



Zofia Paetz

UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

LEWE STRONY WIDOKÓW – STRATEGIE POETYCKIEJ DESKRYPCJI W POEMATACH PROZĄ JERZEGO FICOWSKIEGO

LES REVERS DES VUES – STRATÉGIES DE DESCRIPTION POÉTIQUE DANS LES POÈMES EN PROSE DE JERZY FICOWSKI

VERSOS OF VIEWS: POETIC STRATEGIES OF DESCRIPTION IN JERZY FICOWSKI'S PROSE POEMS

(streszczenie)

Artykuł jest, osadzoną w zacerpniętych z analizowanych tekstów kategoriach: spodu, lewej strony i nicowania, lekturą trzech poematów prozą z tomu *Amulety i definicje* Jerzego Ficowskiego. Referuje podstawowe założenia nurtu czytania powierzchniowego (*surface reading*) i w świetle dyskutowanej w jego ramach opozycji powierzchni i głębi proponuje rozwinięcie znanej ze strukturalistycznych pism formuły chwytu poetyckiego. Diagnostuje autorską strategię deskryptywną opartą na literackim geście nicowania słów i rzeczy, dokonywanym dzięki połączeniu środków poetyckich (amulety) oraz będącego żywiołem prozy opisu (definicje). Na podstawie tej podwójności ukazuje poematy prozą Ficowskiego jako literacki odpowiednik fizycznej dynamiki ruchu (obchodzenia przedmiotu zainteresowania, jego podnoszenia i obracania), pozwalającej na zmianę perspektywy, która umożliwia wielowymiarowe, przestrzenne widzenie rzeczy.

SŁOWA KLUCZOWE

Deskrypcja literacka; poemat prozą; Jerzy Ficowski; obecność; powierzchnia; zwrot deskryptywny

(résumé)

Cet article constitue une lecture de trois poèmes en prose du volume *Amulety i definicje* [Amulettes et définitions] de Jerzy Ficowski, sur base des catégories du dessous, du côté gauche et de la réversion des faces, tirées des œuvres analysés. Le texte aborde les hypothèses fondamentales du courant de *la lecture de surface* (*surface reading*) et, à la lumière de l'opposition entre surface et profondeur discutée dans ce cadre, propose un développement de la formule de la saisie poétique issue des écrits structuralistes. L'auteure analyse la stratégie descriptive employée, basée sur le geste littéraire consistant à emboîter les mots et les choses en combinant les procédés poétiques (*amulettes*) et la description, élément essentiel de la prose (*définitions*). Sur la base de cette dualité, la chercheuse considère les poèmes en prose du poète comme l'équivalent littéraire de la dynamique physique du mouvement (tourner autour de l'objet d'intérêt, le soulever et le retourner) permettant un changement de perspective qui rend possible une vision multidimensionnelle et spatiale des choses.

MOTS-CLÉS

Descriptivisme littéraire ; poème en prose ; Jerzy Ficowski ; présence ; surface reading ; tournant descriptif

(abstract)

The article offers a reading of three prose poems from Jerzy Ficowski's collection *Amulety i definicje* [Amulets and Definitions], framed using categories drawn from the analyzed texts: the underside, the verso, and turning inside-out (Pl. *nicowanie*). It presents the tenets of the surface reading approach and, alluding to the surface-depth opposition discussed within this framework, elaborates on the concept of the poetic device proposed by structuralists. The study examines Ficowski's descriptive strategy, focusing on the literary strategy of turning words and objects inside-out, achieved through the combination of poetic devices (*amulets*) and the vitality of prose description (*definitions*). Drawing on this duality, the article presents Ficowski's prose poems as the literary equivalent of the physical dynamics of movement – circling around, lifting, and turning an object of attention – allowing for a shift in perspective that enables a multidimensional, spatialized perception of things.

KEYWORDS

Literary description; prose poem; Jerzy Ficowski; presence; surface reading; descriptive turn

LEWE STRONY WIDOKÓW – STRATEGIE POETYCKIEJ DESKRYPCJI W POEMATACH PROZĄ JERZEGO FICOWSKIEGO

Amulety i definicje. Strategie odkrywania

Amulety i definicje Jerzego Ficowskiego wydają się dla refleksji o poemacie prozą równie zaskakujące, co sugerowane przez sam tytuł tomu. Dotychczas czytane w świetle splotu pierwiastka intelektualnego z grą wyobraźni (Ostromęcki 2010: 35–37), zmagania z czasem i dążenia ku intymności (Lipski 2010: 30–34) czy jako świadectwa wrażliwości na dążące do samowystarczalności słowo (Ślucki 2010: 38–40), zawierają w sobie wątki będące załącznikiem współczesnej „opisologicznej” refleksji. Lesław Bartelski szkicował istotne dla mnie tropy w roku 1960, nazywając obecne w tym tomie strategie poetyckie Ficowskiego „doszukiwaniem się egzotyki w codzienności, stwarzaniem mitów rzeczy przez ukazanie ich dziwności” (Bartelski 2010: 47), za idealny przykład ich realizacji uznając właśnie *Lewe strony widoków*.

Ramę teoretyczną moich badań stanowi zwrot deskryptywny i nurt czytania powierzchniowego (*surface reading*), jednak obecna w nim wizja opozycji (a raczej postulat jej zniesienia) powierzchni i głębi okazuje się wobec tekstów Ficowskiego dość problematyczna. Jednocześnie o jego utworach nie sposób opowiadać bez tego zestawienia. Lektura porządkowana jest więc przez pojęcia proponowane przez same teksty: spody, lewe strony i nicowanie, przez pryzmat których patrzę na znane kategorie głębi czy chwytu. Z ich zderzenia wyprowadzam strategię deskryptywną autora opartą na fuzji dwóch elementów: będącego żywiołem prozy opisu oraz uzyskiwanej przy pomocy środków poetyckich mobilności perspektywy.

Jednym z głównych punktów odniesienia dla propagatorów zwrotu deskryptywnego krytycznie przyglądających się figurze interpretatora (Love 2010: 372–373) stała się, budowana na fundamencie opozycji obecne/nieobecne, ukryte/widoczne, powierzchnia/głębia, hermeneutyka podejrzeń zorientowana na poszukiwanie językowych symptomów znaczeń ukrytych pod powierzchnią tekstu (Moi 2017: 175). Zwolennicy *surface reading* uznali literalną warstwę tekstu za samowystarczającą i choć w obrębie nurtu pojęcie powierzchni rozumiane bywa na różne sposoby, badacze zgodnie zwracają się ku temu, co w tekście ewidentne i dające do siebie bezpośredni dostęp (Best, Marcus 2009: 9–13), podważając tym samym wspomniane opozycje i szukając w opisie oraz tautologii alternatywnych wobec interpretacji form poznania (Marcus, Love, Best 2016: 9–10).

Uwagę Ficowskiego przyciąga jednak to, do czego nie jest dany łatwy dostęp – niekoniecznie schowane w głębi, choć wymagające wysiłku odkrywania. Paulina Czwordon w jego fascynacji lewymi stronami dostrzegała „dążenie nietypowymi metodami do poszerzania i pogłębiania pola widzenia”, a także „wyraz niesytości rzeczy i pełni rzeczywistości” (Czwordon 2010: 45). Zawarte w *Amuletach i definicjach* poematy prozą widzę właśnie jako realizację tych „nietypowych metod”, inne spojrzenie na przestrzenność tekstu: skupiające się nie na głębi, która nie stanowi przecież jedynego przeciwieństwa powierzchni, ale na dwustronności. To spojrzenie, które nie jest jedynie biernym obserwowaniem, ale aktywnym językowym działaniem w celu zbliżenia się do opisywanego przedmiotu. Przyjęta strategia deskryptywna jest gestem odkrywania opartym na działaniu podobnym do odwracania materiału na lewą stronę, dzięki któremu zobaczyć można, jak biegną szwy i ściegi – stanowi więc szczególny rodzaj uchwytu, w którym współdziałają deskryptywne ciążenie ku dosłowności i identyfikacji opisywanych przedmiotów oraz ruch i mobilność poetyckiego widzenia wyczulonego na zmienną grę zjawisk wymykających się językowej stabilizacji.

Formuła chwytu w sposób nieunikniony przywołuje tradycję formalizmu rosyjskiego i mowy utrudnionej. W klasycznym artykule Wiktora Szklowskiego *Sztuka jako chwyt* napotykały podstawowe dla formalistów pojęcie defamiliaryzacji przeciwstawiające się automatyzacji codziennych aktywności, sprawiającej, że przedmioty i czynności znikają w nieuważnym życiu człowieka. Odnajdywana w poezji moc wyrywania z kolein myślenia, poprzez przewycięzanie przyjmowanej na co dzień za oczywistą przezroczystości słów prowadzić ma do stanu zintensyfikowanej percepcji świata. Szklowski wprowadza podział na dwa rodzaje obrazów: obraz jako praktyczny środek myślenia oraz obraz poetycki, którego pierwszorzędnym celem jest potęgowanie wrażenia odczucia rzeczy. Następnie postuluje rozróżnienie dwóch sposobów postrzegania:

Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień kamieniem, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmovania; środkiem sztuki jest chwyt „udziwniania” rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej zwiększającej trudności i czas percepcji [...] (Szklowski 2006: 100)

Zadziwiające, jak wiele wątków, które nazwać można byłoby „protomyśleniem” o kulturze obecności daje się znaleźć w tym tekście. Przywołuję go ze względu na to pragnienie spotkania z przedmiotami wyraźnie manifestującymi swoją obecność w prawdzie własnej tożsamości, które wypełnia także *Amulety i definicje*. Jakże podobne do kamiennego kamienia Szklowskiego są wersy wieńczące należący do omawianego tomu wiersz *Coraz dalej*:

Węźcieżę mnie do swej dosłowności,
tam, gdzie skoczny jest – zając, gdzie jabłoń
jest owocna, a ogień – żarliwy (Ficowski 1960: 59).

Niech ten prym obecności powiedzie ku spotkaniu z konkretnymi utworami Ficowskiego.

Lewe strony widoków. Odwracanie

Różowe brzuchy kamieni karmią ziemię wilgocią. Reszki orłów, sów i wróbli, wstydlivi tyłek księżycy – moja opaczna monarchia: lewe strony widoków dostrzegalne psim węchem.

Tam puszczasz swojego psa – rzuca się wpław i aportuje, niosąc ci w pysku upolowany widnokrąg. [...]

Tam – pod spodem, z lewej strony – jest reszka barw w ostatnim schronieniu rzeczy niepodległych kompromisom. Porasta bielmem cywilizowanych instynktów.

Tylko czasem wiatr rozdmuchuje sierść powszedniego i odsłania na jedno rozwiązanie olśniewające pierwotniki kolorów.

Niech będą pochwalone popielatoskrzydłe anioły stróże Mimikry. Pod każdym swoim piórkiem przenoszą żdźbło prawdopodobnej tęczy (Ficowski 1960: 32).

Drzemie w tym utworze programowy potencjał, siła manifestu nakierowującego spojrzenie na tytułowe lewe strony widoków: brzuchy kamieni, reszki orłów, sów, wróbli, tyłek księżycy. Królestwo opaczności dostrzegalne jest psim węchem, zatem dostępne jedynie poprzez zmysł niezwykle czuły, uważny i zdolny nie tylko odbierać najsubtelniejsze sygnały, ale także zapamiętywać je i rozpoznawać po czasie. Jest w tym poetyckim tekście pewien praktyczny, niemal fizyczny aspekt: żeby zobaczyć brzuch kamienia, trzeba kamień podnieść, żeby spojrzeć na reszkę monety, trzeba ją podrzucić, chcąc sprawdzić, jak wygląda tyłek księżycy, trzeba zdecydować się na lot kosmiczny. To nie przenikający na wskroś wzrok, nie intelektualna przymiarka do wnikięcia w głąb kamienia, która, jak wiemy, musi zakończyć się fiaskiem, ale próba przezwyciężenia dystansu i fizycznej granicy. Chęć oglądania resztek, spodów i opaczności wiąże się z koniecznością wykonania specjalnej pracy, która umożliwi zmianę perspektywy – nie wystarczy patrzeć, kumulatywnie zbierać szczegół, interpretować widzialne znaki w poszukiwaniu niewidzialnego sensu. Trzeba samemu się ruszyć: przemieścić, obrócić siebie lub przedmiot; podnieść lub obejść. Zmienić perspektywę, wybrać się lub wysłać posłańca, by sprawdzić, co kryje się za widnokretem. Siegać, gdzie nie sięga wzrok, ale nie trzecim okiem natchnionego poety, tylko rzucając się wpław, podejmując wyzwanie językowej akrobatyki i wyprawy w miejsca nienazwane

bądź znane jedynie w tautologicznych definicjach – być może najdoskonalszych, bo pozwalających rzeczom po prostu być i wymykać się deskrypcji. Mobilność opisującego, ruchliwość myśli będącej poetyckim odpowiednikiem ręki sięgającej ku rzeczom, uznać można za rozszerzenie wizji wewnętrznej dynamiki poezji Ficowskiego, w której słowa „unoszone ruchem wiersza, ukazują się nam coraz to z innych stron” (Ekier 2000: 20).

Poznawcza ciekawość, chęć odkrycia zakrytego zostaje przez autora rozpisana na siatce pojęć porządkowanej opozycją: kolor – pierwotne – bezkompromisowe *versus* bielmo/szarość – cywilizacja – kompromis. Pod spodem, w miejscu niedostępnym w pierwszym oglądzie, odkrywamy pierwotniki kolorów i prawdomówną tęczę – to, co zachowuje barwy jawiące się jako znaki wierności sobie, swojej tożsamości, nieugiętemu byciu takimi, jakie są. Prawdomówność zdaje się tutaj szczególnie odświeżać: wiatr rozdmuchuje sierść powszedniego, w którym resztki barw porastają bielmem, a cywilizowane instynkty wydają się zmuszać do kompromisów, pozbawiając kolorów i wyrazistości. Bielmo upośledza wzrok, wiąże się ze spadkiem ostrości widzenia, zamgleniem lub znacznym zaburzeniem obrazu: kontury rzeczy przestają być wyraźne, elementy rzeczywistości zlewają się, tracą swoją odrębność, odległości trudno jest oszacować. W świetle tego dążenia ku intensywnemu, bliskiemu spotkaniu rozumie wybór formy poematu prozą. Formy, która przez swoją podwójność – deskryptywną definicję i amulet poetyckiej defamiliaryzacji – stanowi literacki odpowiednik wspomnianej dynamiki ruchu, poznawczej aktywności objawiającej się w ruchu ku rzeczom: podnoszeniu, obracaniu, zmienianiu swojej pozycji i perspektywy.

Puste miejsca po. Podnoszenie

Tu był wysoki horyzont: biegł jak kot po dachach, przeskakując kominy. Nie ma już tej ulicy. Horyzont uciekł w pola, za Wisłę. Po domach, które tu były, zostało niebo – ciemniejsze niż naokół, jak ściana pod zdjętym obrazem. Gołębie z nawyku przelatują wyżej, a wieczorem zapala się księżyc na czwartym piętrze powietrza.

Noc jest pustym miejscem po dniu. Dwuwymiarowa jest ciemność. Dopiero dalekie poszczekiwanie psów z okolicznych wsi odbudowuje przestrzeń. I znów rozlegają się zagubione odległości. [...]

Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. Odkąd zniknął, zamieszkuje wszystkie miejsca jednocześnie, wypełnia najbardziej niepojęte pojemności. Jego materia nieuchwytna, jego duch dotykany zastępuje nam wszystkie drogi, staje się kretem w czarnoziemie naszych snów [...] (Ficowski 1960: 12).

Prześledźmy, jak w świetle kategorii obecności skomponowany został fragment pierwszy. Otrzymujemy cztery diagnozy obecności i odpowiadające jej figury poetyckie: porównanie wskazujące na dawną obecność i jej aktualny brak („tu był wysoki horyzont: biegł jak kot po dachach”), podwójną utratę obecności sygnalizowaną przez animizację („Nie ma już tej ulicy. Horyzont uciekł w pola”), aktualną obecność i jej charakterystykę poprzez porównanie („zostało niebo [...] jak ściana pod zdjętym obrazem”), w końcu: aktualną aktywność wynikającą z dawnej obecności („gołębie [...] przelatują wyżej [...] wieczorem zapala się księżyc”) i metaforę wypływającą z pamięci miejsca („na czwartym piętrze powietrza”). Odpowiedź na zapis obecności lub jej braku przybiera formę poetyckich środków umożliwiających zmianę punktu widzenia: metafora przenosi między domenami, porównanie na podstawie odnalezionej bliskości skraca dystans i teleportuje do innej perspektywy, animizacja pozwala zobaczyć rzeczy w ruchu, procesie. Deskryptywne rozpoczęcie („tu był”) nie prowadzi ku statycznemu obrazowi, ale umieszcza we wnętrzu narracji. Tym samym czytelnik nie tyle widzi ruiny kamienic albo przelatujące stada ptaków, co odkrywa, że opisywane miejsca są, by sięgnąć do klasycznych już słów Michela de Certeau, „[...] fragmentarycznymi i zwinionymi historiami, [...] nagromadzonymi czasami, które mogą się rozwinąć, ale które występują tu raczej jako potencjalne opowieści” (de Certeau 2008: 109).

Ruch podnoszenia i odkrywania spodnich warstw dotyczy czasu, który przypomina powidok albo palimpsest; jedna kondygnacja wyziera spod drugiej, miejsce pamięta istniejące w nim uprzednio konfiguracje, zdarzenia. Opis pęcznieje za sprawą tych poetyckich narzędzi, dzięki którym odsłonięte zostaje nasycenie przestrzeni historią i nakładającymi się na siebie czasowościami. Ciemna plama na ścianie pojawia się dopiero po zdjęciu obrazu, pod którym pozostawała ukryta, tym samym pokazując, że uwaga skupiona na lewych stronach rzeczy sięga także do czynionych przez nie śladów.

Kategoria śladu odegrała ważną rolę w badaniach tekstów Ficowskiego dotyczących Zagłady – Maria Kobielska pojęcie to rozważała przede wszystkim w kontekście słabej ontologii, dostrzegając w nim sposób na powstrzymanie zadawania „gwałtu nie wypowiedalności zdarzenia” (Kobielska 2010: 104). Mnie natomiast interesuje głównie materialny aspekt śladu – efekt zetknięcia powierzchni, odkształcenia, tropu, który każe pytać o element układanki pozostający poza zasięgiem wzroku. Kieruje on ku skonstruowanej przez Horsta Bredekampa formule realizmu opartego na *mimesis* rozumianym jako odcisk (Bredekamp 2004: 209–232). W swojej teorii mediów obrazowych badacz nawiązuje do tradycji Kościoła widzącej początki sztuki chrześcijańskiej w obrazie Chrystusa na chuście św. Weroniki, powstałym jako odcisk Jego twarzy

z pozostawionych na materiale krwi, potu i kurzu. Veraikon nosi tym samym część świętej mocy pierwszego wizerunku, jest świadectwem doświadczenia obecności, której ślady na chuście stanowią jakby podwojenie ciała. W tym kontekście istotna jest dla mnie sama idea transferu obecności – tego, w jaki sposób poprzez dotyk, pozostawanie w styczności może przenosić się ona między rzeczami, a także kształtować środowiska zdolne zapoczątkowywać kolejne historie.

Tak, jak w przypadku fragmentu pierwszego poetycka mobilność perspektywy dotyczyła odkrywania poszczególnych warstw czasu, opierając się na metaforycznym ruchu podnoszenia, tak w części drugiej dominującym ruchem staje się obchodzenie. Ciemność na początku jawi się jako płaska, dwuwymiarowa, jest pustym miejscem po dniu, w którym odległości są zagubione, nie sposób wyróżnić kształtów różnicujących przestrzeń. Dopiero dźwięki przywracają istnienie odległości, rozpinają kartograficzną siatkę, pozwalając odbudować sieć relacji. Ciemność minąć można dopiero nad ranem – minąć, a więc zmienić swoje położenie w stosunku do przedmiotu, zobaczyć go z innej perspektywy. Trzeba więc obiekt, który nas szczególnie obchodzi, obejść – nie tylko w znaczeniu jego okrążenia, ale także obejścia problemu, czyli znalezienia alternatywnego sposobu na poznanie i zrozumienie. Ruch obchodzenia z jednej strony podkreśla więc potrzebę dynamiki i zmiennej perspektywy, z drugiej zaś – konieczność uporańia się z niemożliwością prostej definicji i dosłownego przedstawienia poprzez sięgnięcie po niekonwencjonalne środki wyrazu.

W części trzeciej do czynienia mamy przede wszystkim z serią paradoksów: czytamy, że puste miejsca nigdy nie bywają puste, że ten, którego nie ma – nie mieści się, że odkąd zniknął – jest wszędzie, że materia jest nieuchwytna, a duch dotykalny. Tutaj lewą stroną widoku zdaje się śmierć – podszewka życia. To zdecydowanie najbardziej radykalny przykład lewej strony. Wymyka się ona nie tylko opisowi (pod względem nieuchwytności gry zjawisk, w której manifestuje się obecność), ale także prawdom fizyki i logiki. W tym przypadku strategię obchodzenia, odwracania i podnoszenia wydają się nieosiągalne, pozostaje prawo paradoksu i językowa praca z oksymoronem w nadziei, że w zderzeniu słów uchyli się rąbek tajemnicy. Trzeci fragment najsilniej sugeruje nam istnienie szczeliny pomiędzy rzeczywistością a formułowanymi na jej temat stwierdzeniami, stanowiącej główny temat książki Grahama Harmana *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Harman 2012), którą wspominam tutaj jedynie szczątkowo, na prawie potencjalnych przyszłych kontynuacji. Jego postulat ukazywania niebezpośredniego charakteru literackiego przedstawienia – nieuchwytności, aluzyjności sugerowanej przez gesty udziwnienia i od-dosłownienia – zdaje się bliski temu połączeniu pierwiastków poetyckich i deskryptywnych widocznych w *Amuletach i definicjach*.

Czwartkowe podsumowanie

W samym środku tygodnia rośnie czwartek o barwie kurzu. To jest na naszych schodach miejsce skrzypiące bezboleśnie, to jest na naszych poręczach ta gładkość wyślizgana pokoleniami rąk. To jest ta mysz, co zdechła w swoim czasie pod kredensem, i nic z tego nie wynikło. Wszystkie czwartkowe motyle spełzają na niczym, lustra powtarzają nas we czwartek, jękają się, póki nie zgasi ich białe ziewnięcie.

Na dnie czwartkowych niżów chodzą niemrawe dziewczyny w przekrzywionych pończochach. I duchy kapuśniaków pokutują zamknięte w klatkach schodowych [...] (Ficowski 1960: 22)

O specyfice chronotopu Ficowskiego pisano już nie raz, by przywołać wspomnianą Paulinę Czwordon czy Piotra Sommera, który w posłowie do tomu *Wszystko to czego nie wiem* podkreślał szczególne zamięrowanie czasu do gromadzenia się w materii: „Czas zatem materializuje się w miejscu, przestrzeni – w rzeczy. Czas rzeczy lubi: pomagają mu udawać trwałość, zyskiwać nasze zaufanie” (Sommer 1999: 206). Zaznaczał także językowe konsekwencje tego zamięrowania, w rzeczowniku dostrzegając, by posłużyć się pojęciami rumuńskiego badacza Eelco Runii, „składnice czasu” i „magazyny obecności” (Runia 2010: 90). I tak, odcinek czasu staje się głębą, na której wyrasta dzień – rozpycha się, zajmuje przestrzeń, wyznacza terytorium. Pobrmiewający schulzowskimi echami czwartek się rusza, ma kolor, swoją geografę, przybiera różne wcielenia. Obecność opisu nie ulega wątpliwości, można powiedzieć, że mamy do czynienia z tekstem *stricte* deskryptywnym. Dlaczego jednak nie stwierdzić zwyczajnie, że w czwartki spotkać można dziewczyny w pończochach, a ludzie na obiad gotują kapuśniaki? Skąd dna czwartkowych niżów i pokutujące na klatkach schodowych duchy? Skąd decyzja, by tak właśnie to ująć? Być może znów właśnie o odpowiedzie ujęcie, uchwycenie chodzi. Ująć w słowa jak ująć w ręce – tak przedmiot opisu uchwycić, by był dla czytelnika ujmujący. Na tyle precyzyjnie, zgodnie z duchem rzeczy ją opisać, by nic jej nie ująć i pozostać wobec niej uczciwym. Ta analogia między językowym poszukiwaniem odpowiednich słów, w których można dany przedmiot ująć, a ujmowaniem rzeczy w dłoń, by przyjrzeć się jej z bliska, zachwyca tym, że w zasadzie jedno i drugie zmierza w tym samym kierunku: ku spotkaniu z przedmiotem. Czym jest czwartek i co można o nim powiedzieć? A tym samym, jak uporać się z mnogością czwartków, z ich odmiennością dla tych, którzy ich doświadczają, ze świadomością, że czwartek to coś znacznie więcej niż piąty dzień tygodnia – symultaniczność tych wszystkich obecności, które się na niego składają.

Tam, gdzie deskrypcja próbuje uchwycić przedmiot, tam symultaniczna gra zjawisk staje okoniem i wymyka się procesualnemu trybowi opisywania, który

pozostaje bezradny wobec zachodzących równocześnie. Jak pisze Martin Seel, dla patrzenia estetycznego, skupionego nie tyle na widzialnych cechach lub niewidocznych właściwościach danego zjawiska, co na samym akcie percepcji czegoś, co właśnie manifestuje swoją obecność „[...] są ważne kontrasty, interferencje i przejścia, które drwią sobie z każdego opisu, ponieważ dane są tylko w równocześnieści i często tylko przez mgnienie w jakichś konkretnych momentach” (Seel 2008: 36).

Wybór formy poematu prozą zdaje się więc efektem językowych zmagających z obecnością świata, które w połączeniu dwóch trybów – deskryptywnych tiptopów i poetyckich przeskoków – upatrują możliwości jej wielostronnego doświadczenia. Spotkania, które nie musi być funkcjonalne ani praktyczne, nie opiera zrozumienia na klarownej definicji ani bezpośredniej deskryptywnej identyfikacji, ale jest efektem ciekawości, chęci podejścia do obiektu, który wzbudza zainteresowanie, próbą ujęcia go właśnie poprzez krążenie wokół tego, co tekst stara się uchwycić, zbliżanie się i oddalanie, szukanie nowych perspektyw i pozycji. Ten i pozostałe poematy prozą Ficowskiego widzę właśnie jako takie spotkanie.

LES REVERS DES VUES¹ – STRATÉGIES DE DESCRIPTION POÉTIQUE DANS LES POÈMES EN PROSE DE JERZY FICOWSKI

Amulety i definicje [Amulettes et définitions]. Stratégies de découverte

Les *Amulettes et définitions* de Jerzy Ficowski semblent tout aussi surprenantes pour une réflexion sur le poème en prose que le suggère le titre même du recueil. Lus jusqu'à présent à la lumière de l'imbrication de l'élément intellectuel avec le jeu de l'imagination (Ostromęcki 2010 : 35–37), de la lutte contre le temps et de la poursuite de l'intimité (Lipski 2010 : 30–34), ou comme des témoignages de sensibilité visant à l'expression de l'autosuffisance (Slutsky 2010 : 38–40), ces poèmes en prose contiennent des motifs qui constituent le noyau de la réflexion descriptive contemporaine. En 1960, Lesław Bartelski a esquissé des pistes indispensables à mes yeux et présentes dans le volume, en qualifiant ces stratégies poétiques de Ficowski comme une « recherche de l'exotisme dans le quotidien, une création de mythes à partir des choses en montrant leur étrangeté » (Bartelski 2010 : 47), et en considérant *Lewe strony widoków* [Le revers des vues] comme l'exemple idéal de leur réalisation.

Le cadre théorique de ma recherche s'appuie sur les théories descriptives et sur le courant de pensée de la lecture en surface (*surface reading*), même si la vision d'opposition (ou plutôt le postulat de l'abolition) de la surface et de la profondeur qui y est prônée s'avère, par rapport aux textes de Ficowski, assez problématique. Cependant, il est impossible de parler de ses œuvres sans cette composition. Ainsi, cette lecture est structurée par les idées proposées par les textes eux-mêmes : les dessous, les revers, et la réversion des faces, au travers desquels j'observe les catégories connues de la profondeur et de la préhension. De leurs juxtapositions, je déduis que la stratégie descriptive de l'auteur est fondée sur la fusion de deux éléments : la description, qui est propre à l'élément de la prose, et la mobilité de la perspective, obtenue par des moyens poétiques.

Une herméneutique du soupçon orientée vers la recherche de symptômes langagiers exprimant des significations cachées sous la surface du texte est devenue l'un des principaux points de référence pour les promoteurs des théories descriptives qui examinent de manière critique la figure de l'interprète (Love 2010 : 372–373). L'herméneutique en question est construite sur la base des oppositions : présent/absent, caché/visible, surface/profondeur. Les partisans

¹ Note des traductrices : Littéralement, l'expression signifie « les côtés gauches de la vue », mais le terme « lewe strony » signifie également les revers ou l'action de retourner un vêtement lors de la couture, ce qui implique que cette expression pourrait aussi être interprétée comme une invitation à regarder au-delà des apparences ou à découvrir ce qui se cache derrière une perspective donnée. Notons que « lewy » signifie aussi « suspect, non officiel, issu du marché noir ».

de la lecture en surface, quant à eux, considèrent la couche littérale du texte comme autosuffisante. Et bien que le concept de surface soit parfois compris de différentes manières au sein de ce courant, les chercheurs se tournent unanimement vers ce qui y est évident et ce qui lui donne un accès direct (Best, Marcus 2009 : 9–13). Ils remettent ainsi en question les oppositions mentionnées ci-dessus, en recherchant, dans la description et la tautologie, les formes alternatives par rapport à l'interprétation (cf. Marcus, Love, Best 2016 : 9–10).

Cependant, chez Ficowski l'attention est attirée par ce qui n'est pas facile d'accès, pas nécessairement caché dans les profondeurs, mais nécessitant un effort de découverte. Paulina Czwordon voit dans sa fascination pour les revers des vues « une tentative, par des méthodes atypiques, d'élargir et d'approfondir le champ de vision », ainsi qu'une « expression de la non-satiabilité des choses et de la plénitude de la réalité » (Czwordon 2010 : 45). Je vois les poèmes en prose du tome *Amulettes et définitions* précisément comme une réalisation de ces « méthodes atypiques », comme un regard différent sur la spatialité du texte ne se focalisant pas sur la profondeur, qui n'est d'ailleurs pas le seul contraste avec la surface, mais bien sur la double facette de texte.

Ce regard n'est pas une simple observation passive, mais un effort langagier actif qui s'efforce de se rapprocher de l'objet décrit. La stratégie descriptive adoptée se dévoile tel un geste de découverte, semblable au fait de mettre un vêtement à l'envers, grâce auquel il est possible de voir la façon dont se dessinent les coutures et les points de suture, constituant ainsi un type particulier de procédé dans lequel la gravitation descriptive, tendant vers la littéralité et l'identification des objets décrits, interagit avec le mouvement et la mobilité d'une vision poétique sensible au jeu mouvant des phénomènes qui échappent à la stabilisation langagière.

La formule de la prise (du reversement) évoque inévitablement la tradition du formalisme russe et le discours rendu difficile (l'ostraniénie, du russe *остранение*). Dans le texte désormais classique de Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, nous rencontrons la notion de « défamiliarisation », fondamentale pour les formalistes, qui s'oppose à l'automatisation des activités quotidiennes faisant disparaître les objets et les activités de la vie humaine inattentive. Le pouvoir qu'a la poésie de sortir des ornières de la pensée en surmontant la transparence quotidienne des mots, considérée comme allant de soi, est censé conduire à un état d'intensification de la perception du monde. Chklovski introduit une distinction entre ces deux types d'images : l'image en tant que moyen pratique de la pensée d'une part et l'image poétique d'autre part, dont le but premier est d'accroître l'impression de sensation des choses. Il postule ensuite une distinction entre deux modes de perception :

Ainsi, pour rendre l'impression de la vie, pour sentir les choses, pour faire de la pierre de la pierre, il y a ce que nous appelons l'art. Le but de l'art est de donner la sensation des choses sous la forme d'une vision et non d'une compréhension ; le moyen de l'art est de saisir la possibilité de « rendre les choses étranges » et de saisir une forme entravée augmentant la difficulté et le temps de la perception [...] (Chklovski 2006 : 100).

Il est surprenant de voir combien de motifs, que l'on pourrait qualifier de proto-réflexions sur la culture de la présence, peuvent être trouvés dans ce texte. Si je l'évoque, c'est en raison du désir de rencontre avec des objets manifestant clairement leur présence dans la vérité de leur propre identité, qui s'imprègne également dans *Amulettes et définitions*. La similitude avec la pierre de pierre de Chklovski est évidente dans les vers de l'acmé du poème *Coraz dalej* [Toujours plus loin], qui fait partie du volume qui nous intéresse :

Emmenez-moi à ma littéralité,
là, où il est bondissant – le lièvre – où le pommier
est fruité, et le feu – ardent (Ficowski 1960 : 59).

Laissons cette primauté de la présence nous conduire à la rencontre avec certaines œuvres concrètes de Ficowski.

Les revers des vues. Retournement / Renversement

Les ventres roses des pierres nourrissent la terre d'humidité. Les dépouilles des aigles, des hiboux et des moineaux, l'arrière-train pudique de la lune – ma monarchie erronée : les revers des vues perceptibles par l'odorat canin.

Là-bas, tu lâches ton chien – il plonge à toute allure et rapporte, portant dans sa gueule l'horizon chassé. [...]

Là-bas – en dessous, du côté sénestre – il y a un reste de couleurs dans le dernier refuge des choses indépendantes aux compromis. Il grandit par le leucome des instincts civilisés.

Seulement parfois, le vent souffle sur les poils du banal et révèle d'un seul coup des protozoaires aux couleurs éblouissantes.

Que soient loués les anges gardiens aux ailes cendrées du Mimétisme. Sous chacune de leurs plumes, ils apportent un brin d'arc-en-ciel sincère (Ficowski 1960 : 32).

Cette œuvre recèle un potentiel programmatique, la force d'un manifeste qui attire le regard vers les côtés négatifs de la réalité : le ventre des pierres, les dépouilles des aigles, des hiboux, des moineaux, l'arrière-train de la lune. Il s'agit d'un royaume de distorsions perceptibles par l'odorat canin, et donc accessible seulement à travers une sensibilité particulièrement sensorielle, vigilante et capable non seulement de percevoir les signaux les plus subtils, mais aussi de les

mémoriser et de les reconnaître après un certain temps. Il y a un aspect pratique, presque physique, dans ce texte poétique : pour voir le ventre d'une pierre, il faut la ramasser ; pour voir le revers d'une pièce de monnaie, il faut la lancer ; pour voir à quoi ressemble l'arrière-train de la lune, il faut effectuer un voyage dans l'espace. Il ne s'agit pas ici d'un regard foncièrement pénétrant, ni d'une tentative intellectuelle pour s'enfoncer dans les entrailles de la pierre, ce qui, nous le savons, est voué à l'échec, mais bien d'une tentative en vue de surmonter la distance et la limite physique. La volonté d'observer les vestiges, les dessous et les opacités implique un travail spécifique qui rend possible le changement de perspective, car il ne suffit pas de regarder, d'accumuler des détails, d'interpréter les signes visibles à la recherche d'un sens invisible. Cela implique également de se mouvoir : se déplacer, se retourner ou retourner l'objet, le soulever ou le contourner. Il faut pour cela changer de perspective, se déplacer ou envoyer un messenger pour voir ce qui se cache au-delà de l'horizon. Il s'agit d'accéder à ce que l'œil ne peut atteindre, non pas avec le potentiel troisième œil d'un poète inspiré, mais en se jetant à l'eau, en relevant le défi des acrobaties linguistiques et des expéditions vers des lieux inconnus, ou connus uniquement par des définitions tautologiques – peut-être celles-ci sont-elles les plus parfaites, car elles permettent aux choses d'exister simplement et de se dérober à la description. Cette mobilité du descripteur, cette motilité de la pensée, équivalence poétique de la main tendue vers les choses, peut être considérée comme une extension de la vision de la dynamique interne de la poésie de Ficowski, dans laquelle les mots « soulevés par le mouvement du poème, se montrent à nous sous des aspects de plus en plus différents » (Ekier 2000: 20).

La curiosité cognitive, le désir de découvrir ce qui est caché, est disséqué par l'auteur sur une grille de concepts ordonnés par l'opposition : la couleur – ce qui est primitif – ce qui est intransigeant *versus* le leucome – la civilisation – le compromis. En dessous, dans un lieu inaccessible au premier abord, on découvre des protozoaires de la couleur et un arc-en-ciel sincère – ceux-ci, qui préservent les couleurs, apparaissant comme des signes de la fidélité envers soi-même, envers son identité, envers le fait d'être inflexiblement tels qu'ils sont. La véracité semble ici particulièrement festive : le vent souffle les poils de la banalité, sur laquelle les restes de couleur se couvrent du leucome, et où les instincts civilisés semblent forcer le compromis, les dépouillant de couleurs et d'expressivité. Le leucome altère la vision, implique une diminution de l'acuité visuelle, un brouillage ou une déformation importante de l'image : les contours des choses ne sont plus nets, les éléments de la réalité se mélangent, perdent leur caractère distinctif, les distances sont difficiles à estimer. À la lumière de cette volonté de rencontre intense et rapprochée, je comprends le choix de la forme du poème en prose.

Cette forme, qui, par sa dualité – à savoir la définition descriptive et l'amulette de défamiliarisation poétique –, est l'équivalent littéraire de la dynamique du mouvement évoquée ci-dessus, reflète l'activité cognitive qui se manifeste dans le mouvement vers les choses : dans leur soulèvement, leur retournement, le changement de leur position et de leur perspective.

Espaces vides de l'après. Élévation

Il y avait ici un haut horizon : il courait comme un chat sur les toits, sautant par-dessus les cheminées. Cette rue n'existe plus. L'horizon s'est enfui dans les champs, par-delà la Vistule. Des maisons qui se trouvaient ici, il ne reste que le ciel – plus sombre que dans les alentours, tel un mur sous un tableau décroché. Les pigeons, par habitude, y volent plus haut, et le soir, la lune s'allume au quatrième étage de l'atmosphère.

La nuit est l'espace vide après le jour. L'obscurité est bidimensionnelle. Seuls les aboiements lointains des chiens dans les villages environnants reconstruisent l'espace. Puis se réverbèrent à nouveau les distances perdues. [...]

Les espaces vides, laissés après un être, ne sont jamais vides. Ils grandissent dans toutes les directions, l'espace délimité pour les vivants ne leur suffit pas. Celui qui n'est plus là ne trouve plus sa place dans le cercle étroit qui le cernait de son vivant. Depuis qu'il a disparu, il habite tous les lieux simultanément, remplit les volumes les plus inconcevables. Sa matière intangible, son esprit tactile se substitue à tous nos chemins, il devient une taupe dans le chernozem de nos rêves. [...] (Ficowski 1960 : 12)

Commençons par examiner la composition du premier fragment à travers le prisme de la catégorie de la présence. Nous distinguons quatre occurrences de la présence et des figures poétiques leurs correspondant : une comparaison indiquant une présence passée et son manque actuel (« Il y avait ici un haut horizon : il courait comme un chat sur les toits... »), une double perte de la présence signalée par une personnification (« Cette rue n'existe plus. L'horizon s'est enfui dans les champs... »), une présence actuelle et sa caractérisation par la comparaison (« il ne reste que le ciel [...] tel un mur sous un tableau décroché »), et enfin une activité actuelle résultant d'une présence passée (« les pigeons [...] y volent plus haut [...] le soir, la lune s'allume ») et d'une métaphore provenant de la mémoire du lieu (« au quatrième étage de l'atmosphère »). La réponse au besoin de transcription de la présence ou de l'absence prend la forme de procédés poétiques qui permettent un changement de point de vue : la métaphore réalise un transfert entre les domaines ; la comparaison, sur base de la proximité retrouvée, raccourcit la distance et téléporte vers une autre perspective ; la personnification permet de voir les choses en mouvement ou durant un processus. Le début descriptif (« Il y avait ... ») ne conduit pas vers une image statique, mais place les choses à l'intérieur de la narration. Ainsi, le lecteur ne voit pas tant les ruines

des immeubles ou les volées d'oiseaux qui passent, mais découvre que les lieux décrits sont, pour reprendre les mots désormais devenus classiques de Michel de Certeau, « [...] des histoires fragmentées et enroulées, [...] des temps accumulés qui pourraient se dérouler, mais qui apparaissent ici plutôt comme des histoires potentielles » (de Certeau 2008 : 109).

Quant au mouvement d'élévation et de découverte des couches sous-jacentes, il concerne le temps qui s'apparente à une image rémanente ou à un palimpseste : un niveau émerge d'un second, un lieu se souvient de ses précédentes configurations, ou même d'événements antérieurs. La description s'enrichit des outils poétiques, grâce auxquels se dévoilent une saturation de l'espace par l'histoire et une superposition des temporalités. Par exemple, la tache sombre sur le mur n'apparaît que lorsqu'on enlève le tableau sous lequel elle était cachée, révélant ainsi que l'attention portée sur les revers des choses touche aussi les traces qu'elles ont laissées.

La catégorie de « l'empreinte laissée » a joué un rôle important dans l'étude des textes de Ficowski concernant l'Holocauste. Maria Kobielska a examiné le concept principalement dans le contexte d'une faible ontologie, en y voyant un moyen de mettre fin à l'infliction de « la violence d'un événement inprononçable » (Kobielska 2010 : 104). Pour ma part, ce qui m'intéresse avant tout, c'est l'aspect matériel de l'empreinte : l'effet d'un contact superficiel, d'une déformation, d'un indice qui questionne chacun sur une partie de l'énigme à l'abri des regards. Ce phénomène renvoie à la formule de réalisme construite par Horst Bredekamp, basée sur le fait que la *mimesis* soit comprise comme une empreinte (Bredekamp 2004 : 209–232). Dans sa théorie sur les médias picturaux, la chercheuse se réfère à la tradition chrétienne qui voit l'origine de son art dans l'image du Christ apparaissant sur le voile de Sainte Véronique, se dessinant comme une empreinte de Son visage à partir du sang, de la sueur et de la poussière laissés sur l'étoffe. L'*icona vera*, considérée comme porteuse du pouvoir sacré de la première image, est un témoignage de l'expérience de la présence, dont les traces sur le voile constituent une sorte de dédoublement du corps. Ce qui m'importe dans ce contexte, c'est l'idée même du transfert de la présence – la manière par laquelle, soit par le toucher, soit par le maintien d'une connexion, elle peut se déplacer entre les choses et façonner des environnements capables de déclencher de nouvelles histoires.

Alors que dans la première partie du texte, la mobilité poétique de la perspective visait à explorer les différentes couches du temps en s'appuyant sur le mouvement métaphorique de l'élévation, dans la deuxième partie, le mouvement dominant est celui du contournement. Au début, l'obscurité apparaît comme plate, bidimensionnelle : tel un lieu vide après le jour, où les distances sont

perdues, où les formes qui forgent l'espace ne peuvent être distinguées. Seuls les sons rétablissent le lien avec les distances, disposent une grille cartographique, permettent de la reconstruction du réseau de relations. On ne peut dépasser l'obscurité qu'au matin – la dépasser dans le sens de changer de position par rapport à l'objet, de voir celui-ci d'une autre perspective. L'objet qui nous intéresse doit être contourné, non seulement dans le but d'accéder au revers de sa courbe, mais aussi de manière à déjouer un certain problème, de trouver une nouvelle manière de le découvrir et de le comprendre. Le mouvement de contournement souligne, d'une part, un besoin de dynamisme et de changement de perspective et, d'autre part, une nécessité de faire face à l'impossibilité d'une définition simple et d'une représentation littérale par le biais de moyens d'expression non conventionnels.

Dans la troisième partie, nous sommes principalement confrontés à une série de paradoxes : nous lisons que les lieux vides ne sont jamais vides, que celui qui n'est pas là ne trouve pas sa place, que depuis qu'il a disparu, il est partout, que la matière est intangible et que l'esprit peut être touché. Ici, le revers de la vue semble être la mort, la doublure de la vie. C'est de loin l'exemple le plus radical de revers qui échappe à la description non seulement du jeu insaisissable des phénomènes dans lesquels sa présence se manifeste, mais aussi aux règles de la physique et de la logique. Dans ce cas, les stratégies du contournement, de l'inversion et de l'élévation apparaissent comme étant inaccessibles ; il ne reste que la loi du paradoxe et les rouages langagiers de l'oxymore portant l'espoir qu'un ourlet de mystère se révèle dans la collision entre les mots. Le troisième fragment suggère fortement l'existence d'une fissure entre la réalité et les énoncés formulés à son sujet, qui constituent le sujet principal de l'ouvrage de Graham Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Harman 2012), que je ne mentionne ici que partiellement, au titre de possibles études ultérieures. Le postulat de Harman consistant à montrer le caractère indirect de la représentation littéraire – l'insaisissabilité, l'allusivité suggérée par les gestes de bizarrerie et de dé-littéralisation – semble proche de la combinaison des éléments poétiques et descriptifs évidente que l'on retrouve dans *Amulettes et définitions*.

Sommaire du jeudi

Au milieu de la semaine pousse un jeudi de couleur poussière. C'est ce qui est sur nos escaliers, l'endroit qui grince sans douleur ; c'est ce qui est sur nos rampes, cette douceur lissée par des générations de mains. C'est cette souris qui est morte en son temps sous le buffet, et rien ne s'en est suivi. Tous les papillons du jeudi n'arrivent à rien, les miroirs nous reflètent le jeudi, ils bégayaient jusqu'à ce qu'un bâillement blanc les éteigne.

Au fond des pressions basses du jeudi marchent les filles léthargiques aux bas asymétriques. Et les âmes des soupes aux choux se repentent enfermées dans les cages d'escaliers. [...] (Ficowski 1960 : 22)

La spécificité du chronotope de Ficowski a souvent été décrit, notamment par la chercheuse déjà mentionnée Paulina Czwordon ou encore par Piotr Sommer, qui dans la postface du volume *Wszystko to czego nie wiem* [Tout ce que je ne sais pas] souligne l'engouement particulier du temps à s'accumuler dans la matière. Il écrit : « Le temps se matérialise donc dans le lieu, l'espace – dans les choses. Le temps aime les choses : celles-ci l'aident à prétendre à la permanence, à gagner notre confiance. » (Sommer 1999 : 206). Le poète souligne également les conséquences langagières de cette prédilection, voyant dans le nom, pour reprendre les termes de l'universitaire roumain Eelco Runia, des « dépôts de temps » et des « entrepôts de présence » (Runia 2010 : 90). Ainsi, l'épisode du temps devient le sol sur lequel pousse le jour, il s'y fraye un chemin, occupe l'espace, marque le territoire. Tel un écho aux écrits schulziens, le jeudi se déplace, possède une couleur, sa propre géographie, s'incarne de diverses manières. De cette façon, la présence de la description est incontestable, nous pourrions même dire que nous avons affaire à un texte *stricto* descriptif. Mais pourquoi ne pas affirmer directement que d'ordinaire, le jeudi, il est possible de rencontrer des filles en bas et que l'on prépare de la soupe aux choux pour le dîner ? Pourquoi y a-t-il des marasmes du jeudi et des âmes se repentant dans les cages d'escalier ? Pourquoi avoir décidé de présenter les choses de cette façon ? Peut-être, encore une fois, s'agit-il précisément de la bonne prise de vue, du fait de capturer. Saisir par les mots, c'est comme saisir en main, il s'agit de s'emparer de l'objet de la description de manière à le rendre captivant pour le lecteur. Le décrire tellement précisément dans l'esprit de la chose pour ne rien lui enlever et lui rester fidèle. Cette analogie entre la recherche langagière des mots justes, saisir un objet et la saisie de cet objet dans les mains afin de le regarder de près est fascinante, car en principe, la première comme la deuxième composante vont dans la même direction : vers une rencontre avec l'objet. Que représente le jeudi et que peut-on en dire ? Comment faire face à la multiplicité de ce jour, à son altérité pour ceux qui lessivent, ceux qui ont conscience que jeudi est bien plus que le cinquième jour de la semaine, car en fait, il est la simultanéité de toutes les présences qui le composent.

Enfin, là où la description tente de saisir un objet, le jeu simultané des phénomènes défie et échappe au mode de description processuel, qui reste impuissant face aux simultanités en cours. Comme l'écrit Martin Seel, le regard esthétique ne se concentre pas tant sur les qualités visibles ou les propriétés invisibles d'un phénomène donné, mais sur l'acte même de percevoir quelque chose qui ne fait

que manifester sa présence : « [...] il y a des contrastes importants, des interférences et des transitions qui se moquent de toute description, parce qu'ils ne sont donnés que dans la simultanéité et souvent seulement le temps d'un scintillement dans certains moments particuliers » (Seel 2008 : 36).

Le choix de la forme du poème en prose semble donc être le résultat de luttes langagières avec la présence du monde, qui voient dans la combinaison de deux modes – celle des pas à pointes descriptifs avec celle des pas-sauts poétiques – la possibilité d'une expérience aux multiples facettes. Cette rencontre ne doit pas nécessairement être fonctionnelle ou pratique, elle ne fonde pas sa compréhension sur une définition claire ni une identification descriptive directe, mais elle est le résultat d'une curiosité, d'un désir de se rapprocher de l'objet qui fait naître l'intérêt, d'une tentative d'appréhender précisément ce que le texte tente de saisir, en s'en approchant et en s'en éloignant, en cherchant de nouvelles perspectives et de nouvelles prises de vue. Je considère ce poème et les autres poèmes en prose de Ficowski justement comme une rencontre de ce type.

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

Bartelski Lesław. 2010. *Lewe strony widoków*. [In:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Red. Piotr Sommer. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze. S. 41–50 [pierwotny wydruk w: „Twórczość” 1960, nr 12].

Best Stephen Marcus Sharon. 2009. *Surface Reading: An Introduction*. „Representations”, vol. 108, no. 1. Pp. 1–21.

Bredenkamp Horst. 2004. *Media obrazowe*. Przeł. Mariusz Bryl. „Artium Quaestiones”, nr XV. S. 209–232.

Czwordon Paulina. 2010. *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Certeau Michel de. 2008. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ekier Jakub. 2000. *Prawdopodobna tęcza: o wierszach Jerzego Ficowskiego*. „Kresy”, nr 1. S. 18–25.

Ficowski Jerzy. 1960. *Amulety i definicje*. Warszawa: Czytelnik.

Harman Graham. 2012. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. London: John Hunt Publishing.

Kobielska Maria. 2010. *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków: Universitas.

Lipski Jan Józef. 2010. *Intymność i zagrożenie*. [In:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Red. Piotr Sommer. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze. S. 30–34 [pierwodruk w „Nowa Kultura” 1960, nr 49].

Love Heather. 2010. *Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn*. „New Literary History”, vol. 41, no. 2. Pp. 371–391.

Marcus Sharon, Love Heather, Best Stephen. 2016. *Building a Better Description*. „Representations”, vol. 135, no. 1. Pp. 1–21.

Moi Toril. 2017. *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago–London: University of Chicago Press.

Ostromęcki Bogdan. 2010. *Amulety i definicje*. [In:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Red. Piotr Sommer. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze. S. 35–37 [pierwodruk w: „Nowe Książki” 1960, nr 24].

Runia Eelco. 2010. *Obecność*. Przeł. Elżbieta Wilczyńska. [In:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. S. 75–123.

Seel Martin. 2008. *Estetyka obecności fenomenalnej*. Przeł. Krystyna Krzemieniowa. Kraków: Universitas.

Słucki Arnold. 2010. *Amulety i definicje*. [In:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Red. Piotr Sommer. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze. S. 38–40 [pierwodruk w: „Orka” 1960, nr 38].

Sommer Piotr. 1999. *Przewroty słów, zawroty czasu*. [In:] Jerzy Ficowski. *Wszystko to czego nie wiem*. Sejny: Pogranicze. S. 179–218.

Szklowski Wiktor (Chklovski Viktor). 2006. *Sztuka jako chwyt*. Przeł. Ryszard Łużny. [In:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. Kraków: Wydawnictwo Znak. S. 92–111.