

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026
ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353
<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/12>
Data otrzymania: 30.04.2024
Daty recenzji: (1) 14.06.2024 / (2) 1.07.2024
Data akceptacji: 22.07.2024



Piotr Bogalecki

UNIwersytet ŚLĄSKI w KATOWICACH

„RYBKA, KTÓREJ NIC NIE CHCE”. POSTSEKULARNY
POEMAT PROZĄ (PRZYPADEK POLSKI)

« UN PETIT POISSON, QUE RIEN NE VEUT ». LE POÈME
EN PROSE POST-SÉCULIER (DANS LE CONTEXTE POLONAIS)

“A LITTLE FISH THAT WANTS NOTHING”: THE POSTSECULAR
PROSE POEM (IN THE POLISH CONTEXT)

(streszczenie)

Celem artykułu jest analiza możliwości ustalenia wyznaczników gatunkowych postsekularnego poematu prozą, przedstawienie jego charakterystyki oraz prześledzenie jego głównych tendencji rozwojowych w literaturze polskiej po 1945 roku. Tematycznym motywem przewodnim poddanych analizie poematów prozą – utworów Stanisława Barańczaka (*Ryba*), Krystyny Miłobędzkiej (*Małe mity*), Jakuba Kornhausera (*Poniedziałek, św. sumik z Opatkowic*) oraz Barbary Klickiej (*Sieć czwarta*) – jest motyw ryby, uruchamiający bogatą symbolikę religijną i liczne biblijne interteksty. W analizowanych poematach prozą zostają one zdekonstruowane i zreinterpretowane, w efekcie czego utwory te stają się raczej opowieściami o sekularyzacji konfesyjnie pojmowanego chrześcijaństwa niż o jego żywotności.

SŁOWA KLUCZOWE

Poemat prozą; postsekularyzm; Stanisław Barańczak; Krystyna Miłobędzka; Jakub Kornhauser; Barbara Klicka

Piotr Bogalecki – dr hab., prof. UŚ, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Literaturoznawstwa, ul. Bankowa 12, 40-007 Katowice, <https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>, e-mail: piotr.bogalecki@us.edu.pl

(résumé)

L'objectif de cet article est d'analyser la possibilité d'établir des déterminants du genre du poème en prose post-séculaire, de présenter ses caractéristiques et de retracer ses principales tendances de développement dans la littérature polonaise après 1945. Le thème principal des poèmes en prose analysés – les œuvres de S. Barańczak *Ryba* [Poisson], K. Miłobędzka *Małe mity* [Petits mythes], J. Kornhauser *Poniedziałek, św. sumik z Opatkowic* [Lundi, st Poisson-chat de Opatkowice] et B. Klicka *Sieć czwarta* [Quatrième filet] – est le motif du poisson, qui active un riche symbolisme religieux et de nombreux motifs intertextuels bibliques. Dans les poèmes en prose analysés, ces motifs sont déconstruits et réinterprétés, de sorte que les œuvres deviennent des histoires sur la sécularisation du christianisme confessionnel plutôt que sur sa vitalité.

MOTS-CLÉS

Poème en prose ; post-sécularisme ; Stanisław Barańczak ; Krystyna Miłobędzka ; Jakub Kornhauser ; Barbara Klicka

(abstract)

The article examines the possibility of establishing the genre determinants of the post-secular prose poem, presents its characteristics, and traces its main developmental tendencies in post-1945 Polish literature. What serves as the thematic leitmotif of the analyzed prose poems – Stanisław Barańczak's *Ryba* [Fish], Krystyna Miłobędzka's *Małe mity* [Little Myths], Jakub Kornhauser's *Poniedziałek, św. sumik z Opatkowic* [Monday, the St. Little Catfish from Opatkowice], and Barbara Klicka's *Sieć czwarta* [The Fourth Net] – is the motif of the fish, which evokes rich religious symbolism and numerous biblical intertexts. The latter are deconstructed and reinterpreted in the analyzed prose poems, which can be read as stories about the secularization of confessional Christianity rather than its vitality.

KEYWORDS

Prose poem; postsecularism; Stanisław Barańczak; Krystyna Miłobędzka; Jakub Kornhauser; Barbara Klicka

„RYBKA, KTÓREJ NIC NIE CHCE”. POSTSEKULARNY POEMAT PROZĄ (PRZYPADEK POLSKI)

Zgodnie z często przywoływaną receptą na poemat prozą przedstawioną przez Jorisa-Karla Huysmansa w *Na uspak*, gatunek ten ma „zawierać w swej szczupłej objętości, w swoim stanie *of meat*, potencjał powieści, z której wyrugowano by dłużyzny analityczne i rozwlekłość opisów” (Huysmans 1976: 253). Poświęcony poematowi prozą niniejszy artykuł – ograniczony tyleż regułami dyskursu literaturoznawczego, co przede wszystkim wymaganą objętością – realizować musi podobny postulat zwięzłości: nie wyczerpie on bogactwa znaczeniowego analizowanych utworów literackich, zarysowany w nim zamysł zrealizowany zostanie jedynie fragmentarycznie, a otwarta perspektywa interpretacyjna poczekać musi na dalsze badania. W swoich ramach stanowić może on jedynie próbę określenia semantyczno-stylistycznej specyfiki pewnej grupy polskojęzycznych poematów prozą – w moim odczuciu znaczącej i przynajmniej z kilku powodów interesującej. Reprezentować będą ją zaledwie cztery utwory – autorstwa Stanisława Barańczaka, Krystyny Miłobędzkiej, Jakuba Kornhausera i Barbary Klickiej – spełniające klasyczne wyznaczniki gatunku poematu prozą sformułowane przez Suzanne Bernard (1959): są to teksty krótkie, organicznie całościowe i jednolite, przypominające „bezczasowe bloki” i znajdujące stosowne „odzwierciedlenie typograficzne” w formie „zwartego, wypełniającego stronicę tekstu” (Kluba 2014: 122). W moim ich doborze (jak to często w strukturze poematu prozą bywa) anarchia zderza się z tendencją porządkującą: dwa teksty funkcjonują samodzielnie, dwa są częściami cyklów; dwa zostały napisane przez poetki, dwa przez poetów; dwa powstały w latach 60. XX wieku, dwa w drugiej dekadzie XXI wieku – dzieli je zatem więcej niż półwiecze. Co zaś je łączy? Nie tylko poetyka, ale i tematyka. Głębsze podobieństwa wykaże ich analiza; na razie zaznaczyć trzeba, że pojawia się w nich ten sam motyw tematyczny: wszystkie cztery są tekstami spod znaku ryby. Za wyborem tego motywu – umożliwiającego wyzyskanie chrześcijańskiej symboliki i semantyki, jednak tego niewymagającego (jak byłoby np. w wypadku krzyża, stajenki czy zmartwychwstania) – nie stoi bynajmniej próba powołania do życia żadnego rodzaju „ichtiofilologii”, lecz badawcza pragmatyka. Przyjęta koncepcja artykułu, przybierająca postać czterech mikroanaliz wybranych utworów, pozwala mi skoncentrować się na sposobach, w jakie motyw ryb jest przez ich autorów artystycznie opracowywany i na tym, w jaki sposób obudowują oni wokół niego swe poetyckie narracje. W tym zaś aspekcie wybrane poematy prozą, choć różniące się od siebie pod wieloma względami, wykazują, jak sądzę, istotną zbieżność: religijna symbolika ryby pracuje w nich w podobny, niekonfesyjny sposób, czyniąc z nich teksty, które w niejednoznaczny, przewrotny, dekonstrukcyjny

sposób opowiadają (i zaświadczać) nie tyle o żywotności chrześcijaństwa, ile o sekularyzacji i przemianach, jakie ta w nim wywołuje¹.

W przyjętym przeze mnie rozumieniu (Bogalecki 2020) opowieści te uznaję za postsekularne – w zbliżonym znaczeniu, w jakim postkolonialne są przewrotne opowieści o kolonializmie, a postmodernistyczne nieoczywiste reinterpretacje modernizmu. O zeświecczeniu, jego przyczynach i skutkach analizowane poematy prozą opowiadają w podobny sposób – aktualizując odniesienia religijne i biblijne, lecz w odmienny sposób i w odmiennych funkcjach niż w literaturze religijnej. Zauważyć trzeba, że w ich przypadku mamy do czynienia z biegunowym odwróceniem sytuacji komunikacyjnej właściwej dla etapu narodzin gatunku w Polsce, w ujęciu Krystyny Zabawy (Zabawa 1999). Proponując potraktować utwory takich autorów, jak Maria Komornicka, Kazimierz Sterling czy Zdzisław Dębicki jako „formy przejściowe” w procesie kształtowania się polskiego „krótkiego poematu prozą”, podkreślała badaczka, że kluczową rolę odgrywa w nich obecność szeroko rozumianego języka religijnego, przejawiająca się m.in. w konsekwentnej stylizacji biblijnej, przywoływaniu psalmów i modlitw oraz przyjęciu ich literackich konwencji, na czele z wersem i wyraźną asymetrią relacji podmiot–adresat (Zabawa 1999: 77–109). Wyznaczniki te zadecydowały o wyodrębnieniu przez nią retoryczno-biblijnej odmiany krótkiego poematu prozą w języku polskim. W analizowanych przez Zabawę utworach konwencje literatury religijnej okazywały się pierwszym wyborem, niezależnie od tego, czy pisano o Bogu, Ojczyźnie, Idei czy Ukochanej. Zupełnie inaczej dzieje się w poematach prozą interesujących mnie w niniejszym artykule. Odniesienia do Biblii i obrazowania religijnego są w nich nieoczywiste i co najmniej dwuznaczne: albo fragmentaryczne i ironiczne, albo eksponowane co prawda, lecz po to, by wytworzyć efekt niespełnionego oczekiwania, albo wreszcie ukrywane i aluzyjne, co nie przeszkadza im pełnić istotnych funkcji konstrukcyjnych i semantycznych.

Dzieje się tak, jak sądzę, w *Rybie* Stanisława Barańczaka (Barańczak 2006: 43), pochodzącej z debiutanckiej *Korekty twarzy* z 1968 roku. Ten krótki poemat prozą rozpoczyna się od sugestywnego obrazu „wyniesienia ryby nad fale”, „obezwładnienia” jej „trzepotu” oraz „zamrożenia jej w znak, biejący sucho na ścianach katakumb”. Tematem rozpoczynającej się w ten sposób narracji jest proces semiozy, przekształcania tego, co żywe, ruchliwe, „trzepoczące” w symbol: suchy, martwy, nieruchomy. Ten ostatni cechuje się jednak – jak czytamy w drugim

¹ Z tego powodu pomijam w analizie te poematy prozą, które opowiadając o rybach, nie nawiązują bezpośrednio do ich chrześcijańskiej symboliki – jak np. *Ryby* Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (Herbert 2021: 129) czy *Metamorfoza* Teresy Truszkowskiej, zamieszczone przez Jakuba Kornahusera w antologii polskiego poematu prozą *Równo z prawej* (2022: 55).

zdaniu poematu – „wzniosłą dwuznacznością”, dzięki której ryba miała odtań „znaczyć nóż odcinający dobro od zła, miała trafiać w samą ich granicę, wtedy jeszcze cienką jak kredowa kreska”. Kontekst katakumb oraz wprowadzenie opozycji dobro–zło pozwala rozpoznać w rybie znak rodzącego się chrześcijaństwa, przeciwstawiony w tekście innym religijnym symbolom, takim jak Uroboros („zwinięty w powróż wąż”). „Wzniosłe dwuznaczny” starogrecki Ichtyos to, jak wiadomo, nie tylko obraz, lecz również akronim formuły Jezus Chrystus Boga Syn Zbawiciel. Dopiero w odniesieniu do tej symboliki, bynajmniej przez Barańczaka nie eksponowanej, zrozumiały staje się drugi, krótszy, kończący utwór akapit, wybrzmiewający jako tekst o sekularyzacji: „Dzisiaj trzepot wyrwanej z fali ryby kojarzy się z agonią i ze skwierczącym tłuszczem; wiadomo zresztą, że cienka kredowa granica rozrosła się tymczasem w krwiste widmo tęczowe posiekane na dwa tysiące kawałków” (Barańczak 2006: 43). „Dwa tysiące kawałków” to, jak się zdaje, dwa tysiące lat w znaku ryby, w orbicie hegemonicznego oddziaływania chrześcijaństwa, budzącego w tekście serię asocjacji z przemocą; jest to rozpoznanie typowe dla młodego Barańczaka, o którym Andrzej Skrendo (2014: 48) pisał wprost jako o „marksściście”, Tomasz Mizerkiewicz (2011: 488) jako o „zdeklarowanym nowoczesnym ateściście”, zaś Jerzy Kandziora (2007: 27) – o poecie funkcjonującym w obrębie „lewicowo-scjentystycznych kontekstów sakralności”. Opowiadając historię pozornego rozwoju, a właściwie zamierania chrześcijaństwa jako narrację o rozroście „cienkiej kredowej kreski” w „krwiste widmo tęczowe”, daje poeta do zrozumienia, że wytraciło ono definiujący je etyczny impet. Świat przestał być przez to czarno-biały, a ostre światło etyki rozproszyło się w barwne, „tęczowe” spektrum. Wymowa Barańczakowej metafory nie jest jednak oczywista, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę dwuznaczność słowo „widmo”, zestawienie tęczy z „krwistością” oraz kontekst „agonii” (Ryby-Chrystusa), wreszcie: jeśli zaangażujemy w interpretację znaną ewangeliczną perykopę rozmnożenia pięciu chlebów i dwóch ryb – a być może powinniśmy, skoro mowa jest o podziale ryby na dwa tysiące kawałków i o „skwierczącym tłuszczu”. Tak jak rozmnożone zostały ryby, tak rozpleniają się znaczenia w puencie poematu, a za efekt ten odpowiada jego precyzyjna konstrukcja, nadająca mu wewnętrzną spójność uporządkowania, które – by powiedzieć tu za Hermine Riffaterre – „łączy cały tekst w łańcuch, od jego początku do końca” (Riffaterre 1983: 101). Oto pierwszy akapit składa się z trzech zdań, a w zdaniu inicjalnym są trzy elementy wyliczenia („dla kształtu” „dla błysków”, „dla wytrwałości”), następnie zaś dwa orzeczenia. Trójelementowe wyliczenie pojawia się również w zdaniu drugim (mamy w nim trzy zwierzęta: „węża”, „żółwia” i „motyla”), po którym znów idzie zdanie złożone dwukrotnie („miała znaczyć”, „miała trafiać”). Zależność między dwójką a trójką organizuje również akapit drugi (zawierający

dwa zdania rozdzielone średnikiem, lecz trzy orzeczenia), w treści zaś są już tylko dwa elementy wyliczenia i „dwa tysiące kawałków”. BINARYZM wydaje się zatem brać górę, jednak koniec końców rozmnożone wraz z eksploracją języka religijnego symbole, aluzje i konteksty stępują spodziewane „ostrze” puenty (*acutum*). Spektrum znaczeniowe utworu rozszerza się, a Barańczak wygrywa mimologiczny (w rozumieniu Gérarda Genette’a) efekt odpowiedniości między wymową swego poematu a rozmnażającą sensy konstrukcją jego finalnej metafory.

W podobnych znaczeniach i kontekstach funkcjonuje ryba w niedługim poemacie prozą Krystyny Miłobędzkiej (Miłobędzka 2019: 8–9) – drugim z minicyklu *Małe mity*, powstającego w pierwszej połowie lat 60. i mającego, razem ze znacznie lepiej znanymi i wielokrotnie omawianymi *Anaglifami*, wejść w skład nieopublikowanego wówczas debiutanckiego tomu poetki *Spis z natury*². Pierwsza, krótsza wersja *Małych mitów* ukazała się w 1965 roku, w numerze 33 „Siódmego Głosu Tygodnia”, literackiego dodatku do „Głosu Szczecińskiego” – mogła być więc znana Barańczakowi piszącemu *Rybę*. Poemat prozą Miłobędzkiej rozwijał te same motywy: połowu, „obrysowywania” kształtu ryby (tym razem na piasku) oraz namysłu nad powstałym kształtem i jego symbolicznym znaczeniem. U poetki mamy jednak do czynienia z wyrazistą personifikacją: „W tym czasie w głowie ryby powstał już pomysł ludzkiej męki. Bez możliwości wydostania kostniał powoli w białe narzędzia zbrodni – gwoździe, włócznie, krzyż”. Czytelne odniesienie do chrześcijaństwa i męki Chrystusa uaktywnia tu – jak, w nawiązaniu do tytułu, powiedzieć można za Michałem Głowińskim (Głowiński 1977: 127–128) – mityczny styl odbioru, pozwalający odnaleźć w tekście aluzje do jeszcze kilku ewangelicznych perykpop. Motyw pisania na piasku przywołuje scenę z kobietą przyłapaną na cudzołóstwie (J 8, 1–11), sytuacja połowu z łodzi i spożywania ryby na brzegu – scenę spotkania apostołów ze Zmartwychwstałym (J 21, 1–15), wreszcie zaś pojawiająca się w tekście antyteza „łowili ryby żywe, a jedli ryby martwe” – rozwijające opozycję „chleba Żywego” i martwego pokarmu fragmenty ewangelii Janowej (np. J 6,48). Nieoczywista wymowa utkanego z tych religijnych odniesień utworu Miłobędzkiej nakazuje jednak porzucić trajektorię stylu mitycznego; dokonana przez poetkę kontaminacja okazuje się zindywidualizowaną reinterpretacją chrześcijańskiej opowieści zbawczej i samego mechanizmu funkcjonowania mitologicznych wielkich narracji. *Mity* Miłobędzkiej są *małe* właśnie w tym znaczeniu – pozostały one opowieściami, które, co prawda, wciąż możemy przywoływać i przekształcać w literaturze, ale które utraciły już moc jednoczącą i kulturotwórczą; zgodnie z często przytaczanym rozpoznaniami Charlesa Taylora z jego *A Secular Age*

² Próbę całościowej lektury tomu, obejmującą również bardziej szczegółową analizę interesującego mnie tu poematu prozą, podjąłem wcześniej (Bogalecki 2021).

(Taylor 2007: 3) funkcjonują dziś zaledwie jako „możliwość” – nieobligatoryjna i jedna z wielu. Nie zmienia to jednak faktu, że chcąc opowiedzieć swą własną „małą” historię, Miłobędzka konsekwentnie przepisuje właśnie trzy wielkie opowieści biblijne, układając je w rodzaj tryptyku. Utwór analizowany, nawiązujący do Nowego Testamentu i najdłuższy, zajmuje miejsce centralne i otoczony zostaje reinterpretacjami dwóch historii z Tory – o stworzeniu człowieka, rozpoczynającej się od słów: „Wziął tedy w ręce grudkę gliny” (Miłobędzka 2019: 8), oraz o Wieży Babel, zakończonej zdaniem: „Teraz płyną, przepływają sami przez martwe konstrukcje”, nawiązującym do „ryb martwych” z części drugiej (Miłobędzka 2019: 9). O spójności cyklu stanowi jednak nie tylko to odniesienie i nie jedynie wspólnota odniesień judeochrześcijańskich, ale też – nieobecna w *Anaglifach* – stylizacja biblijna oraz typowe dla literatury religijnej wyzyskiwanie odpowiedniości liczbowych: mamy do czynienia z tryptykiem, którego okalające części złożone są z trzech zdań, enumeracje zaś, podobnie jak u Barańczaka, zawierają po trzy elementy: „kamień, drut kolczasty, pęd winogrodu”, „gwoździe, włócznie, krzyż” itd. W swej analizie *Anaglifów* Agnieszka Kluba dowodziła, że ich klasyfikacja jako poematów prozą jest „zbyteczna i niepogłębiająca interpretacji tej twórczości” (Kluba 2014: 511). W znacznie bardziej narracyjnych *Małych mitach* mamy do czynienia z sytuacją odmienną – warto mówić o nich jako o minicyklu poematów prozą właśnie z uwagi na zaobserwowane sygnały wewnętrznej spójności, osiągniętej środkami zaczerpniętymi z tradycji religijnej, oraz na uzyskany „efekt ujednolicającego rezonansu” (Kluba 2014: 121) pomiędzy poszczególnymi częściami cyklu-tryptyku.

W wyraźniejszy, wręcz manifestacyjny, sposób jeden ze swoich cykli poematów prozą – *Tydzień w świętym mieście* z opublikowanego w 2019 roku tomu *Dziewięć dni w ścianie* – wsparł na religijnej ramie Jakub Kornhauser. W tytułach siedmiu jednostronicowych tekstów, prócz określeń dni tygodnia i nazw peryferyjnych obszarów administracyjnych Krakowa, pojawiają się imiona świętych (np. *Wtorek, św. Barbara z Wróblowic* czy *Czwartek, św. Stefan ze wzgórza Kaim*). W interesującej mnie pierwszej części cyklu hagiograficzna konwencja zostaje jednak prowokacyjnie przekroczona – oto w tytule *Poniedziałek, św. sumik z Opatkowic* (Kornhauser 2019a: 19) zamiast świętego pojawia się ryba. Pojawia się na swoje nieszczęście, albowiem, jak czytamy w incipicie, „dwóch panów łowi ryby” i jednemu z nich udaje się „wyciągnąć sumika”; następnie „oprawia go”, gdyż sumik – jak czytamy w puencie – jest „gruby, do jajecznicy jak znalazł”. „Poezja prozą ma sens wówczas, gdy zawodzi oczekiwania czytelnika co do spójności narracji” – mówił Kornhauser w towarzyszącym publikacji tomu wywiadzie i dodawał, że jego surrealistyczna poetyka stanowi „wyraz nieufności wobec konwencjonalnego oglądu rzeczywistości, w której to, co duchowe (irracjonalne,

nieświadome) separuje się od poukładanego realizmu” (Kornhauser 2019b). Z pewnością, z tak rozumianym efektem zawiedzionego oczekiwania mamy do czynienia w omawianym tekście; choć religijna rama i tytułowa sakralizacja ryby obiecują cud lub wskreszenie, a nadzieję tę wzmacnia pojawienie się w zakończeniu takich leksemów, jak „truchleją” czy „wniebogłosy”, nic nadprzyrodzonego się nie zdarza – co okaże się zresztą zasadą konstrukcyjną całego cyklu, w istocie parodystycznego i krytycznego wobec symbolicznego uniwersum Polski współczesnej. Poetyckie narracje Kornhausera jawią się jako mozaikowe konstrukcje złożone z różnorodnych języków i dyskursów (w omawianym tekście wyraźnie słyszalny jest np. dyskurs ekokrytyczny), pośród których chrześcijańskie odniesienia nie zajmują bynajmniej miejsca uprzywilejowanego: „Na Wildze nowa kładka. Z jednej strony «każda ryba utonie», z drugiej prącie, pentagram i niebieskie serce [...] Jeden z panów ma koszulkę z tysią czaszką. Drugi ma telefon. Konie spocily się i śmierdzą. Pierwszy łowi na małą rybkę, której nic nie chce” (Kornhauser 2019a: 19). O pół wieku wcześniejsze teksty Miłobędzkiej i Barańczaka dawały się czytać jako upomnienie się o autentyczny, lecz rozmieniony na drobne, etyczny wymiar chrześcijaństwa w realiach programowo świeckiego PRL-u. W poematach prozą Kornhausera chrześcijaństwo funkcjonuje jako „mała rybka, której nic nie chce” – lecz jego język i symbolika wciąż mieszczą w sobie energię potencjalnych artystycznych przetworzeń opierających się nicości.

Współczesny poemat prozą oparty na chrześcijańskich odniesieniach, ale pełniący szeroko rozumiane funkcje krytyczne wciąż jednak funkcjonować może jako medium jednostkowych przeżyć. Dzieje się tak np. w *Sieci czwartej* Barbary Klickiej (Klicka 2012: 12) z tomu *Same, same*. Decydujący dla konstrukcji tekstu okazuje się zamykający jego pierwszy akapit kryptocytat: „dziecko, które ma uszy do słuchania, ale nóg wcale nie ma do ucieczki”. Odsyła on do ewangelicznego „Kto ma uszy do słuchania, niechaj słucha” (Mk 4,9), motywuje wybór motta tekstu (pochodzącego z medycznej witryny internetowej www.sluch.com.pl) oraz wyznacza podstawową dla jego semantyki opozycję pomiędzy słuchaniem jako ‘odbieraniem bodźców’ a słuchaniem jako ‘byciem posłusznym’. Lingwistyczna opozycja znajduje tematyczną reprezentację w postaci proroka; w otwarciu tekstu („Napina się brzuch ryby i już – masz proroka na dotknięcie palcem”) Klicka czytelnie odsyła do Jonasza, połkniętego przez „wielką Rybę” i przebywającego w jej „brzuchu” trzy dni i trzy noce. Stało się tak, gdyż Jonasz – prorok „władzący się z Bogiem” i „Bogu oporny” (Sławek 2006: 23–24) – przed swym powołaniem uciekał, nie wierzył w powodzenie złeczonej mu misji, nie chciał, by „przeszłość się nim przepowiadała” (Klicka 2021: 12). Niewiarę tę zreżymuje podkreśla poetka, przekształcając frazeologizm „na wyciągnięcie ręki” w „na dotknięcie palcem”, aluzyjnie przywołując apostoła Tomasza. Tak jednak jak złamany został Jonasz,

tak złamane zostaje „karczone dziecko” z poematu Klickiej, z pomocą religijnych argumentów przymuszone do słuchania. Efekty tego przedstawia drugi akapit, dający się czytać jako próba zapisu traumy i depresji (na co wskazywałby fragment o „wychwytywaniu serotoniny”), a przynoszący m.in. interesujące przetworzenie symbolu tęczy, która – inaczej niż u Barańczaka – okazuje się „benzynowa” i powiązana zostaje ze „spalinowymi słojami” brzoź, w których „może mieszkać szczerzłoty koszmar”. Odmiennie niż w „biblijnym” akapicie pierwszym, w drugim dosłuchać się można serii odniesień do otaczającego poetkę świata (brzoza smoleńska, tęczowa flaga itd.), w którym Biblia coraz częściej jawi się jako bajka (być może stąd formuła: „za siedmioma rzekami”). Wydaje się, że jedynym, co z niej zostaje, jest pojawiająca się w zakończeniu tekstu „rana”, która jednak ma „stać się twoja” – co wydaje się zarazem zwrotem do czytelnika, jak i powrotem tematu chrześcijaństwa z konstytutywnym dlań wezwaniem do współodczuwania (*compassio*), zaufania i oddania się, jak czytamy w puencie, „bez reszt”. Powrót ten nie przynosi jednak jasności, jakiej moglibyśmy się spodziewać; z efektem podobnego uwieloznaczenia mieliśmy do czynienia w każdym z omawianych tu przykładów.

W antologii polskiego poematu prozą zatytułowanej *Równy z prawej* Jakub Kornhauser wyodrębnił „religijną, duchową” sekcję *Grzechy pasą się*, zawierającą m.in. utwory Aleksandra Wata, Mirona Białoszewskiego czy Joanny Mueller (*Równy z prawej...* 2022: 93–102). Sądzę, że gdybyśmy – śladem Zabawy (Zabawa 1999) i wbrew oczywistym zastrzeżeniom (Kłuba 2014: 11) – wyróżnić mieli w historii kształtowania się poematu prozą w Polsce jego odmiany, powinna znaleźć się wśród nich odmiana postsekularna. W moim przekonaniu pojęcie to najlepiej określa charakter literackich przetworzeń języka religijnego, z którym mamy do czynienia w twórczości powyższych autorów – zarówno tu analizowanych, jak i reprezentujących wspomnianą sekcję antologii; pozwala też precyzyjniej wyodrębnić wyznaczniki formalne. Prototypowy zespół tekstowych reguł postsekularnego poematu prozą obejmowałby zatem: obecność wspólnej płaszczyzny aluzyjnych odniesień, jaką wyznacza judeochrześcijaństwo wraz z tropami jego sekularyzacji, nawiązania do religijnej symboliki (także liczbowej), inwencyjne wykorzystanie właściwych dla literatury chrześcijańskiej konwencji i gatunków (tryptyk, hagiografia, prorocstwo, parabola), sięgnięcie po elementy stylizacji biblijnej, użycie biblijnych kryptocytatów, obecność podstawowych religijnych binaryzmów, jak życie–śmierć czy dobro–zło, a wreszcie – wyraźnie odróżniający nowoczesną, postsekularną odmianę od wspomnianej na wstępie młodopolskiej, retoryczno-biblijnej – warunek ironicznego dystansu wobec tych wszystkich elementów, w związku z którym mówić można raczej o dyskontynuacji

czy dekonstrukcji tradycji religijnej niż o jej prostej apologii³. Powoływana tu w ten sposób postsekularna odmiana poematu prozą miałaby w literaturze polskiej swoją historię – od wspomnianego Wata do, przyjmijmy, Andrzeja Sosnowskiego (by wskazać tu tylko jego *Nadzieję* z tomu *Sylwetki i cienie* z 2012 roku, stanowiącą dialog z postsekularną filozofią Agaty Bielik-Robson) (Sosnowski 2012) czy Kacpra Bartczaka i jego poematów prozą z tomu *Widoki wymazy* z 2021 roku (Bartczak 2021). Postsekularny poemat prozą podlegałby też, rzecz jasna, ewolucji, której jedynie dwa momenty mogły zostać zasygnalizowane w niniejszym tekście: peerelowskiego namysłu nad po-etyką religii oraz potransformacyjnego po-woływania nowych, krytycznych funkcji odziedziczonego języka religii. W polskiej kulturze, w której – chcemy czy nie chcemy – język ten odgrywa(ł) tak istotną rolę, kolejne postsekularne poematy prozą wydają się układać w poetycką opowieść o nas samych.

³ Warto jednak podkreślić, że postawa taka nie wyklucza duchowego zaangażowania, podobnie jak odrzucenie „dyskursu teologicznego” i „religijnej ekstazy” w modernistycznym poemacie prozą nie wykluczało postrzegania go jako epifanii Bytu (Beaujour 1983: 50; Kluba 2014: 81–82).

« UN PETIT POISSON, QUE RIEN NE VEUT ». LE POÈME EN PROSE POST-SÉCULIER (DANS LE CONTEXTE POLONAIS).

Conformément à la formule souvent citée de Joris-Karl Huysmans dans *À rebours*, le poème en prose est censé « renfermer, dans son petit volume, à l'état d'*of méat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives » (Huysmans 1920 : 195). Le présent article, consacré au poème en prose – limité à la fois par les règles du discours littéraire et, surtout, par une exigence de concision – se doit de répondre à une injonction similaire de brièveté : il ne prétend pas épuiser la richesse sémantique des œuvres littéraires analysées, le projet qu'il esquisse ne sera réalisé que partiellement, et la perspective interprétative qu'il ouvre devra attendre des recherches ultérieures. Dans ses limites, il ne peut constituer qu'une tentative de définition de la spécificité sémantico-stylistique d'un certain groupe de poèmes en prose de langue polonaise – un groupe qui me semble significatif et intéressant à plusieurs égards. Celui-ci sera composé de quatre poèmes seulement, de Stanisław Barańczak, Krystyna Miłobędzka, Jakub Kornhauser et Barbara Klicka, qui répondent aux critères classiques du genre du poème en prose formulés par Suzanne Bernard (Bernard 1959) : il s'agit de textes brefs, organiquement cohérents et homogènes, ressemblant à des « blocs atemporels » et présentant un « reflet typographique approprié » sous la forme d'un « texte compact remplissant la page » (Kluba 2014 : 122). Dans ce choix de textes (comme cela arrive souvent dans la structure du poème en prose), l'anarchie rencontre une tendance à l'organisation : deux textes sont autonomes, deux font partie de cycles ; deux ont été écrits par des poétesses, deux par des poètes ; deux datent des années 1960, deux de la deuxième décennie du XXI^e siècle – plus d'un demi-siècle les sépare donc. Qu'est-ce qui les relie ? Non seulement leur poétique, mais aussi leur thématique. Une analyse approfondie révélera des similitudes plus profondes ; pour l'heure, il convient de souligner qu'un même motif thématique y apparaît : tous les quatre sont des textes placés sous le signe du poisson. En choisissant ce motif qui permet d'exploiter la symbolique et la sémantique chrétiennes sans pour autant l'exiger (comme ce serait le cas, par exemple, pour la croix, l'étable ou la résurrection), il ne s'agit aucunement d'établir une quelconque « ichtyophilologie », mais plutôt une pragmatique de la recherche. La conception de cet article, prenant la forme de quatre micro-analyses d'œuvres choisies, me permet de me concentrer sur les façons dont le motif du poisson est travaillé artistiquement par les auteurs, et sur la manière dont ils construisent autour de lui leurs narrations poétiques. Sous cet aspect, les poèmes en prose sélectionnés, quoique différents à bien des égards, présentent – me semble-t-il – une convergence significative : le symbolisme

religieux du poisson y fonctionne de manière similaire, non-confessionnelle, transformant ces textes en récits (et en témoignages) ambigus, subversifs, déconstructionnistes, qui ne parlent pas tant de la vitalité du christianisme, que de la sécularisation et des mutations qu'elle entraîne en son sein¹.

Dans le sens que je lui ai conféré (Bogalecki 2020), je considère que ces récits sont post-séculiers, au même titre que les récits sur le colonialisme peuvent être qualifiés de postcoloniaux et que les relectures inattendues du modernisme sont postmodernes. Les poèmes en prose analysés racontent la sécularisation, ses causes et ses effets, tout en actualisant les références religieuses et bibliques, mais selon des modalités et des fonctions différentes de celles propres à la littérature religieuse. Il convient de noter que dans notre cas, nous assistons à un renversement polaire de la situation communicationnelle caractéristique de la naissance du genre en Pologne, telle que l'a décrit Krystyna Zabawa (Zabawa 1999). Cette dernière, en proposant de traiter les œuvres d'auteurs tels que Maria Komornicka, Kazimierz Sterling et Zdzisław Dębicki comme des « formes transitoires » dans le processus de formation du « court poème en prose » polonais, souligne le fait que le rôle clé de ces œuvres réside dans la présence d'un langage religieux compris dans un sens large. Celui-ci se manifeste, notamment, au travers d'une stylisation biblique systématique, de l'évocation de psaumes et de prières, ou encore au travers de l'adoption des conventions littéraires religieuses de ces derniers, à savoir principalement les versets et l'asymétrie marquée de la relation sujet-objet (Zabawa 1999 : 77–109). Ces éléments ont conduit Zabawa à distinguer une variante rhétorico-biblique du poème en prose court dans le contexte littéraire polonais. Dans les œuvres analysées par Zabawa, les conventions de la littérature religieuse se sont avérées être le choix premier des poètes, peu importe s'ils écrivaient au sujet de Dieu, de la Patrie, d'une Idéologie ou de leur Bien-aimée. Il en va tout autrement dans les poèmes en prose qui m'intéressent dans cet article. Les références bibliques et à l'imagerie religieuse y sont ambivalentes, pour le moins équivoques : tantôt fragmentaires et ironiques, tantôt ostensiblement mises en avant mais dans le but de créer un effet d'attente insatisfaite, ou encore dissimulées et allusives, sans que cela ne les empêche de remplir des fonctions structurelles et sémantiques fondamentales.

Cela se produit, me semble-t-il, dans *Ryba* [Le poisson] de Stanisław Barańczak (Barańczak 2006 : 43), un texte issu de son premier recueil, *Korekta twarzy*

¹ C'est pourquoi j'ometts d'analyser les poèmes en prose qui, tout en racontant l'histoire des poissons, ne font pas directement allusion à leur symbolisme chrétien, comme *Ryba* [Le Poisson] de Zbigniew Herbert, tiré du volume *Hermes, pies i gwiazda* [Hermès, le chien et l'étoile] (Herbert 2021:129), ou *Metamorfoza* [Métamorphose] de Teresa Truszkowska, publiée par Jakub Kornhauser dans l'anthologie du poème en prose polonais *Równo z prawej* (2022 : 55).

[Correction du visage], publié en 1968. Ce court poème en prose s'ouvre sur une image suggestive : celle de l'« élévation du poisson au-dessus des vagues », de « l'immobilisation » de son « frémissent » et de sa « cristallisation en un signe, blanchi et desséché sur les murs des catacombes ». Le récit qui commence ainsi a pour thème le processus de sémiologie, la transformation de ce qui est vivant, mobile, frémissant, en symbole : sec, mort, immobile. Ce dernier est cependant, comme on le lit dans la deuxième phrase du poème, marqué par une « sublime ambiguïté », grâce à laquelle le poisson doit désormais « signifier le couteau tranchant le bien du mal, atteindre précisément leur frontière, encore mince alors comme un trait de craie ». Le contexte des catacombes et l'introduction de l'opposition entre le bien et le mal permettent de reconnaître dans le poisson un signe du christianisme naissant, opposé dans le texte à d'autres symboles religieux tels que l'Ouroboros (le « serpent enroulé en corde »). L'Ichtyus grec, « sublimement ambigu », n'est pas seulement une image, mais aussi, comme on le sait, un acronyme de la formule *Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur*. Ce n'est que par rapport à ce symbolisme, nullement exposé par Barańczak, que l'on peut comprendre le second paragraphe de l'œuvre, plus court et conclusif, qui résonne comme un texte sur la sécularisation : « Aujourd'hui, le battement d'un poisson arraché à la vague évoque l'agonie et la graisse crépitante ; il est bien connu que la fine séparation à la craie s'est depuis transformée en un spectre arc-en-ciel sanglant, déchiqueté en deux mille morceaux » (Barańczak 2006 : 43). « Deux mille morceaux », ce sont, semble-t-il, deux mille ans sous le signe du poisson, dans l'orbite de l'influence hégémonique du christianisme, qui, dans le texte, évoque une série d'associations avec la violence. Il s'agit d'un constat typique du jeune Barańczak, que Andrzej Skrendo (Skrendo 2014 : 48) désignait ouvertement comme un « marxiste », Tomasz Mizerkiewicz (Mizerkiewicz 2011 : 488) comme un « athée moderne déclaré », et Jerzy Kandziora (Kandziora 2007 : 27) comme un poète évoluant dans les « contextes de sacralité gauchiste et scientiste ». En racontant l'histoire d'un développement apparent – ou plutôt de l'extinction – du christianisme, conçu comme une narration sur l'élargissement d'un « fin trait de craie » en un « spectre arc-en-ciel sanglant », le poète suggère que le christianisme a perdu son élan éthique fondateur. Le monde a cessé d'être noir et blanc, et la lumière vive de l'éthique s'est diffusée en un spectre coloré, « arc-en-ciel ». Cependant, le sens de la métaphore de Barańczak n'est pas univoque, surtout si l'on prend en compte l'ambiguïté du mot « spectre », la juxtaposition de l'arc-en-ciel avec le « sanglant » et le contexte d'« agonie » (Poisson-Christ), et surtout si nous le connectons avec l'interprétation du célèbre péricope évangélique de la multiplication des cinq pains et des deux poissons – ce que l'on devrait peut-être faire, puisqu'il est question du partage du poisson en deux mille morceaux et de

« graisse crépitante ». De la même manière que les poissons se sont multipliés, les significations prolifèrent dans la chute du poème et cet effet est le résultat de sa construction précise, qui lui confère une cohérence interne, d'un agencement qui, pour reprendre les termes d'Hermine Riffaterre, « relie l'ensemble du texte en une chaîne, de son début à sa fin » (Riffaterre 1983 : 101). Ainsi, le premier paragraphe se compose de trois phrases, dont la phrase initiale contient trois éléments d'énumération (« pour la forme », « pour l'éclat », « pour la persévérance »), suivis de deux verbes. L'énumération en trois éléments apparaît également dans la deuxième phrase (on n'y trouve trois animaux : un « serpent », une « tortue » et un « papillon »), qui est également suivie d'une phrase composée de deux verbes conjugués (« devait signifier », « devait atteindre »). La relation d'alternance entre les chiffres deux et trois organise aussi le deuxième paragraphe (qui contient deux phrases séparées par un point-virgule mais qui comporte trois jugements), alors que dans le corps du texte, il n'y a que deux termes d'énumération et les « deux mille morceaux ». Le binarisme semble prévaloir, mais finalement, les symboles, les allusions et les contextes, multipliés par l'exploration du langage religieux, atténuent l'« apogée » attendue de la chute du poème (*acutum*). Le spectre sémantique de l'œuvre s'élargit, et Barańczak obtient l'effet mimologique (selon les termes de Gérard Genette) d'adéquation entre la portée de son poème et la construction de sa métaphore finale, qui en multiplie les sens.

Dans des significations et contextes similaires, le poisson apparaît dans un court poème en prose de Krystyna Miłobędzka (Miłobędzka 2019 : 8–9), le deuxième du mini-cycle *Male Mity* [Petits mythes], écrit dans la première moitié des années 1960 et destiné, avec *Anaglify* [Anaglyphes], bien plus connu et maintes fois commenté, à faire partie du premier recueil de la poétesse, *Spis z natury* [Inventaire de la nature], alors inédit². Une première version, plus brève, de *Male Mity* a été publiée en 1965 dans le numéro 33 de « Siódmy Głos Tygodnia » [La Septième Voix de la Semaine], le supplément littéraire de « Głos Szczeciński » [La Voix de Szczecin]. Barańczak aurait pu avoir connaissance de cette première version lors de l'écriture de *Poisson*. Le poème en prose de Miłobędzka développe les mêmes motifs : la pêche, le « tracé » de la forme du poisson (cette fois sur le sable), ainsi que la réflexion sur cette forme obtenue et sa signification symbolique. Chez la poétesse, nous sommes toutefois face à une personnification marquée : « À ce moment-là, dans la tête du poisson, naquit déjà l'idée de la souffrance humaine. Incapable de sortir, elle se calcifiait lentement en outils blancs du crime – des clous, des lances, une croix ». La référence claire au chris-

² Je me suis déjà essayé à une lecture complète du volume, y compris à une analyse plus détaillée du poème en prose qui m'intéresse (Bogalecki 2021).

tianisme et à la Passion du Christ active ici – pour reprendre le titre, et comme on pourrait le dire avec Michał Głowiński (Głowiński 1977 : 127–128) – un style de réception mythique permettant de repérer dans le texte des allusions à plusieurs péripécies évangéliques. Le motif de l'écriture sur le sable évoque la scène de la femme adultère (Jn 8, 1–11), la pêche depuis une barque et la consommation de poisson sur la rive rappelle la rencontre des apôtres avec le Ressuscité (Jn 21, 1–15), et enfin, l'antithèse « ils pêchaient des poissons vivants et mangeaient des poissons morts », les fragments de l'Évangile selon saint Jean qui développe l'opposition entre le « Pain vivant » et la nourriture morte (Jn 6, 48). Cependant, la signification non évidente de ce texte tissé de références religieuses oblige à quitter la trajectoire du style mythique ; la contamination opérée par la poétesse se révèle être une réinterprétation individualisée du récit chrétien de la rédemption et du fonctionnement même des grandes narrations mythologiques. Les mythes de Miłobędzka sont *petits* précisément en ce sens : ils restent des récits que l'on peut certes toujours convoquer et transformer en littérature, mais qui ont perdu leur force d'unification et de création culturelle ; selon la célèbre observation de Charles Taylor dans *A Secular Age (L'Âge séculier)* (Taylor 2007 : 3), ils ne fonctionnent plus aujourd'hui que comme une *possibilité* – non obligatoire, et une parmi d'autres. Cela ne change rien au fait que, pour raconter sa propre « petite » histoire, Miłobędzka réécrit systématiquement trois grands récits bibliques, les organisant en une sorte de triptyque. Le texte analysé, le plus long, en lien avec le Nouveau Testament, occupe une position centrale et est encadré par des réinterprétations de deux récits de la Torah : celui de la création de l'homme, qui commence par les mots « Il prit dans ce temps entre ses mains un grumeau d'argile » (Miłobędzka 2019 : 8), et celui de la Tour de Babel, qui se termine par la phrase « Maintenant ils voguent, traversent seuls les constructions mortes », renvoyant aux « poissons morts » de la deuxième partie (Miłobędzka 2019 : 9). Toutefois, ce n'est pas seulement cette référence ni l'association de références judéo-chrétiennes qui rendent le cycle cohérent, mais aussi la stylisation biblique, absente dans *Anaglyphes*, et l'exploitation des équivalences numériques, typiques de la littérature religieuse. En effet, le poème se dessine en un triptyque dont les parties avoisinantes sont constituées de trois phrases ; quant aux énumérations, comme dans l'œuvre de Barańczak, elles contiennent chacune trois éléments : « la pierre, les fils de fer barbelé, et le sarment de vigne », puis « des clous, des lances, une croix », etc. Dans son analyse des *Anaglyphes*, Agnieszka Kluba (2014 : 511) soutient que leur classification en tant que poèmes en prose est « Superflue et n'approfondit pas l'interprétation de cette œuvre ». *Petits mythes*, en revanche, bien plus narratif, mérite d'être considéré comme un mini-cycle de poèmes en prose, précisément en raison des

signaux de cohérence interne obtenue au moyen de procédés empruntés à la tradition religieuse et de « l'effet de résonance unificatrice » (Kluba 2014 : 121) qui opère entre les différentes parties du cycle-triptyque.

D'une manière plus explicite, voire manifeste, Jakub Kornhauser a ancré l'un de ses cycles de poèmes en prose intitulé *Tydzień w świętym mieście* [Une semaine dans la ville sainte], tiré du recueil *Dziewięć dni w ścianie* [Neuf jours dans le mur] publié en 2019, dans un cadre religieux. Dans les titres des sept textes d'une page qui le composent, apparaissent, outre les noms des jours de la semaine et ceux des zones périphériques administratives de Cracovie, des noms de saints comme *Wtorek, św. Barbara z Wróblowic* [Mardi, ste Barbara de Wróblowice] ou *Czwartek, św. Stefan ze wzgórza Kaim* [Jeudi, st Étienne de la colline Kaim]. Dans la première partie du cycle, qui m'intéresse, la convention hagiographique est cependant transgressée de manière provocante. Dans le titre *Poniedziałek, św. sumik z Opatkowic* [Lundi, st poisson-chat d'Opatkowice] apparaît un poisson à la place du saint (Kornhauser 2019a : 19). Ce poisson apparaît pour son plus grand malheur, puisque, comme on peut le lire dans l'incipit, « deux messieurs pêchent » et l'un d'eux réussit « à sortir un petit poisson-chat » puis « le dépèce », car, comme nous lisons dans la chute, le poisson-chat est « dodu, parfait pour une omelette ». « La poésie en prose a du sens lorsqu'elle déçoit les attentes du lecteur quant à la cohérence narrative », affirmait Kornhauser (Kornhauser 2019b) dans un entretien accompagnant la publication du recueil, avant d'ajouter que sa poétique surréaliste constituait « une expression de méfiance à l'égard de la vision conventionnelle de la réalité, où le spirituel, l'irrationnel, l'inconscient, est séparé du réalisme ordonné ». C'est assurément un tel effet d'attente déçue que l'on retrouve dans le texte en question. Bien que le cadre religieux et la sacralisation du poisson dans le titre promettent un miracle ou une résurrection, espoir renforcé par l'apparition à la fin de lexèmes tels que « défaillir » ou « à tue-tête », rien de surnaturel ne se produit, ce qui se révélera être le principe de construction de tout le cycle, parodique dans son essence et critique à l'égard de l'univers symbolique de la Pologne contemporaine. Les narrations poétiques de Kornhauser apparaissent comme des constructions mosaïques composées de divers langages et discours (dans le texte en question, le discours éco-critique est par exemple clairement audible), parmi lesquels les références chrétiennes ne tiennent nullement une place privilégiée : « Au-dessus de la Wilga, une nouvelle passerelle. D'un côté, "chaque poisson se noiera", de l'autre, une verge, un pentagramme et un cœur bleu [...] Un des messieurs a un T-shirt avec un crâne chauve. L'autre a un téléphone. Les chevaux sont en sueur et puent. Le premier pêche un petit poisson, que rien ne veut » (Kornhauser 2019a : 19). Les textes de Miłobędzka et Barańczak, écrits un demi-siècle plus

tôt, pouvaient être lus comme la revendication d'une dimension éthique authentique bien que diluée du christianisme dans la réalité délibérément laïque de la Pologne populaire. Dans les poèmes en prose de Kornhauser, le christianisme fonctionne comme un « petit poisson, que rien ne veut », mais dont le langage et le symbolisme contiennent encore l'énergie de transformations artistiques potentielles, résistant au néant.

Le poème en prose contemporain, fondé sur des références chrétiennes mais remplissant des fonctions critiques au sens large, peut cependant toujours fonctionner comme un médium d'expériences individuelles. C'est le cas par exemple dans *Siec czwarta* [Quatrième filet] de Barbara Klicka (2012 : 12) extrait du volume *Same, same* [Toutes pareilles]. La citation énigmatique qui clôt le premier paragraphe : « un enfant qui a des oreilles pour entendre, mais qui n'a pas de jambes pour s'enfuir » s'avère être un élément décisif pour la construction du texte. Cette citation fait référence à « Que celui qui a des oreilles pour entendre entende » de l'Évangile (Mc 4, 9), elle motive le choix de la devise du texte (provenant d'un site web médical www.sluch.com.pl) et délimite l'opposition fondamentale de sa sémantique, entre « l'écoute » comme « réception de stimuli » et « l'écoute » comme acte d'« obéissance ». Cette opposition linguistique trouve une représentation thématique dans la figure du prophète. En effet, dans l'ouverture du texte (« Tend le ventre du poisson et voilà – tu as un prophète à portée de doigt »), Klicka fait référence à Jonas, avalé par le « Grand Poisson » et resté dans son « ventre » pendant trois jours et trois nuits. C'est que Jonas – prophète « en conflit avec Dieu » et « rebelle face à Dieu » (Sławek 2006 : 23–24) – fuyait sa vocation, car il ne voulait pas croire en au succès de la mission qui lui avait été assignée : il ne voulait pas que « l'avenir soit prédit à travers lui » (Klicka 2021 : 12). Ce manque de foi est habilement souligné par la poétesse, qui transforme l'expression « à portée de main » en « à portée de doigt », évoquant ainsi de manière allusive l'apôtre Thomas. De même que Jonas fut brisé, l'« enfant réprimandé » du poème de Klicka est lui aussi brisé, forcé par des arguments religieux à écouter. Les effets de cette situation sont présentés dans le deuxième paragraphe, qui peut être lu comme une tentative de transcription du trauma et de la dépression (comme l'indique le fragment sur la « capture de la sérotonine »), et qui apporte, entre autres, un traitement intéressant du symbole de l'arc-en-ciel qui, contrairement à l'œuvre de Barańczak, s'avère être du « gazole » et est lié aux « pots d'échappement » des bouleaux, dans lesquels « un cauchemar pur comme l'or peut se loger ». Contrairement au premier paragraphe « biblique », le second laisse entendre une série de références au monde environnant la poétesse (le bouleau de Smoleńsk, le drapeau arc-en-ciel, etc.), pour lesquelles la Bible apparaît de plus en plus comme un conte de fées (d'où peut-être la formule

« au-delà des sept fleuves »). Il semble que la seule chose qui reste soit la « blessure » qui apparaît à la fin du texte, mais qui est censée « devenir tienne », ce qui semble être à la fois une adresse au lecteur et un retour du christianisme avec son appel constitutif à l'empathie (*compassio*), à la confiance et à se donner, comme nous lisons dans la conclusion du poème, « inconditionnellement ». Toutefois, ce retour n'apporte pas la clarté que l'on pourrait attendre : un effet de polysémie similaire est à l'œuvre dans chacun des exemples discutés.

Dans son anthologie du poème en prose polonais intitulée *Równno z prawej* [À droite à la ligne], Jakub Kornhauser (*Równno z prawej...* 2022 : 93–102) distingue une section « religieuse, spirituelle », intitulée *Grzechy pasą się* [Les péchés en pâturage], contenant des œuvres d'Aleksander Wat, Miron Białoszewski et Joanna Mueller, entre autres (Kluba 2014 : 11), distinguer des variétés dans l'histoire de la formation du poème en prose en Pologne, une variation post-séculière devrait s'y trouver. À mon sens, cette notion définit le mieux la nature des transformations littéraires du langage religieux dont il est question dans les œuvres des auteurs susmentionnés, aussi bien celles qui sont analysées ici que celles qui figurent dans la section mentionnée de l'anthologie, car elle permet également d'en distinguer plus précisément les déterminants formels. L'ensemble prototypique des règles textuelles du poème en prose post-séculier comprendrait donc : la présence d'un plan commun de références allusives défini par le judéo-christianisme avec les traces de sa sécularisation, des renvois au symbolisme religieux (y compris numérique), l'utilisation inventive de conventions et de genres propres à la littérature chrétienne (triptyque, hagiographie, prophétie, parabole), la recours aux éléments de stylisation biblique, l'emploi de cryptocitations bibliques, la présence de binarismes religieux fondamentaux (tels que les oppositions vie-mort ou bien-mal) et enfin – ce qui distingue clairement la variante moderne post-séculière de celle, mentionnée au début, de la Jeune Pologne rhétorico-biblique – la condition d'une distanciation ironique par rapport à tous ces éléments, raison pour laquelle on peut parler plutôt de discontinuité ou de déconstruction de la tradition religieuse plutôt que de simple apologie³. La forme post-séculière ainsi invoquée du poème en prose aurait sa propre histoire dans la littérature polonaise : de Wat à Andrzej Sosnowski (pour ne citer que son poème *Nadzieja* [Espoir] dans son volume *Sylwetki i cienie* [Silhouettes et ombres] de 2012, qui dialogue avec la philosophie post-séculière d'Agata Bielik-Robson) (Sosnowski 2012) ou Kacper Bartczak, notamment ses

³ Il convient toutefois de souligner qu'une telle attitude n'exclut pas l'engagement spirituel, tout comme le rejet du « discours théologique » et de l'« extase religieuse » dans le poème en prose moderniste n'empêchait pas le phénomène de l'épiphanie de l'Être (Beaujour 1983 : 50 ; cf. Kluba 2014 : 81–82).

poèmes en prose du volume *Widoki wymazy* [Vues frottis] de 2021 (Bartczak 2021). Le poème en prose post-séculier serait lui aussi, bien sûr, soumis à une évolution, dont seulement deux épisodes ont pu être évoqués dans cette étude : celui de la réflexion sur la po-éthique de la religion dans le contexte de la Pologne communiste et, après la transformation, l'invocation de nouvelles fonctions critiques d'un langage religieux hérité. Dans la culture polonaise où, qu'on le veuille ou non, ce langage jouait (et joue toujours) un rôle important, les poèmes en prose post-séculiers, qui en découlent, semblent former un récit poétique dont le sujet n'est autre que nous-mêmes.

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 Ganowski.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Barańczak Stanisław. 2006. *Wiersze zebrane*. Kraków: a5.

Bartczak Kacper. 2021. *Widoki wymazy*. Kołobrzeg: Biuro Literackie.

Beaujour Michel. 1983. *Short Epiphanies: Two Conceptual Approaches to the French Prose Poem*. [In:] *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Eds Mary Ann Caws, Hermine Riffaterre. New York: Columbia University Press. Pp. 39–59.

Bernard Suzanne. 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet.

Bogalecki Piotr. 2020. *Pokorne prze(d)stawienia. Postsekularyzm w badaniach literackich*. [In:] *Literatura a religia – wyzwania epoki świeckiej*. T. I: *Teorie i metody*. Red. Tomasz Garbol, Łukasz Tischner. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 511–555.

Bogalecki Piotr. 2021. "Not Enough for a Trace". *On Spis z natury ["Register from nature"] and Other Early Poems by Krystyna Miłobędzka*. „Forum Poetyki/Forum of Poetics”, no. 21 (Spring). Pp. 62–83.

Głowiński Michał. 1977. *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Herbert Zbigniew. 2021. *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Huysmans Joris-Karl. 1920. *À Rebours*. Paris : A. Ferroud - F. Ferroud.

Huysmans Joris-Karl. 1976. *Na wspanak*. Przeł. Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik.

Kandziora Jerzy. 2007. *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Klicka Barbara. 2012. *Same, same*. Mikołów: Instytut Mikołowski.

Kłuba Agnieszka. 2014. *Poemat prozą w Polsce*. Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Kornhauser Jakub. 2019a. *Dziewięć dni w ścianie*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.

Kornhauser Jakub. 2019b. *Nocny stolik #22. Jakub Kornhauser: Uwielbiam czytać w pociągach* [online]. Protokół dostępu: <https://instytutksiazki.pl/aktualnosc,2,nocny-stolik-22-jakub-kornhauser-uwielbiam-czytac-w-pociagach,3659.html> [30.12.2023].

Miłobędzka Krystyna. 2019. *Spis z natury*. Lusowo: Wolno.

Mizerkiewicz Tomasz. 2011. *Poezja reanimacji. Próba postsekularnej lektury „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka*. [In:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. Anna Kałuża, Alina Świeciak. Kraków: Universitas. S. 479–490.

Riffaterre Hermine. 1983. *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*. [In:] *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Eds Mary Ann Caws, Hermine Riffaterre. New York: Columbia University Press. Pp. 98–116.

Równy z prawej. Antologia polskiego poematu prozą. 2022. Oprac. Jakub Kornhauser. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.

Skrendo Andrzej. 2014. *Stanisław Barańczak: widma poezji*. [In:] *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. Piotr Śliwiński. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. S. 35–55.

Sławek Tadeusz. 2006. *Człowiek Bogu oporny. Czytając „Księgę Jonasza”*. [In:] Tadeusz Sławek. *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. S. 23–32.

Sosnowski Andrzej. 2012. *Sylwetki i cienie*. Wrocław: Biuro Literackie.

Taylor Charles. 2007. *A Secular Age*. Cambridge, MA: Belknap Press.

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