



*Marta Baron-Milian*

UNIwersYTET ŚLĄSKI w KATOWICACH

**TRAM WPOPSZEK STRONICY. PSZEMIANA I NARRACJE POETYCKIE  
JERZEGO JANKOWSKIEGO**

**LE TRAM ATRAVÈR DE PAGE. PSZEMIANA [TRANSFORMACION]  
ET AUTRES RÉCITS POÉTIQUES DE JERZY JANKOWSKI**

**A TRAM TRANSVERSING THE PAGE: PSZEMIANA [TRANSFORMATION]  
AND JERZY JANKOWSKI'S POETIC NARRATIVES**

(streszczenie)

Tematem artykułu są poetyckie narracje zamieszczone w tomie *Tram wpopшек ulicy* autorstwa Jerzego Jankowskiego, a wraz z nimi nieoczywiste relacje pomiędzy prozą i poezją, które ujawniają się w całym tomie pierwszego polskiego futurysty. Te pograniczne formy opisane zostają w perspektywie różnych tradycji poematu prozą, a analizy koncentrują się na tym, w jaki sposób w poetyckich narracjach Jankowskiego dochodzi do splotu inspiracji modernistycznych, symbolistycznych i awangardowych, widocznych w nawiązaniach do gatunków dziennikarskich i publicystycznych, tradycji poematów prozą Charles'a Baudelaire'a i Arthura Rimbauda, poezji Tadeusza Micińskiego oraz eksperymentów futurystycznych F.T. Marinettiego. Szczegółowej interpretacji poddany zostaje jeden z poematów prozą Jankowskiego, zatytułowany *Pszemiana*, w którym na plan pierwszy wysuwają się zwierzęcy bohaterowie, a wraz z nimi kolejne interteksty, prowadząc do nieoczekiwanych wniosków co do szczególnego typu przenikania się form poetyckich i prozatorskich w twórczości Jankowskiego oraz ich metamorfoz.

## SŁOWA KLUCZOWE

Awangarda; futuryzm; Jerzy Jankowski; poemat prozą; metamorfoza

## (résumé)

Cet article se concentre sur les récits poétiques inclus dans le volume *Tram wpoprzek ulicy* [Le Tram à travers la rue] de Jerzy Jankowski et sur les relations non évidentes entre prose et poésie qui se révèlent tout au long du tome du premier futuriste polonais. Ces formes frontalières sont décrites à travers la perspective des différentes traditions du poème en prose, et les analyses se concentrent sur la manière dont les récits poétiques de Jankowski tissent des liens entre les inspirations modernistes, symbolistes et avant-gardistes, comme en témoignent les références aux genres journalistiques, à la tradition des poèmes en prose de Charles Baudelaire et d'Arthur Rimbaud, à la poésie de Tadeusz Miciński et aux expérimentations futuristes de F.T. Marinetti. Le poème en prose de Jankowski, intitulé *Pszemiana* [Transformation], dans lequel les protagonistes sont des animaux, est particulièrement mis en avant, ainsi que les phénomènes intertextuels qui en découlent. Ce poème est analysé en détail et conduit à des conclusions inattendues au sujet d'un type particulier d'interpénétration des formes poétiques et prosaïques de l'œuvre de Jankowski et de leurs métamorphoses.

## MOTS-CLÉS

Avant-garde ; futurisme ; Jerzy Jankowski ; poème en prose ; métamorphose

## (abstract)

The article examines the poetic narratives in Poland's first futurist writer, Jerzy Jankowski's *Tram wpoprzek ulicy* [A Tram Transversing the Street] and explores the nuanced interplay between prose and poetry in the whole volume. The hybrid forms are examined in the context of various traditions of the prose poem, the analyses focusing on how Jankowski's poetic narratives combine modernist, symbolist, and avant-garde inspirations. These influences are visible in references to journalistic genres, the prose poems by Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud, the poetry of Tadeusz Miciński, and the futuristic literary experiments of F.T. Marinetti. One of Jankowski's prose poems, *Pszemiana* [Transformation], is analyzed in detail, with particular attention to its animal characters and the successive intertexts it evokes. This leads to unexpected conclusions regarding a distinctive mode of transformative interaction of poetic and prose forms in Jankowski's oeuvre.

## KEYWORDS

Avant-garde; futurism; Jerzy Jankowski; prose poem; metamorphosis

TRAM WPOPSZEK STRONICY. PSZEMIANA I NARRACJE POETYCKIE  
JERZEGO JANKOWSKIEGO

Trudno uwierzyć, że krótka proza znana z *Tramu wpopшек ulicy* Jerzego Jankowskiego, zatytułowana w zgodzie z „futurystyczną ortografią”, *Pszemiana* – choć na różne sposoby przypomina opowiadania zwierzące Franza Kafki – nie jest efektem kafkowskiej inspiracji. Pierwodruk *Pszemiany* nie miał bowiem miejsca w pochodzącym z końca 1919 roku<sup>1</sup> *Tramie*, jedynym znanym tomie pierwszego polskiego futurysty, lecz znacznie wcześniej, w almanachu „Żórawce” (Jankowski 1910: 88–89) wileńskiej grupy Banda, wydany w roku 1910, o pięć lat wyprzedzając publikację słynnej historii Gregora Samsy, choć jedynie o dwa lata jej powstanie. Akcja *Pszemiany* Jankowskiego toczy się – podobnie jak opowiadanie Kafki – gdzieś na pograniczu jawy i snu, choć „to nie był sen” (Kafka 2016: 127); rozpoczyna się „wśród czterech dobrze znanych ścian” (Kafka 2016: 127), w zamkniętym pokoju, we własnym łóżku bohatera, na granicach ciała, gdzie ludzkie konfrontuje się ze zwierzęcym. A zaczyna się tak:

O zmieszchu wieczornym byłem w pokoju sam, a raczej było nas dwóch. Ja i muj tygrys. Leżałem na żelaznym łóżku wpatszony w jego magnetyzujące ślepia. – Dzieli nas kilka krokuf od siebie zaledwie. – Jeszcze chwila. Pszepiękne, krulewskie zwieżę ten muj tygrys bengalski. Pszykucnął w kącie izdebki, gotuf do skoku... Wyprężył stalowe łapy i niecierpliwie klepiąc się ogonem po biodrach spoziera na mnie uporczywie. Robi mi się straszno, na nic wysilek woli, nie potrafię wzroku od niego oderwać. Dwie krwawe latarnie, dwie płomieniste żagwie, dwa absolutne nakazy ucz jego, pszesłaniają mi świat. I nic nie było w ciężkim koszmarnym zaduchu, jeno te dwie pary oczu, zatopione, wżerające się w siebie w zapasach o życie. Nerwy moje słabną (Jankowski 1920: b.n.s.)<sup>2</sup>.

A zatem stajemy oko w oko z tygrysem, ale nie obcym, lecz znanym, choć nieoswojonym, to swoim, skoro najpierw dowiadujemy się, że bohater był „w pokoju sam”, a dopiero w chwilę później pojawia się rozdawająca „ja” korekta: „a raczej było nas dwóch: ja i mój tygrys” (Jankowski 1920: b.n.s.). W takiej rozdwojonej postaci, która zresztą za moment – zgodnie z tytułem – znacząco się przemieni, zastajemy bohatera wyruszającego na spotkanie nowoczesnego miasta. Poetycka narracja Jankowskiego raz po raz zmienia swoje tempo, ale – oddalając się od typowej noweli czy opowiadania – ani na chwilę nie przestaje

<sup>1</sup> Choć na okładce tomu widnieje data roczna 1920, wiemy na pewno, że publikacja była postdatowana – wskazują na to recenzje zamieszczone w prasie już jesienią 1919 roku.

<sup>2</sup> W pierwszym wydaniu *Tramu wpopшек ulicy* Jerzego Jankowskiego, z którego pochodzi większość cytatów, strony nie zostały ponumerowane.

budować napięcia pomiędzy poezją a prozą, coraz bardziej uwidaczniając swoje formalne pokrewieństwa z *Paryskim splinem* Charles'a Baudelaire'a i eksponując intensywną grę dokonującą się w polu gatunkowym poematu prozą. Choć sytuacja jest w *Pszemianie* iście kafkowska, zdaje się jednak, że to wcale nie bohater przechodzi tu metamorfozę, a raczej „jego” zwierzę, które przyszło mu „nieść”, jakby w myśl tytułowej frazy jednego z poematów Baudelaire'a, zgodnie z którą „każdy ma swoją chimere” (Baudelaire 1959: 15).

### Skruty prozy i poemy

*Skruty prozy i poemy* – tak brzmi podtytuł *Tramu wpopszek ulicy*, który, choć często pomijany, niewątpliwie może świadczyć o tym, że gest zestawienia obok siebie w jednym zbiorze tekstów prozatorskich i poetyckich widział autor jako kluczowy dla formy całego tomu, który już okładkowym projektem aspirował do miana awangardowego. Gdy jednak wczytujemy się w książkę Jankowskiego, jasne staje się, że relacją prozy i poezji nie rządzi tu tylko kompozycyjna figura zestawienia, ale również tekstowa właściwość przenikania. Słowo „tram” w tytule tomu, nawiązujące do zobaczonego przez Jankowskiego w 1905 roku na łódzkiej ulicy rewolucyjnego obrazu przewróconego tramwaju, jawi się jako słowo doskonale nowoczesne. Być może zachowuje jednak również pamięć o swoim dawniejszym znaczeniu: poprzecznej belce umieszczanej poniżej pułapu, przebiegającej przez środek domu<sup>3</sup>. Tak rozumiany „tram” mógłby łączyć w tym granicznym – sytuującym się między modernistycznym symbolizmem i awangardą – tomie wiele „brzegów”, ale zdaje się też doskonałą metaforą tego, w jaki sposób „wpopszek stronicy” łączą się tu ze sobą formy poetyckie i prozatorskie, otwierając pole dla zaskakująco różnorodnych tekstów, z których część moglibyśmy, jak sądzę, określać mianem poematów prozą. Ta wyczuwalna w lekturze utworów pomieszczonych w *Tramie* właściwość wydaje mi się jego „podskórnym” nurtem, wewnątrz którego dochodzi do ciągłego przenikania się literackich stanów skupienia. Jankowski eksperymentuje na ich pograniczu, czyniąc z nich dwa „formalne” substraty, które postanawia tu łączyć w różnych stężeniach. W tym sensie – nie porzucając eksperymentalnej metafory – niejednokrotnie możemy w *Tramie* obserwować proces literackiej osmozy, w ramach którego forma i jej rodzajowy znacznik okazują się bynajmniej nie czymś stałym, uszczelnionym czy zamkniętym. Granica między poezją a prozą wydaje się tu jedynie cienką błoną, półprzepuszczalną powłoką, przez którą dokonuje się nieustannie proces

<sup>3</sup> Temat tytułowej metafory „tramu wpopszek ulicy”, jej znaczenia w interpretacji całego tomu oraz związku z kategorią montażu rozwijałam również w innych tekstach poświęconych Jerzemu Jankowskiemu (Baron-Milian 2020: 35–74; 2023: 183–185).

wyrównywania stężeń poetyckiej i prozatorskiej materii. Poemat prozą byłby może w *Tramie* efektem tego osobliwego „osmotycznego” eksperymentu, formą osiąganą tu raz po raz w procesie wzajemnych przepływów między poezją i prozą, a zarazem między tym, co tradycyjnie poetyckie i tym, co awangardowo antypoetyckie, a jednak zestawione obok siebie pomiędzy punktami najodleglejszymi – między symbolistycznym lirykiem i dziennikarską notą, futurystycznym wierszem i melancholijną prozą.

Gdyby spróbować przemyśleć teksty Jankowskiego, odczytując je przez pryzmat zaproponowanej przez Krystynę Zabawę typologii poematu prozą, część spośród nich zbliżałaby się do odmiany ekspresjonizującej w jej ironicznej odświeżeniu, której właściwości badaczka upatruje w nawiązaniach do francuskich form poematu prozą, odejściu od tematów uniwersalnych na rzecz obrazów nowoczesnego miasta, a także znaczącej już odległości od języka poezji czy obecności ironii i groteskowych przedstawień (Zabawa 1999: 140). Wyraźne stają się tu różne poziomy stylizacji, mnogość włączonych w poemat języków oraz form genologicznych (Zabawa 1999: 164). Wśród tych ostatnich u Jankowskiego najciekawsze okazały się gatunki dziennikarskie: notka prasowa, felieton, reportaż, a wraz z nimi język reklamy i gazety, sąsiadujące z parodystycznymi przetworzeniami młodopolskiej stylistyki. Sięgając po odległe gatunki, Jankowski montuje całość, która wcześniej byłaby nie do pomyślenia, a która staje się możliwa dopiero w awangardowym geście, w ramach którego montażowo łączy w swoim tomie trzy części – pierwszą, w której zamieszcza teksty najbliższe futuryzmowi, drugą – gdzie zbiera swoje teksty dawniejsze<sup>4</sup> oraz trzecią, na którą składają się teksty dziennikarskie i publicystyczne, niestroniące również od języka poetyckiego. Najciekawszym jednak – już bez wątpienia awangardowym – gestem jest decyzja o przepisaniu ich wszystkich w zgodzie z tak zwaną „futurystyczną ortografią” (a zatem w niezgodzie z wszelkimi zasadami), wywołująca efekt najzupełniej parodystyczny.

Z jednej strony, myśląc o *Tramie* jako o tomie granicznym, można by zapewne mówić o inspiracji Jankowskiego wyraźną młodopolską tendencją, którą Michał Głowiński określa jako „tendencję do przenoszenia w obręb prozy zasad konstrukcyjnych poezji” (Głowiński 1997: 299), a Wojciech Gutowski, pisząc o poematach prozą Tadeusza Micińskiego, w „podobnej inwazji poetyckości w obszary prozy” widzi „jedno z najbardziej znamienitych zjawisk artystycznych epoki” (Gutowski 1985: 10). Zestawiając ze sobą różne rozumienia poematu

<sup>4</sup> Ich obecność tak uzasadnia w komentarzu do drugiej części tomu: „Autor TRAMU zamieszcza poniżej żeczy pokrewne symbolizmowi nie pszez pszywiązanie do tego kierunku, z ktorego otszasań się zdołał, lecz jedynie pszez wzgląd na sprawę rozwoju formy poetyckiej” (Jankowski 1920: b.n.s.).

prozą i prozy poetyckiej w okresie Młodej Polski, Agnieszka Kluba przyczyniła się do pojęciowego chaosu i niejasności wywodzi z „obowiązującej wówczas ogólniejszej tendencji o postromantyczno-symbolistycznej proveniencji” (Kluba 2014: 131), polegającej „na usuwaniu poza granice myślenia o literaturze gatunkowości jako takiej” (Kluba 2014: 139). Gdyby spojrzeć na pomieszczone w *Tramie* poetyckie narracje z tej właśnie perspektywy, dostrzec z pewnością można by ich, ujawniające się nieraz, podobieństwo do ekstatycznych poematów prozą Tadeusza Micińskiego (Miciński 1985)<sup>5</sup>, innym razem do eklektycznych narracyjno-lirycznych „eksplozywnych rapsodii” Stanisława Przybyszewskiego, również określanych mianem poematów prozą (Matuszek 2003: 32). Z drugiej strony, wyraźnie czujemy jednak, że trudne do określenia formy Jankowskiego są czymś innym, bowiem awangardowy gest montażowy zastosowany w konstrukcji *Tramu* ma na celu nie tyle zniwelowanie, upłynnienie czy zniesienie rodzajowych różnic, lecz bardziej właśnie ich ekspozycję za pośrednictwem, jak gdyby jukstapozycyjnych, nieoczekiwanych zestawień. Konstrukcyjną matrycę dla tych zaskakujących zestawień i stale powracającej figury „nieoczekiwanego sąsiedztwa” gatunków widziałabym właśnie w awangardowym montażu.

Jeśli formy, które Agnieszka Kluba określa mianem „młodopolskich rapsodów”, miałyby charakter ekspresyjny, w całości skoncentrowany wokół tekstowego „ja”, to poematy prozą przybierają raczej formę mniej lub bardziej rozbudowanych fabuł, czyniąc anegdotę swoją podstawą. Podane są one jednak w syntetycznej postaci, a przebieg przedstawionych zdarzeń i ciąg przyczynowo-skutkowy ważny jest o tyle, o ile jest istotny dla „doświadczającej i interpretującej je świadomości lirycznego narratora” (Kluba 2014: 141). Dokładnie tak dzieje się u Jankowskiego – podstawą zdecydowanej większości zapisanych prozą tekstów w *Tramie* staje się anegdota czy mikrofabała. Jej zadaniem jest jednak stworzenie szczególnego typu sytuacji, w ramach której nieustannie będą się ze sobą konfrontować podmiot i świat. Światem okazuje się tu za każdym razem nowoczesne miasto, a same utwory nie mają wiele wspólnego z czystą ekspresją czy krzykiem „nagiej duszy”, stanowiąc najczęściej wyraźną parodię patetycznych uniesień podmiotu.

Niewątpliwie znajdziemy w tomie Jankowskiego kilka tekstów, które stanowiłyby znacznie bardziej typowe realizacje poematu prozą niż *Pszemiana*, a wśród nich można by wskazać m.in. *Akord*, *Trzeci most* czy *Kawiarnię umarłych*. We wszystkich przypadkach głównym bohaterem jest miasto, a inspiracją wydają się poematy prozą Baudelaire’a i to do nich właśnie teksty Jankowskiego pozostają najbardziej zbliżone pod względem formalnym. A jednak to *Pszemiana*

<sup>5</sup> Jankowski był autorem co najmniej jednego tekstu w całości poświęconego twórczości Tadeusza Micińskiego (Jankowski 1913: 17). Na temat zainteresowań Jankowskiego Micińskim pisał Radosław Okulicz-Kozaryn (2020: 33–46).

– niewątpliwie nie będąca typową realizacją gatunku – wydaje mi się przykładem zdecydowanie najciekawszym, zarówno w perspektywie budowanego pomiędzy poezją a prozą napięcia, jak i pod względem intertekstualnych odniesień, które zaskakująco się tu mnożą, poddając tekstowe zwierzęta i sensy kolejnym metamorfozom.

### Tygrys i jego trup

Niejednokrotnie stawiano tezę o osobliwości na tle literatur europejskich młodopolskiego bestiariusz, które miałyby wywodzić się raczej z kultury niż natury, a – jak pisał Erazm Kuźma – zwierzęta w młodopolskich tekstach były najczęściej „intertekstualne i intersemiotyczne”, służąc przede wszystkim do „konstruowania literackich sensów” (Kuźma 1995: 170). Zdaje się, że podobnie rzecz ma się z tygrysem Jankowskiego, i to nie tylko dlatego, że pojawia się on nagle w samym centrum miasta, w dziwnym pokoju, jak najdalej od swego naturalnego środowiska. Nie przywędrował tu raczej z dzikiej, nieujarzmionej natury, a ze stron innych tekstów, jawiąc się jako wyjątkowo sugestywny literacki byt intertekstualny. Małgorzata Baranowska w książce *Surrealna wyobraźnia i poezja* sugeruje, że *Pszemiana* powstała jako replika na jeden z „tygrysi” wierszy Tadeusza Micińskiego (Baranowska 1984: 213–214), podając w tym miejscu tytuł *Sen*. Być może chodzi jednak o wiersz rozpoczynający się od słów „Jaki lekki, zwinny, chybk...” – choć niewątpliwie jego tematem jest sen z tygrysem w roli głównej, to jednak pozostaje on bez tytułu. W tym wierszowym śnie, tygrysi podmiot, mówiący w swoim własnym imieniu, „lekki – zwinny – chybk” sunie przez gęstwinę dżungli, przeży się, jego „oczy migocą zielono”, aż wreszcie znajduje swoją przerażoną, znieruchomiałą ze strachu ofiarę, „w białej sukni/ z księgą indyjskiej mądrości” (Miciński 1980: 135). Patrzą na siebie w wielkim napięciu, aż tygrys wbija kły w klatkę piersiową ofiary, widząc, jak wiją się „strumienie gorącej krwi”. W tym momencie bohater się budzi, ale bynajmniej nie przemieniony – jak u Kafki – lecz w swojej ludzkiej postaci, ze słowami: „I obudziłem się –/ mój Boże –/ własną/ pierś rozdarłem/ i broczę krwią” (Miciński 1980: 136). Podobnie jak w wierszu Micińskiego, dochodzi u Jankowskiego do osobliwego rozdzielenia „ja” na ludzkie i tygrysi, ludzkie i zwierzęce, ujarzmione i dzikie, aż wreszcie – świadome i nieświadome, „ja” jawy i „ja” ze snu. W obydwu tekstach „własny” tygrys atakuje jednak samego bohatera, „siebie” – w autodestrukcyjnym akcie wgrzając się w pierś. Tu jednak, gdzie podmiot wiersza Micińskiego milknie, przeżywszy atak drapieżnika we śnie, a sam wiersz się kończy, rozpoczyna się dopiero historia *Pszemiany* Jerzego Jankowskiego.

Niczym w *Tygrysie* Williama Blake'a (Blake 1993), na początku *Pszemiany* tygrys uosabia siłę, dzikość, to, co groźne i złe, a czego nie można ujarzmić. Szybko orientujemy się jednak, że choć ciało tygrysa sytuuje się z początku na zewnątrz ludzkiego, w istocie pochodzi z wnętrza – niczym wyprojektowany obraz – i zaraz zresztą do wnętrza wróci, dekonstruując samą opozycję:

Nie jestem w stanie już walczyć. [...] Pszymknąłem powieki. – Skoczył... Już jest na krawędzi mojego łóżka. – Młaszcząc językiem, kłapiąc zębami, liże mi kolana i gryzie szybko, stopniowo – żarłocznie... Ten wibrujący bul w kolanach. Ostre zęby rozrywa mi żołądek, szarpie wnętrzności, ukrył krwawą, dyszącą mordę w tśwewiach, zatopił się w nich łapami cały, wżerając się powoli w piersi, wjadając się w serce. Mój tygrys jest wewnątrz mnie, stanowimy jedność (Jankowski 1920: b.n.s.).

Tym, co zostaje z krwawej jatki jest „wibrujący bul” – ból-drapieżnik, który wżera się i wdziera w ciało, jest tak obcy i tak wrogi, że nie można uwierzyć, iż pochodzi z wnętrza, a jednak ostatecznie dochodzi do dziwnej inkorporacji: „Mój tygrys jest wewnątrz mnie, we mnie. Stanowimy jedność” (Jankowski 1920: b.n.s.). Czy ta męka rodzi się z pragnienia? Kto jest wrogiem? Cała scena wydaje się opisem psychicznego cierpienia, które przybiera formę cielesnego, rozdzierającego bólu. W tym miejscu jednak rytm i nastrój tekstu ulegają zmianie, a brutalne starcie drapieżnika i ofiary zastępuje taneczny płas. Trafiają do knajpy, gdzie bohater próbuje „zalać, zamożyć, uśpić” tego, którego niesie wewnątrz. Plan ostatecznie się udaje: „nalałem bestji na pysk wesołych kropel, aż wyzionął ducha. Ulżyło znakomicie” (Jankowski 1920: b.n.s.). To już nie drapieżnik, lecz jęgo – spoczywający teraz w ludzkiej piersi niczym w krypcie – tygrysi trup:

Noszę w sobie teraz jęgo cielsko martwe, nieszkodliwe.

Tu spoczywa tygrys bengalski, szlachetne, ś. p. zwieżę. [...]

Ale mój tygrys już nie żyje, nie żyje wreszcie.

Zdechł i chwala Bogu.

Tu w piersi spoczywa jęgo ś. p. trup (Jankowski 1920: b.n.s.).

Zanim jednak bestia wyzionęła ducha, a „szatański bul” został wyegzorcyzmowany, nastąpiło podczas miejskiej wędrówki spotkanie z „chłłoszczącą batem po nagich nerwach muzyką” i odtąńczono pewien taniec „na śmierć, na życie” (Jankowski 1920: b.n.s.).

### Pająk i świnia

Porównanie dwóch wersji *Pszemiany* przynosi – prócz kilku mniej znaczących różnic – jedno zaskakujące rozpoznanie. W trzecią, oniryczną część tekstu spadamy nagle – jednym montażowym cięciem – wprost z nowoczesnej, eleganckiej parysk-



iej ulicy, trafiając na dziwny, transowy taniec kochanki w sennej, surrealistycznej nieco scenerii litewskiej Anafielas, mitycznej góry, na którą wdrapują się cienie umarłych i której szczyty „śnią się nagle” (Jankowski 1920: b.n.s.). Opowiadanie zyskuje teraz szczególną intensywność upojnego, obłądnego wirowania. I tu właśnie owo zaskakujące odkrycie: tańczona w pierwszej wersji tekstu sarabanda w wersji drugiej zamienia się – decyzją autora – w tarantelę. Melancholijna, dworska sarabanda mogła kojarzyć się co najwyżej z erotyzmem zakazanych figur; ekstazyjna, pełna spazmów tarantela przynosi jednak już zgola inne skojarzenia, a wraz z nimi kolejny byt nieludzki: tym razem pajęczy. Łącząc się z symboliczno-rytualnym tańcem, który miał leczyć z jadowitego ukąszenia pająka, tarantela nie ma tutaj nic z medycznej terapii, a znacznie więcej z egzorcyzmowania złego ducha. Jak pisze Ernesto de Martino, „tarantystka tańczy swój taniec małego pajęczka (tarantelę) jako ofiara nawiedzona przez bestię i jako bohater, który poskramia bestię tańcem” (de Martino 1971: 81). Być może zatem ta podwójna rola tańczącego tarantelę staje się kluczem do *Pszemiany*? Czytamy wszak wcześniej:

tszeba iść – pomyślałem – już wieczur, zapalono światła... Zatszasnąłem drzwi. Iść na bulwary ku tysiącom światel, ku płonącym oknom domostw. W ruch w płasawisko życia pujdę ze swoim tygrysem na ulicę. O! Ulico żmijo dwuramienna, płomiennooka życiodawczyni i trucielko, zbrodniarko szalona, prostytutko święta – Ulico!” (Jankowski 1920: b.n.s.).

Nocne, uliczne płasawisko życia staje się sceną dramatu, w którym, być może nieco podobnie jak „ukąszony” próbuje we frenetycznym tańcu „zatańczyć w sobie [...] śmiercionośne ukłucie” (Czaja 2010: 176) pająka, bohater *Pszemiany* próbuje zapląsać, zaszaleć, zapić bestię we własnym wnętrzu: „On wołał wygrzyć moje tshewia, ja wołałem zalać go, zamożyć, uśpić... byle uśmieżyć szatański bul” (Jankowski 1920: b.n.s.). Jeśli w antropologicznej lekturze Ernesta de Martino symbol tarantuli staje się „mityczno-rytualnym środkiem ujawniania, wyładowywania i rozwiązywania nierozwiązanych konfliktów psychicznych, które tkwią w mrokach podświadomości” (de Martino 1971: 82), zapasy z tygrysem Jankowskiego byłyby może w pewnym sensie hiperbolizowaną wersją podobnej historii. Gdy tarantystka dokonuje identyfikacji, zatracenia się i ponownego dojścia do siebie, „stania się pająkiem i zatańczenia pająka” (de Martino 1971: 82), tu – umożliwiający utożsamienie się z bestią i zwycięstwo w walce, zatracenie i powrót do siebie – miejski alkoholowo-senny płas pozwala „zamorzyć” bestię, a jednocześnie wyjść ze stanu krytycznego, uporać się z tym, co wygrzyza trzewia. I może „nic bardziej nie pasuje do tego symbolu [...] jak ów wojowniczy taniec pająka, w którym motywom melodycznym i figurom tanecznym powierza się

zadanie ewokowania kryzysowych osobistych treści, specyficznych cech własnego pająka, własnego ukąszenia, własnego jadu” (de Martino 1971: 82). Jak pisze Jankowski, „ułożyło znakomicie” (Jankowski 1920: b.n.s.)!

Ze stanu ekstazy przyjdzie nam jednak szybko powrócić – oto bowiem równie szybko wpadamy w parodię, a wszelka wzniosłość, dramatyczne dualizmy, metafizyczne rozdarcia zostają ponownie „wyegzorcyzmowane”. W groteskowym finale ten, który przed chwilą ścierał się z tygrysem, teraz tuli się do świni rasy yorkshire, pijany, splugawiony, podczas gdy sam tekst robi metaforyczny użytek z frazeologizmu „urżnięty jak świnia”. Z heroicznej walki, zapasów ludzkiego ze zwierzęciem, ujarzmionego z dzikim, świadomego z nieświadomym, przez ekstazy tarantelę, obwieszczającą triumf ciała nad demoniczną, śmiertelnością siłą, ostatecznie spadamy w obraz bachtinowskiego „materialno-cieleśnego dołu”, w groteskową scenę, która może i nawet stanowi bezpośrednią parodię tej pierwszej – zapasów z tygrysem. Jeśli był to jednak faktycznie tygrys „intertekstualny”, także wszystkim „tygrysim” i „chimerycznym” tekstom – w prawdziwych zapasach na miarę futurysty! – przychodzi tu skończyć w uścisku z różowym, wzgardzonym zwierzęciem ciałem. To groteskowo odległe zwierzęce zestawienie zaczyna jawić się jako zasada kompozycyjna całego tekstu. Wszystko jednak brzmi jak prawdziwa futurystyczna parodia dopiero w „nowym otoczeniu”, w które Jankowski zdecydował się przenieść tekst po 10 latach – w awangardowym otoczeniu *Tramu*, które futurystyczną ortografią *Przemianę* przemieniło w *Pszemianę*.

*Pszemiana* Jankowskiego i wszystkie jej metamorfozy tematyzują przejście pomiędzy jedną i drugą formą, transformację jako przejście od tego, co jednoznaczne, do tego, co wieloznaczne, od formy określonej do takiej, którą ją podważa. Świat przemian uchodzi spod prawa tożsamości, rządzi nim przenikanie i wymykanie, podobnie jak światem poematu prozą i wszelkich poetyckich narracji, gdzie poezja i proza przechodzą ciągle metamorfozy, które nigdy nie dokonują się ostatecznie, ale cały czas się dzieją. Może zatem dałoby się pomyśleć poemat prozą jako dynamiczną formę metamorficzną, znajdującą ujęcie z jednoznacznej, określonej formy ku metamorficznej postaci nietożsamej, której jedyną stałością jest przemiana? Jak jednak parafrazował zdanie Williama Blake’a, przy okazji komentarza do najsłynniejszego „tygrysięgo” wiersza, Tadeusz Sławek: „Tygrysy pytania są mądrzejsze od koni odpowiedzi”... (Sławek 1993: 6). Lepiej chyba zatem nie odpowiadać, a pozostać z pytaniem o osobliwą chimerę Jankowskiego: czyżby z głową tygrysa, nogami pająka i ciałem świni? A skoro „każdy ma swoją chimerę” (Baudelaire 1959: 15) – pozostać trzeba by i z pytaniem o własną.

## LE TRAM ATRAVÈR LA PAGE. PSZEMIANA [TRANSFORMACION] ET AUTRES RÉCITS POÉTIQUES DE JERZY JANKOWSKI

Il est difficile de croire que la courte prose connue sous le titre *Tram wpopшек ulicy* [Le tram atravèr la rue] de Jerzy Jankowski, intitulée selon une « orthographe futuriste », *Pszemiana* [Transformacion]<sup>1</sup> – bien qu'elle rappelle à bien des égards les récits animaliers de Franz Kafka – ne soit pas le fruit d'une inspiration kafkaïenne. La première publication de *Pszemiana* n'a cependant pas eu lieu dans *Tram*, le seul recueil connu du premier futuriste polonais datant de la fin 1919<sup>2</sup>, mais bien plus tôt, dans l'almanach « Żórawce » (Jankowski 1910 : 88–89), publié en 1910 par le groupe vilnien Banda, devançant ainsi de cinq ans la publication de la célèbre histoire de Gregor Samsa, et devançant seulement de deux ans sa création. L'action de *Pszemiana* de Jankowski se déroule – tout comme le récit de Kafka – quelque part à la frontière entre le rêve et la réalité, bien que « ce [ne fût] pourtant pas un rêve » (Kafka 1955 : 5). Elle commence « entre ses quatre murs habituels » (Kafka 1955 : 5), dans une chambre fermée, dans le lit du protagoniste, aux frontières du corps, là où l'humain se confronte à l'animal. Et elle commence ainsi :

Lors du crépuscule vespéral, j'étais seul dans la salle, ou plutôt nous étions deu. Moi et monn tigre. J'étais allongé sur un li en fer et je regarder ses yeux magnétiques. – Nous n'étions qu'à quelques pa l'un de l'autre. – Encore un instant. Un manific animal roial, monn tigre du Bengale. Il s'accroupi dans un coin de la pièce, pre à bondir... Il étira ses pattes d'acier et, tapotant impatiemment sa queue sur ses hanches, me regarde avec insistance. Je commence à avoir peur, inutile l'effort de ma volonté, je ne peux pas le quitter des yeux. Deux lanternes, sanglantes deux torches enflammées, deux commandements absolus à lui enseigner, me voilent mon monde. Et il n'y avait rien d'autre dans la lourde suffocation cauchemardesque, que ces deux paires d'yeux, concentrées qui se mordaient l'un l'autre dans une lutte pour la vie. Mes nerfs s'affaiblissent (Jankowski 1920 : s.p.)<sup>3</sup>.

Ainsi, nous nous retrouvons face à face avec un tigre, mais pas un tigre étranger, plutôt un tigre familier, bien que non apprivoisé. D'abord, nous apprenons

<sup>1</sup> Note des traductrices : normalement, le mot « transformation » s'orthographie « *przemiana* » en polonais, mais l'orthographe futuriste joue sur les sons et les formes des mots. De ce fait, Jankowski, en changeant d'orthographe, met l'emphasis sur la sonorité et l'aspect chuintant du mot, en le simplifiant. Le changement d'orthographe en français rend hommage au choix du poète par une tentative de reproduction de l'exercice futuriste.

<sup>2</sup> Bien que la couverture du volume porte la date de 1920, nous savons avec certitude que la publication a été postdatée. Des critiques la mentionnent dès l'automne 1919 dans la presse.

<sup>3</sup> Dans la première édition de *Tram wpopшек ulicy* de Jerzy Jankowski, d'où provient la majorité des citations, les pages n'étaient pas numérotées.

que le protagoniste était « seul dans une pièce », puis, un instant plus tard, apparaît une correction qui divise le « je » : « ou plutôt nous étions deu. Moi et monn tigre » (Jankowski, 1920 : s.p.). Dans cette forme dédoublée, qui d'ailleurs, conformément au titre, va bientôt subir une transformation significative, nous retrouvons le protagoniste en route vers la ville moderne. La narration poétique de Jankowski change de rythme à plusieurs reprises, mais en s'éloignant du schéma typique de la nouvelle ou du récit, elle ne cesse jamais de construire une tension entre la poésie et la prose, révélant de plus en plus ses affinités formelles avec *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, et mettant en avant un jeu intense qui se déroule dans le champ du poème en prose. Bien que la situation soit résolument kafkaïenne dans *Pszemiana*, il semble pourtant que ce ne soit pas le protagoniste qui subisse ici une métamorphose, mais plutôt « son » animal, qui est venu le « porter », comme dans la phrase titre d'un poème de Baudelaire, selon laquelle *Chacun* [a] *sa Chimère*<sup>4</sup> (Baudelaire 2006 : 113).

### Racourcis de prose et poèmes

Le sous-titre de *Tram wpopszek ulicy, Skruty prozy i poemy* [Racourcis de prose et poèmes], bien que souvent omis, témoigne sans aucun doute du fait que l'auteur considérait le geste de juxtaposer, dans un même recueil, des textes en prose et des poèmes comme essentiel pour la forme du tome. Dès la conception de la couverture, l'ouvrage aspirait à une esthétique avant-gardiste. Cependant, en plongeant dans le livre de Jankowski, il devient évident que la relation entre prose et poésie ne repose pas uniquement sur une figure de juxtaposition, mais aussi sur une propriété textuelle de l'interpénétration. Le mot « tram » dans le titre du volume, faisant allusion à l'image révolutionnaire d'un tramway renversé vu par Jankowski dans une rue de Łódź en 1905, apparaît comme une expression parfaitement moderne. Il conserve peut-être aussi la mémoire de son sens le plus ancien : celle d'une poutre transversale placée sous le plafond au centre de la maison<sup>5</sup>. Ainsi, compris de cette manière, « tram » pourrait combiner de nombreuses « bordures » dans ce tome, situé à la croisée du symbolisme moderniste et de l'avant-garde. Il constitue également une excellente métaphore de la manière dont, « à travers la page », les formes poétiques et narratives se rejoignent en un point, ouvrant le champ à une variété surprenante de textes, dont certains pourraient être qualifiés de poèmes en prose. Cette caractéristique, perceptible à la

<sup>4</sup> Titre en français : *Chacun sa Chimère* (Baudelaire 2006 : 113).

<sup>5</sup> J'ai également développé le sujet de la métaphore du titre du « tramway à travers la rue », de sa signification dans l'interprétation de l'ensemble du volume et de sa relation avec la catégorie du montage dans d'autres textes consacrés à Jerzy Jankowski (Baron-Milian 2020 : 35–74, Baron-Milian 2023 : 183–185).

lecture des textes inclus dans *Tram* semble être son noyau « sous-jacent », à l'intérieur duquel s'entremêlent constamment des états de la matière littéraires. Jankowski se livre à des expériences sur leurs limites en les transformant en deux substrats « formels » qu'il décide de combiner avec une densité différente. Dans ce sens, et sans abandonner la métaphore expérimentale, nous pouvons observer à plusieurs reprises dans *Tram* un processus d'osmose littéraire, au sein duquel la forme et son marqueur générique ne s'avèrent pas être solides, scellés ou fermés. La frontière entre la poésie et la prose se dessine comme une fine membrane, une coquille semi-perméable à travers laquelle s'opère un processus constant d'équilibre des états de matière poétique et prosaïque. Dans *Tram*, le poème en prose serait peut-être le résultat de cette étrange « osmose » expérimentale, une forme obtenue à plusieurs reprises dans un processus de flux réciproques entre la poésie et la prose, mais aussi entre ce qui est traditionnellement poétique et ce qui est anti-poétique et avant-gardiste, éléments cependant juxtaposés l'un à côté de l'autre entre deux pôles des plus éloignés – entre le lyrisme symboliste et la note journalistique, entre le poème futuriste et la prose mélancolique.

Si l'on tentait d'analyser les textes de Jankowski à travers la typologie du poème en prose proposée par Krystyna Zabawa, certains d'entre eux se rapprocheraient de la variante expressionniste dans sa version ironique, dont la chercheuse identifie les caractéristiques dans les références aux formes françaises du poème en prose, l'abandon des thèmes universels au profit des images de la ville moderne, ainsi qu'une distance significative par rapport au langage poétique, avec la présence d'ironie et de représentations grotesques (Zabawa 1999 : 140). Par ailleurs, différents niveaux de stylisation deviennent ici visibles, ainsi que la multiplicité des langues et des formes génériques intégrées au poème (Zabawa 1999 : 164). Parmi ces derniers, les genres journalistiques s'avèreront les plus intéressants dans l'œuvre de Jankowski : la brève de presse, la chronique, le reportage, et, avec eux, le langage publicitaire et celui des journaux, côtoyant des réinterprétations parodiques du style moderniste polonais du mouvement de la Jeune Pologne. En puisant dans des genres éloignés, Jankowski compose un ensemble qui aurait été inimaginable auparavant, mais qui devient possible grâce à un geste avant-gardiste, par lequel il assemble trois parties dans son recueil : la première, où il publie ses textes les plus proches du futurisme ; la deuxième, où il rassemble ses textes plus anciens<sup>6</sup> ; et la troisième, qui comprend des textes journalistiques et publicistes, qui, cependant, ne s'éloignent pas du langage poétique.

<sup>6</sup> Il justifie leur présence de cette manière dans le commentaire de la deuxième partie du volume : „Autor TRAMU zamieszcza poniżej żeczy pokrewne symbolizmowi nie pszez pszywiązanie do tego kierunku, z ktorego otzasnąć się zdołał, lecz jedynie pszez wzgląd na sprawę rozwoju formy poetyckiej” [« L'auteur du *TRAM* inclut ci-dessous des choses qui s'apparentent au symbolisme,

Le geste le plus intéressant – et sans doute le plus avant-gardiste – est la décision de retranscrire tous ces textes selon ce qu'on appelle « l'orthographe futuriste » (et donc en contradiction avec toutes les règles), qui produit un effet résolument parodique.

D'une part, en considérant *Tram* comme un volume frontalier, il est probablement possible de dire que Jankowski s'est inspiré d'une nette tendance issue de la Jeune Pologne, décrite par Michał Głowiński comme « une tendance à transférer les principes structurels de la poésie dans le domaine de la prose » (Głowiński 1997 : 299). De son côté, Wojciech Gutowski, en commentant les poèmes en prose de Tadeusz Miciński, voit dans cette « invasion similaire de la poéticité dans le domaine de la prose », « l'un des phénomènes artistiques les plus significatifs de l'époque » (Gutowski 1985 : 10). En juxtaposant les différentes conceptions du poème en prose et de la prose poétique à l'époque de la Jeune Pologne, Agnieszka Kluba déduit que les raisons du chaos et de l'ambiguïté conceptuelle découlent de la « tendance plus générale de [leur] provenance post-romantique-symboliste » (Kluba 2014 : 131), qui consistait « à repousser au-delà des frontières la réflexion sur la littérature du genre en tant que telle » (Kluba 2014 : 139). En considérant les récits poétiques inclus dans *Tram* sous cet angle, on remarquerait certainement leur ressemblance tantôt apparente avec les poèmes en prose extatiques de Tadeusz Miciński (Miciński 1985)<sup>7</sup>, tantôt avec les « rhapsodies explosives » narratives-lyriques et éclectiques de Stanisław Przybyszewski, également décrites comme des poèmes en prose (Matuszek 2003 : 32). Cependant, on ressent clairement que les formes difficiles à définir de Jankowski relèvent d'un autre ordre. En effet, le geste de montage/assemblage avant-gardiste utilisé dans la construction de *Tram* ne vise pas tant à niveler, liquéfier ou abolir les différences génériques, mais précisément à les exposer par le biais de combinaisons inattendues, pour ainsi dire juxtapositionnelles. La matrice structurelle de ces juxtapositions surprenantes et la figure récurrente du « voisinage inattendu » des genres semblent précisément s'inscrire dans le montage avant-gardiste.

Si les formes qu'Agnieszka Kluba qualifie de « rhapsodies de la Jeune Pologne » avaient un caractère expressif, entièrement centré sur le « je » textuel, les poèmes en prose prennent plutôt la forme de récits plus ou moins élaborées, dont l'anecdote constitue la base, présentée cependant sous une forme synthétique, dans laquelle le déroulement des événements et la séquence de cause à effet

---

non pas par référence à cette voie dont il a réussi à se défaire, mais uniquement par considération de la question du développement de la forme poétique »] (Jankowski 1920 : s. p.).

<sup>7</sup> Jankowski est l'auteur d'au moins un texte entièrement consacré à l'œuvre de Tadeusz Miciński (Jankowski 1913 : 17). Radosław Okulicz-Kozaryn a consacré un article à l'intérêt de Jankowski pour Miciński (Okulicz-Kozaryn 2020 : 33–46).

sont importants dans la mesure où ils sont pertinents pour la « conscience lyrique du narrateur qui les expérimente et interprète » (Kluba 2014 : 141). C'est exactement ce qui se passe dans l'œuvre de Jankowski : l'anecdote ou la micro-fable devient la base de la grande majorité des textes en prose contenus dans *Tram*. Cependant, sa fonction est de créer un type particulier de situation dans laquelle le sujet et le monde sont constamment confrontés. Dans *Tram*, le monde est toujours la ville moderne, et les textes ont peu à voir avec l'expression pure ou le cri de « l'âme nue », puisqu'ils sont le plus souvent une parodie claire des exaltations pathétiques du sujet.

Il ne fait aucun doute que l'on trouve dans le recueil de Jankowski plusieurs textes qui seraient des réalisations bien plus typiques du poème en prose que *Pszemiana*, parmi lesquels on pourrait citer *Akord* [Accord], *Trzeci most* [Le troisième pont] ou *Kawiarnia umarłych* [Le café des morts]. Dans tous les cas, le protagoniste principal est la ville, et l'inspiration semble venir des poèmes en prose de Baudelaire, desquels les textes de Jankowski sont les plus proches d'un point de vue formel. Pourtant, c'est *Pszemiana* – une réalisation incontestablement atypique du genre – qui me paraît être de loin l'exemple le plus intéressant, tant du point de vue de la tension construite entre poésie et prose, qu'en termes de références intertextuelles qui s'y multiplient de manière surprenante, en soumettant les animaux textuels et les significations à de nouvelles métamorphoses.

### Le tigre et son cadavre

Souvent, l'on a avancé l'idée de la singularité du bestiaire de la Jeune Pologne par rapport à la littérature européenne, bestiaire qui relèverait davantage de la culture que de la nature. Comme l'écrivait Erazm Kuźma, les animaux dans les textes de la Jeune Pologne étaient le plus souvent « intertextuels et intersémiotiques », servant avant tout à « construire des significations littéraires » (Kuźma 1995 : 170). Il semblerait qu'il en soit de même pour le tigre de Jankowski, et pas seulement parce qu'il apparaît soudainement en plein centre de la ville, dans une pièce étrange, aussi loin que possible de son habitat naturel. Il ne provient pas d'une nature sauvage et indomptée, mais d'autres textes : il se manifeste comme une entité littéraire intertextuelle particulièrement évocatrice. Małgorzata Baranowska, dans son livre *Surrealna wyobraźnia i poezja* [Imagination surréelle et poésie], suggère que *Pszemiana* a été conçu comme une réplique à l'un des poèmes « tigrés » de Tadeusz Miciński (Baranowska 1984 : 213–214), et cite le titre *Sen* [Rêve]. Cependant, il s'agit peut-être plutôt du poème qui commence par « Comme il est léger, agile, rapide... » – bien que son thème soit indéniablement un rêve mettant en scène un tigre, il reste sans titre. Dans

ce poème, le sujet-tigre, parlant en son propre nom, « léger – agile – rapide », glisse à travers l'épaisseur de la jungle, se tend, ses « yeux verts scintillants », jusqu'à ce qu'il trouve enfin sa victime terrifiée, immobilisée par la peur, « dans une robe blanche / avec un livre de sagesse indienne » (Miciński 1980 : 135). Ils se regardent dans un grand suspense jusqu'à ce que le tigre enfonce ses crocs dans la poitrine de la victime, la voyant se tordre dans des « ruisseaux de sang chaud ». C'est alors que le protagoniste se réveille, non pas transformé comme chez Kafka, mais sous sa forme humaine, en prononçant ces mots : « Et je me suis réveillé –/ mon Dieu –/ j'avais déchiré/ ma propre poitrine/ et mon sang dégouline » (Miciński 1980 : 136). Comme dans le poème de Miciński, Jankowski met en scène une étrange division du « je » entre l'humain et le tigre, l'humain et l'animal, le dompté et le sauvage, et enfin – le conscient et l'inconscient, le « je » éveillé et le « je » du rêve. Dans les deux textes, le « propre » tigre attaque cependant le protagoniste lui-même, « soi-même », dans un acte autodestructeur, en s'enfonçant dans sa poitrine. Cependant, à l'endroit où le sujet du poème de Miciński termine son propos, après avoir survécu à l'attaque du prédateur dans son rêve, là où le poème s'achève, commence alors l'histoire de *Pszemiana* de Jerzy Jankowski.

Tout comme dans *Tigre* de William Blake, la force, la férocité, ce qui est menaçant et mauvais et que l'on ne peut pas dompter. Nous nous rendons rapidement compte, cependant, que bien que le corps du tigre soit d'abord situé à l'extérieur de l'homme, il provient en réalité de l'intérieur, telle une image projetée, qui par ailleurs ré-entrera directement dans l'être, déconstruisant ainsi l'opposition elle-même :

Je ne suis plus capable de me battre. [...] J'ai clo mes paupières. – Il a sauté... Il est déjà au bord de mon li. – D'un coup de langue, en claquant des dents, il lèche mes genoux et me mord rapidement, progressivement – voracement... Cette douleur vibrante dans mes genoux. Avec ses dents acérées, il déchire mon ventre, secoue mes tripe, cache sa bouche sanglante et haletante dans mes entrail, s'y enfonce avec ses pattes, rongant lentement mes seins, s'en entrant en mon cœur. Monn tigre est à l'interier de moi, nous ne faisons qu'un (Jankowski 1920 : s.p.).

Ce qui reste du carnage sanglant est une « douleur vibrante », une douleur-prédatrice qui s'infiltre dans le corps, si étrangère et si hostile qu'il est difficile de croire qu'elle vient de l'intérieur. Pourtant, elle finit par être étrangement incorporée : « Monn tigre est à l'interier de moi, nous ne faisons qu'un » (Jankowski 1920 : s.p.). Le tourment vient-il du désir ? Qui est l'ennemi ? Toute la scène semble être une description de la souffrance psychique, qui prend la forme d'une douleur physique atroce. Néanmoins, à ce moment-là, le rythme et



l'atmosphère du texte changent, et l'affrontement brutal entre le prédateur et sa proie est remplacé par un enchaînement de danse. Ils se retrouvent dans un café, dans lequel le protagoniste tente « de submerger, d'embrumer, d'endormir » celui qu'il porte en lui. Le plan finit par réussir : « J'ai versé des gouttes joyeuses sur le museau de la bête jusqu'au dernier souffle de son âme. Quel soulagement extraordinaire » (Jankowski 1920 : s.p.). Le tigre n'est plus un prédateur, mais son cadavre repose désormais dans la poitrine de l'homme comme dans une crypte :

Je porte en moi son corps mort, inoffensif.

C'est ici que repose le tigre du Bengale, noble, R.I.P. animal.

Mais mon tigre est mort, mort enfin.

Il a crevé, et Dieu soit loué.

C'est ici, dans la poitrine, que R.I.P. son défunt cadavre (Jankowski 1920 : s.p.).

Avant que la bête ne rende son dernier souffle et que la « douler satanique » ne soit exorcisée, il y eut, au cours de l'errance urbaine, une rencontre avec une « musique fouettant les nerfs à vif » et une danse exécutée « à la mort, à la vie » (Jankowski 1920 : s.p.).

### L'araignée et le cochon

La comparaison entre les deux versions de *Pszemiana* révèle, outre quelques différences moins significatives, une découverte surprenante. Dans la troisième partie onirique du texte, nous basculons soudainement, par une coupe de montage, directement dans une rue parisienne moderne et élégante, et nous nous voyons plongés dans une étrange et transitoire danse envoûtante entre amoureux, dans le décor rêvé et légèrement surréaliste de la montagne mythique lituanienne Anafielas, où les ombres des morts s'élèvent et dont les sommets « surgissent soudainement dans les rêves » (Jankowski 1920 : s.p.). Le récit acquiert, dès lors, l'intensité particulière d'un tourbillon enivrant et délirant. Là se dévoile une découverte surprenante : la sarabande dansée dans la première version du texte se transforme, par décision de l'auteur, en une tarentelle dans la deuxième version. La mélancolique et aristocratique sarabande pouvait tout au plus évoquer l'érotisme des figures interdites ; la tarentelle, extatique et pleine de spasmes, apporte quant à elle des associations tout à fait différentes, introduisant un nouvel être non humain : cette fois-ci, l'araignée. Associée à la danse symbolico-rituelle censée guérir la morsure venimeuse d'une araignée, la tarentelle n'a ici rien d'une thérapie médicale, mais révèle plutôt de l'exorcisme d'un mauvais esprit. Comme l'écrit Ernesto de Martino : « [La "tarentulée"] suit la danse de la petite araignée (la tarentelle) comme une victime possédée par la bête et comme un héros qui mate

la bête en la faisant danser (de Martino 1966 : 63). Ce double rôle du danseur de tarentelle est peut-être la clé de *Pszemiana*. Après tout, nous lisons plus haut « il fo y aller – pensai-je – c’est déjà soir, les lumières sont allumées... J’ai claker la porte. Aller sur les boulevards, vers mille lumières, vers les fenêtres incandescentes des maisons. Dans le mouvement choréique de la vie, j’irer avec mon tigre dans la rue. Oh ! Rue, vipère à deux bras, source de vie et empoisonneuse aux yeux flamboyants, criminelle folle, prostituée sainte – Oh ! Rue. »<sup>8</sup> (Jankowski 1920 : s.p.). Ainsi, les ébats nocturnes de la vie urbaine deviennent la scène d’un drame où, peut-être, comme l’« envenimé », le protagoniste tente par une danse frénétique « d’exorciser en lui [...] la piqure mortelle » (Czaja 2010 : 176) de l’araignée. Le héros de *Pszemiana* tente de cabrioler, de se déchaîner, de noyer la bête qui est en lui : « Il voulè dévorer mes vicaires, je préférerais le noyer, le geler, l’endormir... afin d’apaiser la douleur diabolique » (Jankowski 1920 : s.p.). Si, dans la lecture anthropologique de de Martino, le symbole de la tarentule devient un : « horizon mythico-rituel d’évocation, de représentation, de reflux et de solution des conflits psychiques irrésolus qui “rémordent” dans les ténèbres de l’inconscient » (de Martino 1966 : 63), le combat avec le tigre de Jankowski serait peut-être la version hyperbolisée d’une histoire similaire. Si le tarentiste s’identifie à la bête, se perd et revient à lui – « devient l’araignée et danse l’araignée » (de Martino 1966 : 63) –, alors le tourbillon alcoolisé et onirique urbain permet d’« écraser » la bête et simultanément de sortir d’un état critique, de surmonter ce qui dévore les entrailles. Et peut-être que « [...] rien de plus pertinent – toujours dans la même perspective – que l’agonistique danse de l’araignée, confiant chaque fois aux thèmes mélodiques, chorégraphiques et chromatiques de tâche d’évoquer les divers contenus individuels, la qualité spécifique de sa “propre araignée”, de sa “propre morsure”, de son “propre venin” » (de Martino 1966 : 63–64). Comme l’a écrit Jankowski : « Quel soulagement extraordinaire » (Jankowski 1920 : bns) !

Toutefois, il faut rapidement quitter cet état extatique, car nous basculons aussi vite dans la parodie : toute solennité, tous dualismes dramatiques et déchirements métaphysiques sont à nouveau « exorcisés ». Dans ce final grotesque, celui qui vient d’affronter un tigre se blottit maintenant contre un cochon du Yorkshire, ivre et souillé, tandis que le texte lui-même fait un emploi métaphorique de l’expression « saoul comme un cochon ». De la lutte héroïque entre l’humain et l’animal, le dompté et le sauvage, le conscient et l’inconscient – à travers l’extatique tarentelle, qui célèbre la victoire du corps sur la force démoniaque et

<sup>8</sup> En polonais : „tszeba iść – pomyślałem – już wieczur, zapalono światła... Zatszasnąłem drzwi. Iść na bulwary ku tysiącom światł, ku płonącym oknom domostw. W ruch w płasawisko życia pujdę ze swoim tygrysem na ulicę. O! Ulico zmijo dwuramienna, płomiennooka życiodawczyni i trucicielko, zbrodniarko szalona, prostytutko święta – Ulico!”

mortelle – nous retombons finalement sur l'image d'une « fosse matério-corporelle » bakhtinienne, une scène grotesque qui pourrait même être une parodie directe de la première, de ce premier combat avec le tigre. Cependant, s'il s'agissait bien d'un tigre « intertextuel », alors dans un véritable combat digne du futurisme, tous les textes « tigresques » et « chimériques » auraient dû finir ici dans une étreinte avec un corps animal rose et méprisé. Cette juxtaposition grotesque des animaux apparaît comme une règle de composition de tout le texte. Pourtant, c'est véritablement une parodie futuriste lorsqu'elle est replacée dans « un nouvel environnement » : celui où Jankowski a décidé de publier le texte après dix ans – dans l'univers avant-gardiste de *Tram*, où l'orthographe futuriste convertit *Przemiana* en *Pszemiana* (« Transformation » en « Transformacion »).

La « Transformacion » de Jankowski et toutes ses métamorphoses thématisent peut-être le passage entre une forme et une autre, la trans-formation comme transition de ce qui est défini à ce qui remet cette définition en question. Le monde de la transformation échappe à la loi de l'identité ; il est gouverné par l'imbrication et l'évasion, tout comme le monde du poème en prose et de toutes les narrations poétiques, où poésie et prose subissent des métamorphoses constantes qui ne s'achèvent jamais mais se produisent sans cesse. Peut-être faudrait-il donc envisager le poème en prose comme une forme dynamique et métamorphique, s'échappant d'une forme figée vers une forme mouvante et indéfinissable, dont la seule permanence est celle du changement ? Mais comme le paraphrasait Tadeusz Sławek en commentant le célèbre poème « tigresque » de William Blake : « Les questions des tigres sont parfois plus sages que les réponses de chevaux » (Sławek 1993 : 6). Ne vaut-il donc pas mieux ne pas répondre et rester avec la question de la chimère singulière de Jankowski : n'aurait-elle pas une tête de tigre, des pattes d'araignée et un corps de cochon ? Et puisque « Chacun [porte] sa Chimère » (Baudelaire 2006 : 113), ne devrions-on pas chacun garder notre propre réponse à cette question ?

*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

- Baranowska Małgorzata.** 1984. *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa: Czytelnik.
- Baron-Milian Marta.** 2020. *Kryptonimy Jerzego Jankowskiego*. „Przestrzenie Teorii”, nr 34. S. 35–74.
- Baron-Milian Marta.** 2023. *Neofuturzy i futuryści. Kryptohistorie polskiej awangardy*. Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Baudelaire Charles.** 1959. *Paryski spleen: poematy prozą*. Przeł. Joanna Guze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Baudelaire Charles.** 2006. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Éd. Robert Kopp. Introduction de Georges Blin. Coll. Poésie. Paris : Gallimard.
- Blake William.** 1974. *Le Tigre*. [In:] William Blake. *Chants d'innocence et d'expériences. Œuvres I*. Trad. Pierre Leyris. Paris : Aubier-Flammarion. P. 239.
- Blake William.** 1993. *Tygrys i inne wiersze*. Przeł. Tadeusz Sławek. Katowice: Dom Wydawniczy Sfera.
- Czaja Dariusz.** 2010. *Gdzieś dalej, gdzie indziej*. Wołowiec: Czarne.
- de Martino Ernesto.** 1966. *La terre du remords*. Trad. Claude Poncet. Coll. Bibliothèque des Sciences humaines. Paris : Gallimard.
- de Martino Ernesto.** 1971. *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*. Przeł. Wojciech Marucha. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Głowiński Michał.** 1997. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Gutowski Wojciech.** 1985. „Z mego szczęścia uczyniłem hekatombę szaleństwu”. [In:] Tadeusz Miciński. *Poematy prozą*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 5–32.
- Jankowski Jerzy** [Yankowski Yeży]. 1920 [1919]. *Tram wopszek ulicy*. Warszawa: Wydawnictwo Futuryzm Polski.
- Jankowski Jerzy.** 1910. *Z cyklu „Przemiany”*. „Żórawce” (Wilno). S. 88–89.
- Jankowski Jerzy.** 1913. *Miciński*. „Tydzień”, nr 18. S. 17.
- Jankowski Jerzy.** 2023. *Tram wopszek ulicy i inne utwory*. Wyb. i oprac. Łukasz Własiuk. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kafka Franz.** 1955. *La métamorphose*. Trad. Alexandre Vilalatte. Paris : Gallimard.
- Kafka Franz.** 2016. *Przemiana*. Przeł. Juliusz Kydryński. [In:] Franz Kafka. *Opowieści i przypowieści*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 127–186.
- Kłuba Agnieszka.** 2014. *Poemat prozą w Polsce*. Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

**Kuźma Erazm.** 1995. *Bestiaria młodopolskie*. [In:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*. Red. Maria Podraza-Kwiatkowska. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. S. 169–186.

**Majerski Paweł.** 1994. *Jerzy Jankowski*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**Matuszek Gabriela.** 2003. *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus*. [In:] Stanisław Przybyszewski. *Poematy prozą*. Wyb., wstęp i oprac. Gabriela Matuszek. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 5–42.

**Miciński Tadeusz.** 1980. *Poezje*. Oprac. Jan Prokop. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

**Miciński Tadeusz.** 1985. *Poematy prozą*. Oprac. Wojciech Gutowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

**Okulicz-Kozaryn Radosław.** 2020. *Yeży Yankowski kontra Jerzy Jankowski. Akt zerwania z Młodą Polską i samym sobą (pierwsza odsłona)*. „Ruch Literacki”, z. 1. S. 33–46.

**Przybyszewski Stanisław.** 2003. *Poematy prozą*. Wyb., wstęp i oprac. Gabriela Matuszek. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

**Rimbaud Arthur.** 1946. *Une saison en enfer*. Montréal : Les Éditions Variétés.

**Rimbaud Arthur.** 1980. *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przeł. Artur Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

**Sterna Wachowiak Sergiusz.** 1985. *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziński*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa – Książka – Ruch”.

**Zabawa Krystyna.** 1999. *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.