibérément disposés de manière métrique, mélodique et rythmique, mais aussi de mots et de leurs arrangements spécialement transformés à cet effet. Il s'agit, pour reprendre les termes de Paul Valéry, d'une « langue dans la langue » ou, en d'autres termes, d'un « code de second degré », c'est-à-dire que la poésie est considérée comme un langage particulier, dissemblable du langage ordinaire. Il existe également un troisième sens au mot « poésie », sans aucun doute complémentaire aux deux premières significations susmentionnées, mais qui les développe dans une perspective où il n'est plus possible d'identifier des composantes externes tangibles telles que la versification ou la figuralité. Cette troisième notion est souvent traitée de manière métaphorique, par exemple dans les expressions « poète du pinceau », « poésie de la vie ». Or, cette suggestion de métaphoricité empêche de voir que la poésie comprise de cette façon – à savoir de manière amétrique et afigurative – est assimilée à une disposition cognitive particulière. *Voir et appréhender le monde poétiquement*, cela signifie abandonner les perspectives conventionnelles et, en adoptant une nouvelle approche, percevoir ce qui échappe aux autres...

Naturellement, ces trois significations ne s'excluent pas mutuellement et ne se conditionnent pas mutuellement. Or, cette sémantique à plusieurs niveaux, que je n'ai ici qu'esquissée, ne facilite certainement pas, au niveau discursif, l'identification de la matière que nous étudions.

3. La modalité lyrique est une forme d'expression relativement nouvelle dans l'histoire de la littérature européenne. L'on peut dire que la poésie s'est longtemps passée du lyrisme, même si, bien sûr, certains signes annonciateurs se sont préalablement manifestés. Principalement dans les formes d'expression empruntées aux genres anciens de la poésie mélique qui, il faut le savoir, était pourtant essentiellement façonnée par un rituel collectif. Pour que la notion de *voix de l'individu* ou de *lyrisme* s'impose comme le troisième élément évident de l'art littéraire, à côté du récit épique qui raconte le monde et de la mise en scène dialoguée du monde interpersonnel dans le drame, il a d'abord fallu d'une part l'intronisation romantique de ce que la Raison interdisait, et d'autre part, l'idée de l'homme comme étant un être déterminé par son appartenance à une communauté quelconque. Avant le siècle des Lumières, lorsqu'il était possible d'exprimer ce qui dépassait la raison, les contenus mis en avant étaient généralement obscurs et ambigus, mais ils habitaient l'inconscient collectif plutôt que les recoins secrets et intimes de la psyché individuelle... Ce n'est qu'avec la rupture romantique que l'individu a pleinement pu être introduit sur la scène individuelle – non pas en tant que type ou caractère, mais en tant que conscience singulière dotée d'une vie intérieure propre et unique.

Enfin, la revalorisation romantique est associée avant tout à la suppression des restrictions liées à l'expression des émotions. Cependant, le lyrisme qui a commencé à prendre forme à cette époque, donnant lieu à la naissance de la poésie moderne, signifiait bien plus que la libération du discours relatif aux émotions (dérivée du sentimentalisme préromantique)... Je conçois ce lyrisme, libéré par le romantisme, comme la découverte d'un code au travers duquel la conscience individuelle (ou, plus largement, l'esprit) peut enfin s'exprimer – une conscience qui n'est réductible ni à l'émotion ni à la raison d'être. Au contraire, cette conscience individuelle échappe plutôt à cette antinomie, prête à tenter d'extérioriser les expériences qui la traversent. D'ailleurs, je perçois le poème en prose de cette façon – comme une invention littéraire née pleinement de l'esprit romantique qui permet de relater les actes subjectifs de l'expérience de la conscience.

#### 4. Le poème en prose, selon Anna Nosiłowska

n'est donc pas un chemin de traverse, une ramification subsidiaire du genre issue du développement de la poésie, mais un lieu central où l'on peut observer le triomphe du lyrisme sur la forme [...] [et la victoire] du contenu intérieur, essentiel, sur les manifestations extérieures. Dès lors, la poésie [comme l'affirme Nosiłowska] n'a besoin de rien – sauf du lyrisme, [c'est-à-dire] la manifestation du « je » dans toute sa subjectivité, capable de subordonner tout ce qui est extérieur à lui-même. Le lyrisme est le monde à l'intérieur des limites du « je », qui s'empare de divers domaines de la réalité (Nosiłowska 2000 : 57–58).

De cette citation, je retiens un passage : « le triomphe du lyrisme sur la forme ». Je l'extrait pour questionner l'origine de la nature et pour suggérer que celle que le poème en prose a dépassée est la forme poétique traditionnelle, entendue ici dans un double sens. En effet, le poème en prose – sans cesser d'appartenir à la poésie et aux poètes – s'est affranchi à la fois du carcan métrique et de ce qui paraît de façon moins évidente, à savoir *l'impératif du langage figuré*, ou du moins celui qui se démarque délibérément du langage courant par son opacité. En d'autres termes, cette forme incarne l'aboutissement d'une conception de la poésie avec un P majuscule – entendue dans le troisième sens que j'ai précédemment dégagé : une quintessence épurée, affranchie des signes distinctifs qu'on lui associait autrefois, tels que la découpe en vers, le rythme, les rimes, l'usage systématique de métaphores ou un langage stylisé<sup>1</sup>. Même en l'absence – ou du fait de la discrétion – de ces traits conventionnels, c'est une qualité bien plus subtile qui garantit que la voix de la Poésie continue de s'y faire entendre : le lyrisme. Celui-ci, pour reprendre les termes de Baudelaire dans sa lettre-dédicace à Arsène Houssaye, procède du désir qui l'a accompagné dans la création du *Spleen de Paris*, donc de transmettre « [les] mouvements lyriques de l'âme, [les] ondulations de la rêverie, [les] soubresauts de la conscience » (Baudelaire 2006 : 104). Pour déclencher cette projection subjective, le « je » lyrique du poème en prose n'a pas besoin de se manifester explicitement à la première personne. Bien au contraire, il y recourt rarement, préférant, dans la plupart des cas, une présence implicite, perceptible uniquement dans certains textes d'un ensemble, la majorité prenant la forme de micro-récits d'expériences rejouées dans l'intériorité du sujet. C'est seulement après avoir saisi cette trame lyrique sous-jacente au poème en prose qu'il devient pertinent, à mon sens, d'aborder la question du récit poétique et d'interroger la place qu'il occupe au sein de la lyrique moderne en général, et dans cette forme du poème en prose en particulier.

<sup>1</sup> Et qui, ajoutons-le, étaient souvent interceptés par des éléments épiques ou dramatiques « non poétiques ».

5. Pour comprendre l'aspect novateur de cette pratique qui révolutionne les principes de la poésie moderne, la formule de Jonathan Culler décrivant le lyrisme post-romantique émergeant comme une « dramatisation de la rencontre entre la conscience et le monde » (Culler 2004 : 247) s'avère utile. Selon Culler, « l'accent mis sur les actes de conscience du locuteur et le point de vue révélé par la séquence linguistique rapproche, en effet, le lyrique de la fiction en prose, en ôtant toute signification à la composition rythmique et sonore du poème » (Culler 2004 : 247).

Culler ne parle pas des poèmes en prose ; son attention se porte sur le statut général de la lyrique moderne. Le modèle qu'il élabore est suffisamment universel pour être utilisé afin de justifier la genèse des vers libres et des poèmes en prose. J'ai toutefois l'impression que si l'idée de priver « la composition rythmique et sonore du poème de toute signification » décrit avec justesse les deux formes, le phénomène – pourtant fréquent dans le poème en prose – d'une assimilation de la lyrique à la prose narrative n'est pas aussi évident dans le cas du vers libre. Cela s'explique par une tendance qui a marqué de façon prédominante la pratique de la poésie non métrique. Les vers libérés, déterminés seulement en partie par des relations syntagmatiques, ont acquis une autonomie dans le vers libre, mais le poème en tant qu'ensemble a perdu l'unité que garantissait auparavant la structure métrique. Le processus d'émancipation de l'expression poétique a conduit à une telle permissivité que toute énonciation en vers libres peut désormais être légitimée comme poème. L'idée de passer d'un « je » épuisé, stylisé, parnassien, à un « je » libéré, plus proche en apparence de la vérité artistique, s'est paradoxalement révélée être la voie la plus directe vers la perte d'authenticité, remplacée par une affectivité factice et prétentieuse. C'est pourquoi tant de vers libres contemporains se ressemblent : en tant que lecteurs, nous recevons un « je » fantomatique et artificiel, dont l'énergie est trop dispersée entre des vers indépendants pour que puisse se produire un effet d'agrégation de la personnalité poétique – et, par conséquent, pour que nous puissions croire à son récit poétique. Selon Clive Scott :

le risque d'un tel lyrisme réside dans le fait que le poème nous montre un événement sans contexte plutôt qu'un événement qui a pris la forme d'un énoncé, [et] qu'il aurait le caractère tentant d'une brève qui fascine plus par ce qu'elle pourrait être que par ce qu'elle est [réellement] (Scott 1976 : 364).

Parfois, il semblerait que la liberté d'écrire des vers de longueur indéfinie, le nombre infini de variations dans leur agencement et le potentiel illimité dans la construction des strophes incitent certains poètes pratiquant le vers libre à céder au plaisir de créer un énoncé tout en surestimant leur capacité sémantique.

Pourtant, cette pratique présente deux dangers : le maniérisme rhétorique et le sentiment permanent d'un euphémisme paradoxal malgré la multiplicité des mots énoncés. Le premier danger vient du fait que la transcription en vers impose un type de lecture scandée impliquant une rythmicité secondaire rhétoriquement chantée, révélant ainsi à quel point le vers libre est proche du vers métrique traditionnel (ce dont Thomas Stearns Eliot était déjà conscient). Le second danger est lié à l'idée de création d'une poésie la considérant comme une accumulation d'éléments de signification indépendants transformant tôt ou tard les œuvres écrites de cette manière en collages gorgés de fuites sémantiques, pour lesquelles même l'idée éculée de la « mort du sujet » cesse de fonctionner comme justification.

Dans cette perspective, le poème en prose apparaît comme une forme plus souple dans le contexte de la recherche de modes modernes d'expression lyrique et est doté d'une plus grande conscience de soi. Son avantage consiste également en l'utilisation extensive du rôle du contexte, emprunté avec succès à l'épopée. Bien que parfois, le contexte subisse une forte réduction par rapport à l'échelle avec laquelle il est habituellement appliqué dans le récit épique, il permet encore de reconstruire de manière satisfaisante l'élan lyrique comme une composante intrinsèque de l'expérience concrète du locuteur. En outre, comme les poèmes en prose se présentent très souvent sous la forme de longs cycles, tous les poèmes d'une même série remplissent *la fonction d'un contexte excédentaire*, renforçant ainsi le sentiment de cohérence du genre. Par conséquent, le poème en prose, tout en restant une unité intégrale, continue à faire partie d'un ensemble d'ordre supérieur. Cette observation confirme une fois de plus la particularité fondamentale du poème en prose en tant que concept : il ne devrait pas être considéré en termes de formes stylistiques d'œuvres individuelles, mais plutôt à la lumière de leur disposition intégrative dans une optique plus générale.

6. C'est à la conception symboliste du poème en prose que l'on doit la perception selon laquelle, en dépassant les conventions, règles et divisions littéraires établies, celui-ci acquiert simultanément la capacité d'unir des qualités esthétiques qui n'étaient pas reliées auparavant, réalisant ainsi l'idéal de la « synthèse et de la correspondance des arts ». Il s'agit là d'une interprétation insidieuse. Sans adopter un cadre modal lyrique, cette thèse ne nous rapproche pas, à mon avis, de la compréhension du poème en prose. Certes, nous pouvons trouver dans les cycles de poèmes en prose des réalisations de types et de genres variés, à la fois littéraires et issus de la langue parlée. Cependant, cette diversité est unifiée à un niveau supérieur par un sujet lyrique spécifique qui, en quelque sorte, met à notre disposition – par le biais du poème en prose – une succes-

sion d'actes de sa conscience. Ainsi, un poème en prose peut s'apparenter à une confession lyrique, un autre à une impression subtile ou à un fragment d'essai philosophique, un autre encore à une expression lyrique indirecte prenant la forme d'une microfiction ou d'un dialogue. Toutefois, dans notre cas, tous ces diagnostics sont inutiles à la création d'une sorte de taxonomie générique et il est donc d'autant plus nécessaire de se référer à un certain type de subjectivité liée à une expérience spécifique comme élément unificateur. Grâce à cela, le poème reste un ensemble compact malgré sa nature multiforme et évite l'amorphie.

7. Sur ce fond, où la pratique contemporaine de la création, reconnue comme *spoken-word poetry* et présentée lors des slams poétiques, se situe-t-elle ? En restant dans le spectre des catégories qui organisent mon propos, je me risquerais volontiers à une hypothèse qui relierait l'émergence du phénomène slam à une réaction au vers libre plutôt qu'au poème en prose. Cependant, je décrirais cette relation non pas comme une continuité mais, au contraire, comme une opposition à la prolifération débridée de la parole poétique libérée. Les caractéristiques du vers libre évoquées ci-dessus, et surtout *l'effet fabriqué* du « moi fantomatique », dispersé entre des vers indépendants les uns des autres que j'ai décrits, ont dû tôt ou tard provoquer une contre-réaction poétique. L'une de ces façons, par laquelle les slameurs contrecarrent l'atomisation rhétorique des significations du vers libre, est le recours à *la narration comme tentative de récupération de l'effet d'agrégation*<sup>2</sup>. Cela fonctionne-t-il ? À la fois oui et non.

La plupart des contributions au slam sont des intrigues, généralement racontées à la première personne. Parfois, il y a aussi des histoires rapportées, pour ainsi dire entendues, de bouche à oreille. De telles citations de la réalité apparaissent également dans des poèmes en prose, c'est une évidence. En revanche, ce qui distingue le slam poétique contemporain du poème en prose et du vers libre, c'est l'utilisation de la langue parlée comme principal moyen de communication. Cependant, cette caractérisation ne doit pas s'arrêter à la constatation, entre autres, de ces choix stylistiques déterminés par l'oralité, mais doit prendre en compte leurs conséquences cognitives. Le fait de privilégier la parole vivante et la nature somatique du récit donne la primauté à l'expérience *in statu nascendi*. Les poèmes en prose produisent un effet de sonde de la conscience, à partir de laquelle les actes individuels sont filtrés ou distillés. Par ailleurs, la performance du slameur est destinée à donner l'impression d'un témoignage oculaire maximal – *une expérience plutôt qu'une reviviscence*, c'est-à-dire une histoire s'accomplissant dans le présent plutôt que rapportée *a posteriori*. Cependant, il y a un

---

<sup>2</sup> Il s'agit de l'effet de concentration de la personnalité/subjectivité poétique, opposé à la tendance à créer un « je » fantomatique et dispersé dans le vers libre.

changement important sur la scène, puisqu'en fin de compte, ce ne sont pas les événements racontés qui sont au cœur du message. La narration poétique qui jaillit de la scène sert de prétexte à la démonstration de la figure du slameur, de son expression, de sa sensibilité et de sa capacité à exister dans ce monde difficile.

La récompense de cet « ici » et maintenant est l'établissement d'un contact vivant avec le public, tandis que le prix à payer se traduit par ce qui serait une grande perte pour l'élite des auteurs de poèmes en prose : le remplacement d'une introspection individualisée approfondie par une certaine superficialité et la prise de raccourcis. Jerzy Jarniewicz exprime peut-être le point de vue le plus critique sur ce phénomène lorsqu'il écrit : « [le] slam, poésie de l'accomplissement immédiat, est une échappatoire au temps. Cela le rapproche dangereusement de certains phénomènes culturels contemporains tels que le karaoké, le botox, les boys-bands et les cabinets de bien-être » (Jarniewicz 2013 : 25).

Cette opinion radicale mérite d'être complétée par une réflexion, ou plutôt une question : les réalités médiatiques de la culture contemporaine laissent-elles encore de la place à un lyrisme autre que celui qui imite les formes de l'auto-propagation de soi dominant la mémosphère<sup>3</sup> ? Ce n'est pas un hasard si la *spoken-word poetry* est imprégnée d'une conscience de la disparition des anciens ordres sociaux et littéraires. Le ton de la moquerie, de l'auto-ironie ou du persiflage crée une convention d'intimité déniée dans laquelle le cynisme exposé de manière hyperbolique n'est pas une déclaration de soi mais une évaluation de la réalité. Le slameur perçoit son monde contemporain comme une accumulation gargantuesque de voix concurrentes, auxquelles il associe consciemment la sienne sans pour autant croire qu'il peut obtenir plus que l'attention momentanée de ses auditeurs.

**8.** Concentré sur trois minutes et demie, le paradoxal *lyrisme renié* n'est rien d'autre qu'une tentative de plus de réaliser le beau mythe de l'immédiateté artistique. La littérature et ses formes peuvent être racontées telles différentes versions de l'incarnation de ce mythe. Le récit épique se nourrit de l'illusion d'un monde présenté dans un panorama de détails filtrés par le narrateur. Le créateur du drame va plus loin, supprime le narrateur et rapproche le monde en le réduisant à des dialogues entre individus. Le poète sait que les mondes sont à l'intérieur de nous, il essaie donc de rendre le sien accessible. L'auteur du poème en prose, héritier de ces formes et d'autres encore, ne renonce à aucune d'entre elles, les

<sup>3</sup> Au sens de la « mémétique » telle que la conçoivent Richard Dawkins, Susan Blackmore et Daniel Dennett, et non de la notion vulgarisée du « même Internet » (Michał R. Wiśniewski, dans son texte « Konspiracja memów » [La conspiration des mêmes] [2016], fait un commentaire intéressant sur cette différence.)



réunit toutes pour restituer la polyphonie dont elles sont les médiatrices et qui résonne dans son esprit. Outre ses voix intérieures, le slameur entend aussi les clameurs de la contemporanéité : médiatisée, pop-culturelle et en permanence mémétiquement exagérée. Son acte artistique est un acte de défense, un geste de pause momentanée pour dire, ou plutôt s'écrier, « Je suis ! ». Igor Stokfiszewski a déclaré que le slam était « la poésie d'une nouvelle ère » (Stokfiszewski 2004). Mariusz Polakowski, pour qui le slam est « un produit nécessaire de l'évolution », s'y oppose en disant que « pour l'instant, je vois dans le slam autant de poésie que de spectacle » (Polakowski [2004]). Et ils ont tous deux raison.

*Cet article a été traduit du polonais vers le français par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka polskiego na język francuski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowską.*

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

**Baudelaire Charles.** 1993. *Paryski splin. Poematy prozą*. Przeł. i posłowiem opatrzył Ryszard Engelking. Łódź: Klio.

**Baudelaire Charles.** 2006. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Éd. Robert Kopp. Introduction de Georges Blin. Coll. Poésie. Paris : Gallimard.

**Culler Jonathan.** 2004. *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*. Przeł. Tomasz Kunz. [In:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. Ryszard Nycz. Kraków: Universitas. S. 227–249.

**Jarniewicz Jerzy.** 2013. *Slam, czyli wiersze na ringu*. [In:] *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*. Red. Agata Kołodziej. Seria: Linia teoretyczna #2. Kraków: Rozdzielczość Chleba. S. 20–25.

**Nasiłowska Anna.** 2000. *Persona liryczna*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

**Polakowski Mariusz** [2004]. *Nie wierzę slammasterom, nie* [online]. Protokół dostępu: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/nie-wierze-slammasterom-nie/> [28.04.2024].

**Scott Clive.** 1976. *The Prose Poem and Free Verse*. [In:] *Modernism 1890–1930*. Ed. Malcolm Bradbury, James McFarlane. London: Penguin.

**Stokfiszewski Igor.** 2004. *Poezja nowej ery*. „Gazeta Wyborcza”, 8.02.

**Wiśniewski Michał R.** 2016. *Konspiracja memów* [online]. Protokół dostępu: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6397-konspiracja-memow.html> [28.04.2024].