



Andrzej Hejmej
UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

„MÓWIĄC NIE TYLKO DO SIEBIE”.
POEMAT PROZĄ I GŁOS JULII HARTWIG

« EN PARLANT NON SEULEMENT À SOI-MÊME ».
LE POÈME EN PROSE ET LA VOIX DE JULIA HARTWIG

“SPEAKING NOT ONLY TO ONESELF”: THE PROSE POEM
AND THE VOICE OF JULIA HARTWIG

(streszczenie)

Artykuł poświęcony jest oryginalnej koncepcji poematu prozą Julii Hartwig, charakterystycznej formie jej miniatur literackich ujawniających znaczenie głosu (praktyk mówienia) i wymiaru wokalnoci. Autor skupia się na dyskursie i sposobie intermedialnego współtworzenia zapisu oraz interpretacji podwójnego archiwum literatury na tle tradycji poematu prozą. W centrum jego uwagi pozostaje tom poezji *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, a zwłaszcza tytułowy wiersz, w trzech różnych wersjach (w *Wierszach wybranych* z 2014 roku z dołączoną autorską realizacją głosową). Ustalenia dotyczące znaczenia autorskiej realizacji głosowej i sensu formuły Julii Hartwig prowadzą do próby nowego usytuowania literackich miniatur. Zaproponowana interpretacja „poezji okrucich” ujawnia, po pierwsze, skomplikowany status poematu prozą uprawianego przez Hartwig i zarazem istotny punkt odniesienia dla jej koncepcji poezji w ogóle, a po drugie – w szerszym kontekście – problem literatury intermedialnej w dzisiejszej kulturze akuzmatycznej.

SŁOWA KLUCZOWE

Julia Hartwig; poemat prozą; głos; słuchanie; kultura akuzmatyczna

Andrzej Hejmej – prof. dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków, <https://orcid.org/0000-0002-3385-0664>, e-mail: a.hejmej@uj.edu.pl

(résumé)

Cet article est consacré au concept original du poème en prose de Julia Hartwig, forme caractéristique de ses miniatures littéraires, qui révèlent l'importance de la voix (la pratique de la parole) et la vocalité. L'auteur se concentre sur le discours et la manière dont s'articulent la co-crédation intermédiale de l'écriture et l'interprétation d'une double archive littéraire dans le contexte de la tradition du poème en prose. Son attention se porte plus précisément sur le recueil de poésie *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* [En parlant non seulement à soi-même. Poèmes en prose], et en particulier sur le poème éponyme du recueil, dans ses trois versions différentes (dont celle tirée de *Wiersze wybrane* [Poèmes choisis] de 2014, qui est accompagnée d'une interprétation vocale de la poétesse). Les conclusions concernant la portée de l'interprétation vocale de l'auteure et le sens de la formule de Julia Hartwig permettent d'esquisser une nouvelle approche de ses miniatures littéraires. L'interprétation proposée de la « poésie des miettes » révèle d'une part le statut complexe du poème en prose pratiqué par Hartwig, et d'autre part un point de référence important pour comprendre sa conception de la poésie en général. Dans un contexte plus large, elle soulève également la question de la littérature intermédiale dans la culture acousmatique actuelle.

MOTS-CLÉS

Julia Hartwig ; poème en prose ; voix ; écoute ; culture acousmatique

(abstract)

This article presents a study of Julia Hartwig's original concept of prose poetry and a distinctive form of her literary miniatures, which accentuate the significance of voice (the practice of speech) and the vocality. It focuses on the intermedial discourse and co-creation of the record, and the intermedial interpretation of the double archive of literature, set against the tradition of prose poetry. Central to this study is the poetry collection *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* [Speaking Not Only to Oneself: Prose Poems], and especially its title poem, presented in three different versions (in *Wiersze wybrane* [Selected Poems] from 2014, accompanied by the author's voice recording). Hejmej's findings concerning the significance of Hartwig's vocal rendition and the significance of her strategy help rethink her literary miniatures. The proposed interpretation of the "poetry of fragments" reveals, first of all, the complex status of Hartwig's prose poems, while, at the same time, serving as an important point of reference for her broader concept of poetry; secondly, in a wider context, it sheds light on the problem of intermedial literature in today's acousmatic culture.

KEYWORDS

Julia Hartwig; prose poem; voice; listening; acousmatic culture

„MÓWIĄC NIE TYLKO DO SIEBIE”. POEMAT PROZĄ I GŁOS JULII HARTWIG

Poemat prozą okazał się jakby
dla mnie stworzony

Julia Hartwig

1. Tytułowe nawiązanie do formuły Julii Hartwig „mówiąc nie tylko do siebie”, czytelne odwołanie się do tytułu jej wiersza z lat 90., która zarazem znajduje się na okładce wyboru poematów prozą: *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (Hartwig 2003a), sygnalizuje – w kontekście przemian zachodzących w zakresie tworzenia, funkcjonowania i odbioru utworów literackich w XXI wieku – problem literatury intermedialnej. To wieloznaczne określenie, jak sądzę, znakomicie oddaje m.in. sytuację literatury w dzisiejszej kulturze akuzmatycznej, w kulturze ekspansji zapośredniczonego technologicznie dźwięku (dodajmy od razu: w sposób zapewne niezamierzony przez samą poetkę). Szeroka formuła „mówiąc nie tylko do siebie” niewątpliwie ujmuje w trybie peryfrazy wypowiedź poetycką i fenomen literatury jako takiej, ale też sygnuje u Hartwig współlistnienie pisma i głosu (czy głosu i pisma) w przypadku tomu poematów prozą, akcentuje skomplikowaną przestrzeń oralności współczesnej poezji (mówienie poetyckie traktowane jest w rezultacie zarówno metaforycznie, w związku z dyskursywnym konstruowaniem określonych znaczeń, jak i dosłownie – z racji użycia głosu i wykonania głosowego utworu), wreszcie odnosi się do charakterystycznego zapośredniczenia – uzależnionego od dystrybucji głosu akuzmatycznego (Dolar 2006: 79) – w nowych warunkach medialnych i społeczno-kulturowych. To zapośredniczenie (jednocześnie poprzez pismo i głos¹) przybiera ewidentną postać z chwilą publikacji tomu poematów prozą z ich autorskimi realizacjami głosowymi na płycie CD, co powoduje w konsekwencji, że w polu zainteresowania interpretatora pojawia się nie tylko kwestia oczywista w przypadku literatury, tzn. „zwracanie się do innych”, komunikowanie z wykorzystaniem tradycyjnego zapisu tekstowego, ale także szczególny rodzaj komunikacji literackiej kształtowanej w kulturze akuzmatycznej – komunikacja w trybie pisma i w trybie głosowym (ze względu na dołączone do tomu nagrania czytanych na głos wierszy). Poematy prozą Hartwig, istniejące naraz w wersji tekstowej i w wersji głosowej, funkcjonują w rzeczywistości dzisiejszego odbiorcy jako *d y s k u r s i n t e r m e d i a l n y* (Clüver 2007: 25 i n.; 2022: 648 i n.), stanowią realizacje, które sytuują się w przestrzeni intermedialności.

¹ W ten sposób rozumianą literaturę rozpatruję w kategoriach skryptoralności (por. Hejmej 2022: 17 i n.).

2. Podkreślane znaczenie głosu (dźwięku) i doświadczenia audialnego nie będzie prowadzić w trakcie próby interpretacji oryginalnej koncepcji poematów prozą ani do eksponowania takiego czy innego punktu widzenia Hartwig, ani też tym bardziej do rewizji jej poglądów estetycznych, opinii formułowanych na temat funkcji literatury we współczesnym świecie czy podejmowanych trybów argumentacji kształtowanych w świetle określonych tradycji literackich. Dobrze wiadomo, że poezja w propozycjach autorki *Błysków* zyskuje ugruntowaną wykładnię, zaś działanie poetyckie ma precyzyjnie wyznaczony cel. Kwestie indywidualnego pojmowania zadań poezji, oceniania sposobów wykorzystywania przez różnych twórców materii językowej, ustalania w przypadku piszącego roli doświadczenia i pamięci przestrzeni kulturowych są przez Hartwig usilnie porządkowane, czego potwierdzeniem chociażby wypowiedź z 2015 roku:

Stosunek do słowa określa poetę w równej mierze co stosunek do rzeczywistości. Między słowem i rzeczywistością istnieje wyraźna zależność. W inny sposób traktuje język poeta uprawiający koncept i gry słowne; w inny poeta, dla którego słowo jest głównie elementem dźwiękowej harmonii i doskonałości artystycznej; jeszcze inaczej ten, dla którego słowo najstosowniej dobrane jest przede wszystkim nosicielem poetyckiego sensu, wyraża pewną rzeczywistość, choćby przekształconą przez wyobraźnię. Wyznaje, że należy do tych ostatnich (Hartwig 2015: 8–9 [wyróż. A.H.]).

We fragmencie mowy wygłoszonej 2 lutego 2015 roku z okazji otrzymania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu poetka nader jednoznacznie określa, z jednej strony, indywidualne zapatrywania na poezję i własne podejście do sztuki słowa, z drugiej – przynależność do pewnej formacji twórców. Przywołana deklaracja na pierwszy rzut oka nie skrywa dwuznaczności, stanowi, jak się wydaje, przykład tego rodzaju manifestacji, które pozwalają utrwać przekonanie, że to, co zasadnicze w tej twórczości wiąże się ze sferą logosu, z sensem ujawnianym poprzez język (ze słowem będącym „nosicielem poetyckiego sensu”). Powiedzieć można jeszcze inaczej: wiąże się z filozoficznym z gruntu i wręcz obsesyjnym docieraniem do jakiejś istoty egzystencji, a zatem rozumieniem pojmowanym w kategoriach hermeneutycznych, nie zaś z praktykami artystycznymi bądź to eksplorującymi i uprzywilejowującymi sferę instrumentacji dźwiękowej („elementy dźwiękowej harmonii”), bądź to eksponującymi artystyczne wyrafinowanie, językową finezję, erudycję etc. („koncept i gry słowne”).

Akcentowany przez Hartwig sposób postrzegania poezji, obowiązków czy powinności poety warto przemyśleć w kontekście osobliwych poematów prozą, ponieważ prowadzi do przyjęcia narzucającej się i zarazem problematycznej linii argumentacji, która od filozoficznej obsesji traktowania o sensie bycia we współ-

czesnym świecie i retoryki „mówienia poetyckiego” wiedzie do samego m ó w i e n i a (przypomnijmy przy nadarzającej się ku temu okazji etymologię greckiego λόγος, słowa wywodzącego się od formy λέγω – „mówię”) i skomplikowanego zagadnienia g ł o s u. Jesteśmy zapewne w newralgicznym punkcie objaśniania koncepcji tomu *Mówiąc nie tylko do siebie*, w momencie, jak sądzę, kluczowych rozstrzygnięć. Proponowana interpretacja wymaga postawienia i przemyślenia tezy zakładającej, że z m ó w i e n i e m (p o e t y c k i m) w przypadku poematów prozą Hartwig łączą się nie tylko charakterystyczne dla tej formy sytuacyjność, lapidarność, mozaikowa konstrukcja, palimpsestowość (*hypomneumata* [Telicki 2009: 185]), wypracowywane i eksponowane w trybie tekstowym, ale również terażniejszość, zdarzeniowość, dynamika języka mówionego, ulotność tego, co głosowe, przestrzeń wokalnoci – ujawniane za sprawą głosu czy, precyzyjnie ujmując, poprzez wybrzmiewający głos.

3. Znaczenie autorskiej realizacji głosowej i skalę komplikacji związanych z funkcjonowaniem zapisu tekstowego wraz z głosem chciałbym przybliżyć na przykładzie wybranego poematu prozą – *Mówiąc nie tylko do siebie*. Wyjściowe uporządkowania wydają się tutaj niezbędne, więc trzeba by doprecyzować, że to jeden z tekstów zamieszczonych w zbiorze pod takim samym tytułem: *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (Hartwig 2003b: 33), do którego dołączona została płyta CD z utworami czytаныmi przez Julię Hartwig. Rzecz intrygująca: na tej płycie z autorskimi realizacjami głosowymi poematów prozą, pośród 17 odczytanych tekstów² (to szczegół, który należałoby mieć na uwadze), nie odnajduje się – paradoksalnie – utworu tytułowego... Fakt ten rodzi oczywiście rozmaite przypuszczenia. Nagranie autorskie jednak istnieje i jest dzisiaj stosunkowo łatwo dostępne, znajduje się mianowicie w tomie – wydanym w 2014 roku nakładem Wydawnictwa a5 – *Wiersze wybrane* (jako nagranie nr 9). Na tym nie koniec, ponieważ dobrze zorientowany czytelnik poezji Hartwig ma świadomość tego, że utwór *Mówiąc nie tylko do siebie* funkcjonuje nie w dwóch, lecz w trzech różnych wersjach, ukazał się bowiem wcześniej w latach 90. w tomie *Czułość* (Hartwig 1992: 67).

Trzy wyróżnione wersje, co istotne, nie są rezultatem ewoluowania koncepcji utworu (jakiegoś spektakularnego procesu twórczego, który mógłby zainteresować krytyka genetycznego), przykładem laboratoryjnego *work in progress*, żmudnego opracowywania ostatecznego kształtu wywodu, jakichś zmian zapisu bądź wprowadzania typograficznej modyfikacji, jak w tomie z 2003 roku, gdzie dwa człony ostatniego zdania poematu prozą umieszczone zostały w odrębnych

² W tomie znajduje się kilkadziesiąt poematów prozą, z których tylko 17 pojawia się także w wersji głosowej na płycie CD.

liniach (w końcowej przyciąga uwagę wyeksponowana parafraza myśli Bohumila Hrabala). W przyjętej przez mnie perspektywie rozróżnienie tych trzech wersji wynika z uwarunkowań medialnych. Pierwszą wersję stanowi wyłącznie zapis tekstowy (umownie okreśmy go jako „wariant A”), czyli utwór zamieszczony w zbiorze *Czułość* w roku 1992. Drugą wersję tworzy zapis tekstowy wraz z kontekstowo zasygnalizowaną możliwością jego wykonania na głos („wariant B”), a zatem tekst jeszcze bez dołączonego nagrania autorskiego odczytania, ale znajdujący się w zbiorze z 2003 roku *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, gdzie wybrane utwory zyskały realizację głosową. Trzecią wersję z kolei przynosi współlistnienie – wedle reguł swoistej komplementarności – zapisu tekstowego wraz z nagraniem wykonania głosowego w *Wierszach wybranych* z 2014 roku („wariant C” [Hartwig 2014a: 221]). W centrum naszej uwagi pozostaje problem literatury intermedialnej (tomy z 2003 i 2014 roku) i przede wszystkim tekst określony jako wariant C, dyskurs intermedialny, niemniej formułowane konkluzje odnoszą się ostatecznie zarówno do wariantu B z racji zachodzącej analogii – pośrednio sygnalizowanej potencjalności (odczytania wybranych 17 poematów prozą traktuję w trybie wnioskowania *a simile* jako istotny punkt odniesienia dla utworu *Mówiąc nie tylko do siebie*), jak i do wariantu A ze względu na uwarunkowania w społeczeństwie medialnym związane z kształtowaniem pamięci głosu i, w konsekwencji, zapośredniczonym doświadczeniem akuzmatycznym³.

4. Tekst Hartwig w zapisie graficznym, jeśli pominąć oczywiste zmiany w druku uzależnione od określonego formatu książki i prawego marginesu, przybiera następującą postać:

Mówiąc nie tylko do siebie

Zrób sobie trochę więcej miejsca, ludzkie zwierzę.

Nawet pies rozpycha się na kolanach pana, żeby poprawić sobie legowisko, a kiedy trzeba mu przestrzeni, biegnie naprzód nie zwracając uwagi na przywoływania.

Jeśli nie udało ci się otrzymać wolności w podarunku, żądaj jej tak samo odważnie jak mięsa i chleba.

Zrób sobie trochę więcej miejsca, dumo i godności człowieka.

Pisarz czeski Hrabal powiedział: tyle mam wolności, ile jej sobie wezmę⁴.

³ Na temat znaczenia w lekturze zapośredniczonego doświadczenia akuzmatycznego ze względu na zapamiętany wcześniej przez czytającego głos autora, ze względu na pamięć głosu kształtowaną medialnie, por. Hejmej 2022: 176 i n.

⁴ Taka forma zapisu pojawia się w tomach z 1992 oraz 2014 roku. Alternatywna wersja zapisu ostatniego zdania znajduje się w wydaniu z roku 2003:

„Pisarz czeski Hrabal powiedział:

Tyle mam wolności, ile jej sobie wezmę” (Hartwig 2003b: 33).

Tradycyjna lektura tego utworu zorientowana tylko na wersję tekstową, ograniczająca się do zapisu graficznego – do wariantu A i wariantu B (w sytuacji pominięcia kontekstu audialnego, tzn. realizacji głosowych innych poematów prozą), także i wariantu C (w przypadku pominięcia nagrania istniejącego na dołączonej płycie CD) – przynosi pierwsze ważne ustalenia odnoszące się do formuły tytułowej „mówiąc nie tylko do siebie” jako swoistej peryfrazy, by powtórzyć, wypowiedzi poetyckiej czy, najogólniej, dyskursu literackiego. Użycie formy „mówiąc” (imiesłowu przysłówkowego wyrażającego aspekt teraźniejszości) pozwala rozumieć tę formułę w sensie raczej metaforycznym niż dosłownym, czyli łączyć ją z literacką sposobnością powiedzenia więcej, z możliwościami transgresji, jakie oferuje – przywołajmy określenie pewnego filozofa – „ta dziwna instytucja zwana literaturą” (*Ta dziwna instytucja...* 1998: 176–225). Linearna lektura ujawnia zuniwersalizowaną sytuacyjność, mozaikową konstrukcję, minimalizm formy, konstrukcyjne paralelizmy (m.in. dwukrotne „Zrób sobie trochę więcej miejsca” prowadzące w zupełnie inne rejony refleksji) i rozmaite postaci analogii: narzucone a to strukturą składniową („ludzkie zwierzę” – „dumo i godności człowieka”), a to najprostszą formą porównania wspartą na przysłówku „jak” (żądanie wolności jak „mięsa i chleba”), a to uniwersalną myślą Hrabala, podsumowującą wywód poetycki („tyle mam wolności, ile jej sobie wezmę”). W cichej lekturze stanowczo „wybrzmiewają” zdania w trybie rozkazującym, aż trzy spośród pięciu składających się na całość wyводу, które siłą rzeczy wybijają się w toku argumentacji („Zrób sobie trochę więcej miejsca, ludzkie zwierzę”; „Jeśli nie udało ci się otrzymać wolności w podarunku, żądaj jej tak samo odważnie jak mięsa i chleba”; „Zrób sobie trochę więcej miejsca, dumo i godności człowieka”). Mówienie poetyckie oparte jest na strukturze linearnej, chociaż następstwo kolejnych zdań i zderzanie nawarstwiających się znaczeń, m.in. z powodu wskazanych paralelizmów konstrukcyjnych i analogii, stwarza odmienną dynamikę i koherencję wypowiedzi niż ta znana z tradycji retorycznych i praktyk skutecznego dowodzenia. Niewątpliwie, argumenty pojawiające się w pięciu zestawionych zdaniach potęgują wewnętrzne napięcia i osłabiają spójność dowodzenia, ujawniają stopniowe komplikowanie refleksji w sytuacji przechodzenia od tego, co biologiczne, cielesne, materialne do tego, co w sferze niematerialnej, duchowej, metafizycznej.

W takiej złożonej perspektywie, która obejmuje naraz to, co biologiczne, moralne, etyczne, w grze ambiwalentnych sądów, rozstrzygane jest prawo do wolności, objaśniane poprzez analogię dwóch „miejs”: jednym z nich okazuje się przestrzeń świata zwierzęcego, drugim – wolność człowieka. Parafraza wypowiedzi Hrabala nabiera zasadniczego znaczenia właśnie w takim kontekście, podobnie jak i inne zabiegi językowe wpisujące się w obronę logikę argumentacji,

choćby czterokrotne użycie formy zaimka w celowniku: „sobie” (szczegół ten wyeksponowany został kapitalnie w wariancie C). Tradycyjna lektura, zatrzymująca się na zapisie tekstowym, na wizualnym aspekcie poematu prozą, uwidacznia naturalnie wiele pominiętych dotąd detali, np. dwie „długie frazy” (*Tam gdzie mogę ścigać morze* 2004: 13) (zwłaszcza drugie zdanie utworu) – swoistość poetyki Hartwig, na którą zwrócił uwagę już w latach 50. Michał Głowiński jako recenzent tomu *Pożegnania* (Głowiński 1956: 158–159). Na tym etapie wskazywania wybranych elementów zapisu nie trzeba dodawać, że są one dobrze widoczne wówczas, gdy poemat prozą analizowany jest jako „blok tekstu, cięty równo z lewej, co oczywiste, i z prawej strony, co oczywiste dla tekstu poetyckiego jakby mniej” (Kornhauser 2022: 6)⁵. Podążanie wizualnym tropem, a zawdzięczamy mu wszystkie dotychczasowe obserwacje, okazuje się w zupełności wystarczające, aby pokusić się o interpretację wedle reguł działania hermeneutycznego, uprzywilejowującą *logos*, zgodnie z przekonaniem poetki, że „słowo najstosowniej dobrane jest przede wszystkim nosicielem poetyckiego sensu, wyraża pewną rzeczywistość”; innymi słowy: wystarczające, aby zaproponować odczytanie utworu wkomponowane w założenia Hartwig.

5. Lektura intermedialna uwzględniająca autorską realizację głosową otwiera nowe możliwości interpretacyjne, przynosi kolejne rozpoznania w sytuacji koncentrowania się jednocześnie na zapisie tekstowym i fenomenie głosu. Pierwsze spostrzeżenia dotyczące głosu Hartwig wiążą się, z jednej strony, z jego indywidualnym brzmieniem i reakcją zmysłowo-afektywną słuchającego, z drugiej – z wyjątkowo precyzyjnym odczytaniem utworu na głos, staranną, płynną lekturą, skrupulatnością poetki, która nie wprowadza żadnych zmian leksykalnych, gramatycznych czy składniowych, żadnych skrótów ani też rozszerzeń. Zwraca zwłaszcza uwagę indywidualny sposób wypowiadania kolejnych zdań, dynamika języka mówionego: zachowanie płynnej artykulacji, utrzymanie umiarkowanego tempa wypowiedzi, unikanie deklamatorskich modulacji głosu. Głos wybrzmiewający – dostępny w trybie akuzmacyjnym dla dzisiejszego odbiorcy tomu *Mówiąc nie tylko do siebie* oraz *Wierszy wybranych* – jest głosem dojrzałej osoby, kobiety, poetki wypowiadającej kolejne frazy w sposób wyważony, nieco zdystansowany, bez większej emocji⁶. Specyfikę tego głosu, osobliwość tembru, i subiektywną reakcję słuchającego oddają metaforyczne określenia

⁵ W antologii Jakuba Kornhausera znajduje się tylko jeden tekst Hartwig: *Mól książkowy czuje się poetą* (Hartwig 2022: 35).

⁶ Ważny przy tym pozostaje znacznie szerszy kontekst sygnalizowany przez Annę Legeżyńską: „Julia Hartwig mówiła spokojnie, starannie, precyzyjnie dobierając słowa... Równie stonowana, skupiona i uważna jest jej poezja, nasycona szlachetną elegancją, wyrażającą się w równowadze mowy i myśli” (Legeżyńska 2017: 12).

w rodzaju: stonowany, opanowany czy – jak napisał jeden z komentatorów tomu z 2003 roku – „ciepły, czuły, mądry i dostojny” (*Błyski o Julii Hartwig* 2004: 38) (szerszego namysłu wymagałaby zresztą jego intuicyjna glosa o słuchaniu „głosu – który sam w sobie jest poezją” [*Błyski o Julii Hartwig* 2004: 38])).

Ustawienie głosu powoduje, że inaczej przedstawiają się teraz dla odbiorcy/słuchającego *Mówiąc nie tylko do siebie* zdania w trybie rozkazującym. Okazuje się, iż początkowy fragment „Zrób sobie trochę więcej miejsca” – w tradycyjnej lekturze odbierany jako twierdzenie stanowcze, wyrażające postawę kontestacyjną, buntowniczą, wręcz anarchizującą – ma zaskakujący wydźwięk w sytuacji wypowiedziania sekwencji słów bez wyraźnego nacechowania emocjonalnego, stonowanym, „neutralnym” głosem. To właśnie ogólny ton wypowiedzi sprawia, że zdania rozkazujące ujawniają w realizacji głosowej ambiwalentny, a tym samym ironiczny sens (w zapisie być może sygnałem takiej intencji i formy dowodzenia było użycie na końcu zdania kropki, pominięcie możliwości zastosowania w przypadku tego typu konstrukcji zdaniowych wykrzyknika). Komentowany charakter realizacji głosowej stanowi bez wątpienia rezultat świadomego wyboru poetki, która potrafi przecież znakomicie operować ekspresją głosu, o czym świadczy pewien detal głosowego wykonania: otóż ostatnie słowo utworu – „wezmę” – jest głośniejsze wypowiedziane, wybrzmiewa stanowczym tonem, zyskuje wyraźnie dodatkowy akcent, by tak go określić, „kulminacyjny”. Szczegół ten zastanawia i z tego powodu, że słowo to zostało wyodrębnione w wydaniu z 2014 roku, gdzie pojawia się w ostatniej linii jako samodzielne, odizolowane od poprzedzających je słów.

6. Co jednak najważniejsze dla interpretacji *Mówiąc nie tylko do siebie*, realizacja głosowa ujawnia kluczowe znaczenie głosu i wymiaru wokalnoci. Komunikowanie głosem ma w tej sytuacji nieocenione konsekwencje, ponieważ podmiot nie tylko manifestuje poglądy poprzez sferę logosu (retoryka dowodzenia), ale sam manifestuje się, stwarza głosem własną przestrzeń. Zwracam tutaj uwagę na zasadniczą różnicę: w wersji tekstowej zaznacza się rozproszona czy uniwersalna perspektywa podmiotowa (pośrednio komentowana za sprawą tytułowej formuły „mówiąc nie tylko do siebie”, czterokrotnego, wyraźnie nadmiarowego wykorzystania formy „sobie”, przywołania wypowiedzi Hrabala w pierwszej osobie, zgodnie z regułami mowy niezależnej); dyskurs intermedialny natomiast eksponuje indywidualną perspektywę podmiotową, gdyż to sam wybrzmiewający głos realizuje performatywnie to, co zaledwie komentowane w trybie dyskursywnym. Decyduje o tym fenomen głosu jako dźwięku (gr. φωνή [phōnē] – ‘dźwięk’, gr. φωνήμα [phōnēma] – ‘głos’) – głosu uobecniającego się w teraźniejszości, wypełniającego i poniekąd wkradającego się w określoną przestrzeń czy, w języku

Hartwig, zajmującego „miejsce”. Innymi słowy, wersja tekstowa przynosi uniwersalizującą, teoretyczną wykładnię rozmaitych wymiarów wolności, wersja głosowa – jednostkową, niepowtarzalną realizację formułowanych instrukcji, efekt, jaki przejawia się mimochodem w indywidualnym działaniu, poprzez głos (ze względu na naturę głosu). Dyskurs intermedialny rodzący się w momencie uwolnienia potencjału głosu ujawnia zatem faktyczne znaczenie formy „mówiąc” jako imiesłowu przysłówkowego współczesnego, który akcentuje wymiar teraźniejszości i przede wszystkim określa stan aktywności podmiotu – w sytuacji mówienia i tego, co wydarza się w sferze głosowej.

Koncepcja utworu *Mówiąc nie tylko do siebie* eksponuje niezwykłą wręcz łączliwość zapisu tekstowego z realizacją głosową: w tym wypadku chodzi zarówno o mówienie poetyckie (wyrażanie), które okazuje się elementarną formą nawiązywania dialogu z przeszłością i archiwizacji doświadczenia, jak też o mówienie i samo działanie głosu, jego zaistnienie w danej przestrzeni. Mówienie i wybrzmiewający głos (działanie sygnowane imiesłowem przysłówkowym „mówiąc”) to sposób już nie tyle upominania się o wolność, ile indywidualnego stwarzania – stwarzania sobie – przestrzeni wolności. W rezultacie utwór *Mówiąc nie tylko do siebie* nie jest i nie może być wyłącznie przykładem tekstowej miniatury⁷. Jego realizacja głosowa pokazuje, że poemat prozą Hartwig stanowi nie tylko, by przywołać raz jeszcze pragmatyczną definicję Jakuba Kornhausera, „blok tekstu, cięty równo z lewej, co oczywiste, i z prawej strony, co oczywiste dla tekstu poetyckiego jakby mniej”, że nie wpisuje się on jedynie w „blokową” strukturę i teorię poematu prozą. Sfera logosu w jakiejś mierze współlistnieje z tym, co przynosi wykonanie głosowe, zyskuje wydatne wsparcie ze strony głosu, w jakiejś mierze zaś jest skutecznie wypierana przez głos i właściwie musi ustąpić mu miejsca. Tę paradoksalną zależność kapitalnie ujawnia w języku polskim gra słów: wolność – wokalnosc – wo(ka)lność. Można by sądzić, że taką interpretację intermedialną narzuca – w drodze wyjątku – wariant C (łączy wersję tekstową i wersję głosową), ale dwa pozostałe warianty (A i B) również uwikłane są w problem głosu w realiach kultury akuzmatycznej, co oznacza, iż kontekstu intermedialności nie daje się pominąć na etapie odbioru żadnej z wersji tekstowych.

7. Przywołane sposoby działania interpretacyjnego i sygnalizowane podejścia literaturoznawców do poematów prozą w osobliwym wariantcie Hartwig są poniekąd zasadne, skoro nawet w syntetycznym komentarzu stanowiącym *Postowie* do tomu *Mówiąc nie tylko do siebie*. *Poematy prozą* pojawia się seria objaśniających zdań, spośród których jednak ani jedno nie rozstrzyga kwestii czy

⁷ W ten sposób Iwona Puchalska (2017: 204) określa jeden z utworów pomieszczonych w tomie *Mówiąc nie tylko do siebie* zatytułowany *Fuga w poplochu* (Hartwig 2003c: 55).

to uwikłania – za sprawą autorskiej realizacji głosowej – poematu prozą i głosu (roli głosu akuzmatycznego), czy to fenomenu mówienia, a w konsekwencji specyfiki rozumienia miniatur poetyckich w sytuacji uwzględnienia faktu ich głośnego odczytania. Uwagi autorki zamieszczone w *Postłowie* wymagają bliższego oglądu, warto je zatem przywołać *in extenso*:

Poemat prozą przez niewielu poetów w Polsce był uprawiany. Po Przybosiu i Zbigniewie Bieńkowskim na nowo przywrócił mu lekkość, wdzięk i nośność Zbigniew Herbert. Powodzeniem cieszy się on natomiast we Francji. Zapoczątkowany przez Aloysiusa Bertranda w okresie romantyzmu, nabrał nowego blasku w zachwycających *Spleenach paryskich* Baudelaire’a. *Sezon w piekle* Rimbauda i jego *Iluminacje* to rodzaj rewolucyjnej symfonii powstającej z gwałtownych i pełnych dynamizmu poematów prozą. Po tych poematach wszystko, co napisali po Rimbaudzie surrealiści, było już tylko cieniem.

Z otoczenia Apollinaire’a pisywali poematy prozą Max Jacob, Blaise Cendrars i Pierre Reverdy, a nieco później Henri Michaux, który odważył się ukazać w nich paradoksalność cierpienia ludzkiego i wzmagające się okrucieństwo świata. Nasyconie nietatwą w lekturze metaforą cechuje z kolei słynne poematy prozą René Chára.

Każdy z wymienionych tu poetów stworzył własną, często krańcowo różną odmianę tego gatunku, który choć trudny i pełen pułapek, pozwala wyzwolić zasoby wyobraźni, poszerzając w ten sposób terytorium tego, co nazywamy poezją. Wielu spośród nich przetłumaczyłam i była to praca, która dała mi wiele radości i przyniosła zadziwiające doświadczenia.

Poemat prozą okazał się jakby dla mnie stworzony. Zadebiutowałam w *Antologii poetów lubelskich*⁸ dwoma młodzieńczymi poemacikami, niejako rozumiejąc jeszcze wówczas, czym odznacza się ta forma i jakie są jej tajemnice. Przez wiele lat wracałam do niej, kiedy tego ode mnie żądała, i traktowałam ją na równi z tym, co nazywamy wierszem (Hartwig 2003d: 141 [wyróż. A.H.]).

W tym ważnym, jak sędzę, dla proponowanej interpretacji *Mówiąc nie tylko do siebie* odautorskim komentarzu pojawiają się w centrum uwagi cztery zasadnicze kwestie. Po pierwsze, pobieżnie nakreślona historia poematu prozą jako niestabilnej i dynamicznie ewoluującej formy (stosunkowo skromny nurt rodzimy ukształtowany przed Julią Hartwig przez Juliana Przybosa, Zbigniewa Bieńkowskiego oraz Zbigniewa Herberta usytuowany zostaje na tle bogatych tradycji francuskich: od Aloysiusa Bertranda, poprzez Charles’a Baudelaire’a i Arthura Rimbauda, po Maxa Jacoba, Blaise’a Cendrarsa, Pierre’a Reverdy’ego, Henriego Michaux, René Chára)⁹. Po drugie, elementy stanowiące o specyfice różnych

⁸ Właściwy tytuł: *Wybór wierszy poetów lubelskich* (1945).

⁹ Pojawiają się tutaj, z dwoma wyjątkami (Cendrars, Char), nazwiska autorów tekstów zamieszczonych w *Anthologie du poème en prose* opracowanej przez Maurice’a Chapelana (*Anthologie du poème en prose* 1946).

utworów uznawanych za realizację poematu prozą (akcent pada na ich niewspółmierność, rolę gatunku w kreowaniu nowej przestrzeni poezji oraz jego równoważne miejsce z tradycyjnie pojmowanym „wierszem”). Po trzecie, znaczenie przekładów Hartwig z języka francuskiego w procesie kształtowania jej własnej koncepcji poematu prozą¹⁰. Po czwarte, wyjątkowość tej formy dla poetki, formy niejako „samoistnie” pojawiającej się od samego początku twórczości¹¹ i stale powracającej w późniejszych okresach. Jak widać, w syntetyzującym z zamierzenia wywodzie Hartwig pominięty został zasadniczy dla nas problem swoistej (przypadkowej?) łączliwości jej poematu prozą z głosem czy, jeśli inaczej ująć ten problem: dykcji poetyckiej przybierającej postać dyskursu intermedialnego (bezpośrednio w wariancie C lub pośrednio w wariantach B i A, ze względu na realia społeczeństwa medialnego). W przytoczonym *Posłowie* nie pada żadna odpowiedź, żadna sugestia, żadne doprecyzowanie w związku z, być może, od dawna noszoną wątpliwością, która skłania do rozstrzygania dylematu: „czym odznacza się ta forma i jakie są jej tajemnice”. Kwestia głosu jest przez poetkę przemilczana, podobnie jak przez większość interpretatorów tomu Hartwig z 2003 roku¹², także tych koncentrujących się na literaturze i zjawiskach muzycznych (Iwona Puchalska w książce *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* przywołuje znaczne fragmenty interesującego nas *Posłowie*, jednak tylko w celu objaśnienia swoistości formy poematu prozą jako przypadku odkrywanego na „pograniczach poezji” [Puchalska 2017: 73]).

¹⁰ Hartwig, jak dobrze wiadomo, jest autorką licznych tłumaczeń z języka francuskiego: m.in. Blaise Cendrars, *Poezje* (współ z Adamem Ważykiem) (Cendrars 1962); Guillaume Apollinaire, *Poeta zamordowany* (współ z Arturem Międzyrzeckim) (Apollinaire 1966); Guillaume Apollinaire, *Nowe przekłady* (współ z Arturem Międzyrzeckim) (Apollinaire 1973); Max Jacob, *Poematy prozą* (współ z Adamem Ważykiem) (Jacob 1983); Pierre Reverdy, *Poezje wybrane* (Reverdy 1986); Guillaume Apollinaire, *Piosenka niekochanego i inne wiersze* (współ z Arturem Międzyrzeckim) (Apollinaire 1994); Henri Michaux, *Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi* (Michaux 2004). Interesujący wybór przekładów Hartwig z języka francuskiego znalazł się w tomie *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja* (Hartwig 2006).

¹¹ Por. *Wybór wierszy poetów lubelskich 1945: 7–10* (*Piosenka*, s. 7; *Byłeś tu*, s. 7; *Pejzaże*, s. 8–9; *Kraina*, s. 10; *Ścieżka*, s. 10).

¹² Istnieją oczywiście pojedyncze komentarze. Na znaczenie głosu Hartwig i fakt istnienia realizacji głosowych na płycie CD dołączonej do tomu *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* zwrócił uwagę m.in. aktor Bogusław Kierc jako recenzent zbioru (inna przy tym sprawa, że w tekście zamieszczonym w „Kwartalniku Artystycznym” w 2004 roku formułowane są uwagi zaledwie w formie wtrącenia nawiasowego [Kierc 2004: 134]), a także Tadeusz Żukowski, którego wypowiedź została opublikowana na łamach „Toposu” w tym samym roku (*Błyski o Julii Hartwig* 2004: 38).

8. W mało sprzyjających okolicznościach podjąłem próbę sformułowania uwag dotyczących, by tak rzec, podwójnego statusu słowa (w sferze pisma i głosu), podwójnej poetyki (wersji tekstowej i wersji głosowej), dwóch archiwów (za sprawą druku i nagrania dźwiękowego), nieoczywistego statusu poematu prozą uprawianego przez Hartwig, który przybiera postać dyskursu intermedialnego, łączy integralnie zapis poetycki z realizacją głosową. Zaproponowane działanie interpretacyjne nie jest formą prowokacji (zaledwie wstępnie diagnozuje aktualną sytuację literatury w kulturze akuzmatycznej XXI wieku), a co więcej – wydaje się przesądzone od momentu pierwszej lektury i pierwszego odsłuchania realizacji głosowej, chociaż problemu łączliwości pisma i głosu zapewne nie można w tym wypadku jednoznacznie rozstrzygnąć. Szczególnie nurtujące okazuje się to, że akcentowany kontekst – po pierwsze – pozostaje właściwie przemilczany przez Hartwig w komentarzach (uwidacznia się to zwłaszcza w świetle jej licznych wypowiedzi na temat percepcji wzrokowej i wyobraźni plastycznej), po drugie – budzi zasadne wątpliwości, wszak tylko część poematów prozą jest realizowanych głosowo (koniec końców nie wiadomo, czy stanowią one przez pryzmat tytułu tomu z 2003 roku obowiązujący wzór, wskazówkę, sugestię itp., czy rezultat przygodnych działań, arbitralne rozwiązanie), po trzecie – rodzi istotne pytanie, na które nie znajduje się zadowalającej odpowiedzi: dlaczego czytane są na głos właśnie poematy prozą, nie zaś np. lapidarne „błyski” powstające w czasie dokonywania nagrań utworów pomieszczonych w tomie *Mówiąc nie tylko do siebie*? Trudności interpretacyjne piętrzą się dodatkowo z chwilą uwzględnienia podejścia poetki do koncepcji głośnej lektury i praktyki głośnego czytania w życiu codziennym, ponieważ okazuje się, że tego rodzaju praktyka – czytania na głos – wcale nie istniała w jej przestrzeni domowej współdzielonej z Arturem Międzyrzeckim... (por. *Tam gdzie mogę ścigać morze* 2004: 21).

W świetle przedstawionych uwag, nawet mając cały czas na względzie wyjściowe założenia związane z intermedialnością i kulturą akuzmatyczną, wciąż można by poprzestawać na bezpiecznym twierdzeniu: Julia Hartwig nie interesuje się w ogóle literaturą intermedialną jako taką i pojawiającymi się – za sprawą technologii – nowymi możliwościami tworzenia poezji w wieku XX czy XXI, koncentruje się na z gruntu hermeneutycznej potrzebie językowego ujmowania sensu (*logos*), kształtowania i pielęgnowania słowa poetyckiego, które zgodnie z regułami referencjalności „wyraża pewną rzeczywistość” (pobrzmiewa tu wyraźnie, chcąc nie chcąc, diagnoza starego Wilhelma Diltheya z początków XX wieku: „Poezja jest przedstawieniem i wyrazem życia” – *Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens* [Dilthey 1910 [1905]: 177]). Takie współtowarzyszące myślenie z Hartwig i o poezji Hartwig, by powtórzyć, wydaje się w pełni uprawnione. Problem jednak w tym, że działanie samej autorki utworu *Mówiąc nie*

tylko do siebie prowadzi do eksponowania głosu i mówienia, łączliwości tego, co w sferze głosowej z jej oryginalną koncepcją poematu prozą, a tym samym – eksponowania fenomenu (inter)medialności literatury. Przykuwa to uwagę zwłaszcza wówczas, gdy dostrzega się coraz lepiej na kolejnych etapach interpretacji, że realizacje poematu prozą w zaskakujący sposób ciążą ku głosowi, ku owej pozornie prostej artykulacji języka mówionego, że autorskie nagrania głosowe mimochodem ujawniają pożądaną dykcję miniatur, minitraktatów (Kornhauser 2022: 5), „poezji okruszków”¹³.

¹³ To tytuł jednego z poematów prozą Hartwig (Hartwig 2003e: 12). Tekst ten funkcjonuje również z tytułem-incipitem: *Co mu ślina na język przyniesie* (Hartwig 1980: 27; 2014b: 127).

« EN PARLANT NON SEULEMENT À SOI-MÊME ». LE POÈME EN PROSE ET LA VOIX DE JULIA HARTWIG

Le poème en prose s'est avéré être
comme fait pour moi.

(Julia Hartwig)

1. Le titre de cet article, qui fait référence à la formule de Julia Hartwig « en parlant non seulement à soi-même », constitue une allusion explicite au titre de l'un de ses poèmes datant des années 1990, qui figure également sur la couverture de la sélection de poèmes en prose *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* [En parlant non seulement à soi-même. Poèmes en prose] (Hartwig 2003a). Cette référence signale – dans le contexte des transformations à l'œuvre dans les domaines de la création, du fonctionnement et de la réception des œuvres littéraires au XXI^e siècle – la problématique de l'intermédialité dans la littérature. Ce terme polysémique rend, me semble-t-il, de façon particulièrement pertinente la situation actuelle de la littérature au sein de la culture acousmatique contemporaine, marquée par l'expansion du son technologiquement médiatisé (notons au passage que cela se produit sans doute à l'insu même de la poétesse). La vaste formule « en parlant non seulement à soi-même » appréhende sans doute, sur le mode de la périphrase, à la fois l'énonciation poétique et le phénomène littéraire en général, mais elle désigne aussi chez Hartwig la coexistence de l'écriture et de la voix (ou de la voix et de l'écriture) dans le cas du recueil de poèmes en prose. Elle met en évidence l'espace complexe de l'oralité dans la poésie contemporaine (la parole poétique étant ici envisagée à la fois métaphoriquement – en lien avec la construction discursive de certains sens, et littéralement – en raison de l'usage de la voix et de l'exécution vocale du poème). Elle renvoie enfin à une forme particulière de médiation – conditionnée par la diffusion de la voix acousmatique (Dolar 2006 : 79) – propre aux nouvelles conditions médiatiques, sociales et culturelles.

Cette médiation (à la fois par l'écriture et par la voix¹) devient manifeste avec la publication du recueil de poèmes en prose accompagné de leurs interprétations vocales par l'auteure sur un CD. Dès lors, l'interprète ne s'intéresse plus uniquement à la question, évidente en littérature, de « s'adresser aux autres », de la communication par l'intermédiaire du texte écrit traditionnel, mais aussi à une forme particulière de communication littéraire façonnée par la culture acousmatique – une communication en mode écrit et en mode vocal (en raison des enregistrements des poèmes lus à voix haute inclus dans le volume). Les poèmes en prose de Hartwig, existant simultanément sous forme textuelle et

¹ Je considère la littérature ainsi comprise en termes de scriptoralité (Hejmej 2022 : 17 sqq.).

vocale, fonctionnent dans la réalité du lecteur contemporain comme un *discours intermédial* (Clüver 2007 : 25 sqq. ; 2022 : 648 sqq.) ; ils constituent des réalisations qui s'inscrivent dans l'espace de l'intermédialité.

2. L'importance accordée à la voix (au son) et à l'expérience auditive ne conduira, dans l'effort d'interprétation du concept original des poèmes en prose, ni à mettre en avant tel ou tel point de vue de Hartwig, ni, a fortiori, à une révision de ses positions esthétiques, de ses opinions sur la fonction de la littérature dans le monde contemporain ou des modes d'argumentation qu'elle adopte à la lumière de certaines traditions littéraires. Il est bien établi que, dans les propositions de l'auteure de *Błyski* [Éclats], la poésie bénéficie d'une interprétation solidement fondée, et que l'acte poétique poursuit un objectif clairement défini. Les questions relatives à la compréhension individuelle des tâches de la poésie, à l'évaluation des manières dont divers auteurs exploitent la matière linguistique, ou encore à la place de l'expérience et de la mémoire culturelle dans l'acte d'écrire, sont rigoureusement ordonnées par Hartwig, ce que confirme, entre autres, une déclaration faite en 2015 :

Le rapport au mot définit le poète autant que le rapport à la réalité. Il existe une corrélation évidente entre le mot et la réalité. La manière de traiter la langue n'est pas la même pour un poète qui manie les concepts et les jeux de mots, pour un poète pour qui le mot est surtout un élément d'harmonie sonore et de perfection artistique, et pour un poète pour qui le mot judicieusement choisi est avant tout porteur de sens poétique, *exprimant une certaine réalité*, même si celle-ci est transformée par l'imagination. J'avoue que j'appartiens à cette dernière catégorie (Hartwig 2015 : 8–9 ; souligné par A.H.).

Dans un extrait de son discours prononcé le 2 février 2015 à l'occasion de la remise du titre de docteur *honoris causa* de l'Université Adam Mickiewicz à Poznań, la poétesse exprime très clairement, d'une part, ses conceptions personnelles de la poésie et sa propre approche sur l'art du langage et, d'autre part, son appartenance à une certaine tradition créative. Cette déclaration semble, au premier abord, dénuée d'ambiguïté. Elle constitue un exemple manifeste qui permet de consolider la conviction selon laquelle *l'essentiel de cette œuvre est liée à la sphère du logos*, dans un sens révélé par le langage (le mot étant alors le « porteur de sens poétique »). Autrement dit, dans une quête presque obsessionnelle et profondément philosophique de l'essence de l'existence – une quête relevant de l'herméneutique – plutôt que dans des pratiques artistiques explorant ou privilégiant l'aspect sonore (« un élément d'harmonie sonore ») ou mettant en avant la virtuosité linguistique, la finesse rhétorique, l'érudition, etc. (« les concepts et les jeux de mots »).

La manière dont Hartwig conçoit la poésie, les devoirs ou les responsabilités du poète, mérite d'être repensée dans le contexte de ses singuliers poèmes en prose, car elle invite à adopter une ligne d'argumentation à la fois évidente et problématique. Cette ligne va d'une obsession philosophique du sens de l'être dans le monde contemporain et d'une rhétorique du « *dire poétique* » jusqu'à l'*acte même de parler* (λόγος, *logos*, du grec λέγω – « je parle »), et à la problématique complexe de la *voix*. Nous sommes ici, sans doute, à un point névralgique dans l'explication de la conception du recueil *Mówiąc nie tylko do siebie*, un moment clé, selon moi, en termes de décisions critiques. L'interprétation proposée nécessite la formulation et l'examen d'une hypothèse selon laquelle l'acte de *parler* (*poétiquement*) dans les poèmes en prose de Hartwig est lié non seulement aux caractéristiques propres à ce genre – situationnalité, brièveté, structure mosaïque, palimpsestualité (*hypomnemata*, [Telicki 2009 : 185]) – travaillées et mises en valeur dans le texte, mais aussi à la contemporanéité, à l'événementialité, à la dynamique du langage oral, à l'évanescence du vocal, à l'espace de la vocalité, révélées par la voix, ou plus précisément, par la voix qui résonne.

3. Je voudrais illustrer l'importance de la réalisation vocale de l'auteure et la complexité de l'interaction entre texte écrit et voix à travers l'exemple du poème en prose *En parlant non seulement à soi-même*. Rappelons qu'il s'agit de l'un des textes inclus dans le recueil éponyme (Hartwig 2003b : 33), recueil accompagné d'un CD contenant les lectures de poèmes en prose par la poétesse elle-même. Détail intrigant : sur ce CD, parmi les 17 textes lus² (élément qu'il faut garder à l'esprit), on ne retrouve paradoxalement pas le titre des poèmes... Ce fait suscite évidemment diverses spéculations. L'enregistrement existe pourtant : il est facilement accessible aujourd'hui, il figure dans le volume *Wiersze wybrane* [Poèmes choisis] publié en 2014 par Wydawnictwo a5 (piste n° 9). Et ce n'est pas tout, car les lecteurs avertis savent que ce poème existe en réalité dans trois versions différentes : il a en effet été publié auparavant, dans les années 1990, dans le recueil *Czułość* [Tendresse] (Hartwig 1992 : 67).

Ces trois versions ne sont pas, de manière significative, le résultat d'une évolution conceptuelle du poème (aucun processus créatif spectaculaire qui intéresserait un critique génétique), ni un exemple de *work in progress*, ni un travail fastidieux vers une version finale, ni même des modifications typographiques notables – bien qu'en 2003, les deux parties de la dernière phrase aient été placées sur des lignes séparées, ce qui met en valeur la paraphrase d'une pensée de Bohumil Hrabal. De mon point de vue, la distinction entre les trois versions

² Le recueil contient des dizaines de poèmes en prose, dont 17 seulement figurent également en version vocale sur le CD.

est due à des *conditionnements médiatiques*. La première version est la version du *texte seul* (appelons-la conventionnellement « variante A »), c'est-à-dire l'œuvre publiée dans le recueil *Tendresse* en 1992. La seconde version consiste en un *enregistrement textuel*, accompagné d'une indication contextuelle de sa possible réalisation à voix haute (« variante B »), c'est-à-dire un texte qui n'est pas encore accompagné d'un enregistrement de la lecture par l'auteure, mais que l'on trouve dans le recueil de 2003 *En parlant non seulement à soi-même. Poèmes en prose* où une sélection d'œuvres a été mise en voix. La troisième version, en revanche, est apportée par la coexistence – selon les règles d'une sorte de complémentarité – d'un *enregistrement textuel* et de l'*enregistrement d'une performance vocale* dans *Poèmes choisis* de 2014 (« variante C » ; Hartwig 2014b : 221). Le problème de la littérature intermédiaire (les volumes de 2003 et 2014) reste au centre de notre attention, et en particulier le texte désigné comme variante C, le discours inter-médial. Néanmoins, les conclusions formulées concernent également la variante B, en raison de l'analogie existante – signalée indirectement par sa potentialité (je considère la lecture de 17 poèmes en prose choisis selon un raisonnement par similitude comme un point de référence important pour l'œuvre *En parlant non seulement à soi-même*) –, ainsi que la variante A, en raison des conditions propres à la société médiatique liées à la formation de la mémoire de la voix et, par conséquent, à une expérience acousmatique médiatisée³.

4. En transcription graphique (si l'on met de côté les adaptations liées au format du livre), le poème se présente ainsi :

En parlant non seulement à soi-même

Fais-toi un peu plus de place, animal humain.

Même un chien prend la place sur les genoux de son maître pour aménager sa couche, et lorsqu'il a besoin d'espace, il fonce en avant sans prêter attention aux rappels.

Si tu n'as pas réussi à obtenir la liberté en cadeau, exige-la aussi hardiment que la viande et le pain.

Fais un peu plus de place pour toi, fierté et dignité humaine.

L'écrivain tchèque Hrabal a dit : j'ai autant de liberté que j'en prendrai pour moi⁴.

³ Pour ce qui est de l'importance de l'expérience acousmatique médiatisée dans la lecture due à la voix de l'auteur dont le lecteur a déjà connaissance et à la mémoire vocale façonnée par les médias, voir A. Hejmej, *Sluchanie literatury w społeczeństwie medialnym* [Écouter la littérature dans une société médiatique] (Hejmej 2022 : 176 sqq.).

⁴ Original : *Mówiąc nie tylko do siebie!* / Zrób sobie trochę więcej miejsca, ludzkie zwierzę. / Nawet pies rozpycha się na kolanach pana, żeby poprawić sobie legowisko, a kiedy trzeba mu przestrzeni, biegnie naprzód nie zwracając uwagi na przywoływania. / Jeśli nie udało ci się otrzymać wolności w podarunku, żądaj jej tak samo odważnie jak mięsa i chleba. / Zrób sobie trochę więcej

Une *lecture traditionnelle* de cette œuvre, axée uniquement sur la version écrite – sur les variantes A et B (ou même la C, sans écouter le CD) – conduit à des constats initiaux essentiels : la forme du titre « en parlant non seulement à soi-même » agit comme une périphrase du discours poétique, voire du discours littéraire en général. L'emploi du gérondif « en parlant » suggère une dimension plus métaphorique que littérale : celle d'une parole littéraire qui permet de dire davantage, de transgresser les limites – ce que Derrida appelait « cette étrange institution qu'on appelle la littérature » (Derrida 1992 : 33–75 ; 2009 : 253–292). La lecture linéaire révèle une situation généralisée, une structure mosaïque, un minimalisme formel, des parallélismes structurels (notamment les deux injonctions « Fais-toi un peu plus de place », qui mènent à des domaines de réflexion complètement différents), et diverses analogies : imposées soit par la structure syntaxique (« animal humain » / « fierté et dignité humaine »), soit sous la forme comparative la plus simple basée sur l'adverbe « comme » (la revendication de la liberté comme « la viande et le pain »), ou encore aphoristiques (la pensée de Hrabal qui résume l'argument poétique : « j'ai autant de liberté que j'en prendrai pour moi »). En lecture silencieuse, les phrases à l'impératif – trois phrases sur cinq – ressortent fortement et structurent le discours (« Fais-toi un peu plus de place, animal humain » ; « Si tu n'as pas réussi à obtenir la liberté en cadeau, exige-la aussi hardiment que la viande et le pain » ; « Fais un peu plus de place pour toi, fierté et dignité humaine »). L'énonciation poétique repose sur une structure linéaire, bien que la succession des phrases et la confrontation des significations superposées – notamment en raison des parallélismes de construction et des analogies mentionnés – créent une dynamique et une cohérence du discours différentes de celles connues dans les traditions rhétoriques et les pratiques d'argumentation efficace. Les arguments présents dans les cinq phrases juxtaposées renforcent sans aucun doute les tensions internes et affaiblissent la cohérence démonstrative, révélant une complexification progressive de la réflexion lors du passage de ce qui est biologique, corporel, matériel à ce qui relève de la sphère immatérielle, spirituelle, métaphysique.

Dans une perspective aussi complexe, qui englobe simultanément les dimensions biologique, morale et éthique, le droit à la liberté est débattu dans un jeu de jugements ambivalents, et il est interprété par analogie entre deux « lieux » : le premier étant l'espace du monde animal, le second, la liberté

miejsca, duma i godności człowieka./ Pisarz czeski Hrabal powiedział: tyle mam wolności, ile jej sobie wezmę.

Cette forme d'écriture apparaît dans les volumes de 1992 et 2014. Une version alternative de la dernière phrase se trouve dans l'édition 2003 : « L'écrivain tchèque Hrabal a dit : / j'ai autant de liberté que j'en prendrai pour moi » (Hartwig 2003b : 33).

humaine. La paraphrase de l'énoncé de Hrabal prend une importance essentielle dans un tel contexte, tout comme d'autres procédés linguistiques s'inscrivant dans la logique argumentative choisie, par exemple, l'emploi à quatre reprises du pronom personnel « *sobie* » (à soi) au datif – un détail superbement mis en lumière dans la variante C. La lecture traditionnelle, qui s'arrête au texte écrit et à l'aspect visuel du poème en prose, révèle naturellement de nombreux détails négligés jusque-là, comme par exemple deux « longues phrases » (*Tam gdzie mogę ścigać morze* [Là où je peux poursuivre la mer] 2004 : 13) – en particulier la deuxième phrase de l'œuvre – ainsi que la spécificité de la poétique de Hartwig, déjà remarquée dans les années 1950 par Michał Głowiński dans sa critique du recueil *Pożegnania* [Adieux] (voir Głowiński 1956 : 158, 159). Au stade de l'identification de certains éléments textuels, il va de soi que ceux-ci deviennent clairement visibles lorsque le poème en prose est analysé comme un « bloc de texte, coupé uniformément à gauche, bien sûr, et à droite, ce qui est moins évident pour un texte poétique » (Kornhauser 2022 : 6)⁵. Suivre cette piste visuelle – à laquelle nous devons toutes les observations précédentes – s'avère tout à fait suffisant pour oser une interprétation selon les règles de l'herméneutique, une interprétation qui privilégie le *logos*, conformément à la conviction de la poétesse selon laquelle « le mot judicieusement choisi est avant tout porteur de sens poétique, exprimant une certaine réalité » ; en d'autres termes, suffisant pour proposer une lecture de l'œuvre en accord avec les postulats esthétiques de Hartwig.

5. *La lecture intermédiaire* qui prend en compte la réalisation vocale de l'autrice ouvre de nouvelles possibilités interprétatives et apporte des éléments de compréhension supplémentaires, tout en concentrant l'attention à la fois sur le texte écrit et sur le phénomène de la voix. Les premières observations concernant la voix de Hartwig renvoient, d'une part, à son timbre singulier et à la réaction sensuelle et affective de l'auditeur, et d'autre part, à une lecture à haute voix d'une précision remarquable : soignée, fluide, empreinte d'une rigueur où la poétesse n'apporte aucune modification lexicale, grammaticale ou syntaxique, aucun raccourci ni ajout. Ce qui frappe particulièrement, c'est la manière personnelle dont elle articule chaque phrase, la dynamique de la langue parlée : une articulation fluide, un rythme modéré et maîtrisé, l'absence de toute modulation déclamatoire. La voix qui résonne – accessible aujourd'hui en mode acousmatique pour les auditeurs du recueil *En parlant non seulement à soi-même* ainsi que *Poèmes choisis* – est celle d'une personne mûre, d'une femme, d'une poétesse qui énonce ses phrases de façon

⁵ Il n'y a qu'un seul texte de Hartwig dans l'anthologie de Jakub Kornhauser : *Mól książkowy czuje się poetą* [Le rat de bibliothèque se sent poète] (Hartwig 2022 : 35).

mesurée, légèrement distancée, avec peu d'émotion⁶. La spécificité de cette voix, la singularité de son timbre, et la réaction subjective de l'auditeur sont exprimées à travers des métaphores telles que : posée, maîtrisée ou – comme l'écrivait un commentateur du recueil de 2003 – « chaude, tendre, sage et majestueuse » (cette glose intuitive sur l'écoute de « la voix – qui en elle-même est déjà poésie » ; *Błyski o Julii Hartwig* [Les éclats sur Julia Hartwig] 2004 : 38) – mériterait d'ailleurs une réflexion plus approfondie.

Le positionnement de la voix entraîne une autre réception des phrases construites à l'impératif chez les récepteurs-auditeurs de *En parlant non seulement à soi-même*. Il apparaît ainsi que le fragment initial « Fais-toi un peu plus de place » – dans sa lecture traditionnelle, perçu comme une affirmation péremptoire, exprimant une attitude contestataire, rebelle, voire anarchisante – résonne d'une manière surprenante lorsqu'il est énoncé sans marquage émotionnel particulier, d'une voix posée et « neutre ». C'est précisément le ton général de l'énonciation qui fait apparaître, dans la réalisation vocale, un sens ambivalent – et donc ironique – des phrases à l'impératif (dans le texte, ce ton ironique était peut-être déjà signalé par l'usage du point final, et non du point d'exclamation plus attendu dans ce type de construction). Le caractère de cette lecture vocale résulte sans aucun doute d'un choix conscient de la poétesse, qui maîtrise parfaitement l'expression vocale – comme en témoigne un détail significatif de l'exécution : le dernier mot du poème, « je prendrai » (*wezmę*), est prononcé plus fort, sur un ton affirmé, il acquiert ainsi un accent supplémentaire que l'on pourrait qualifier d'« accent culminant ». Ce détail intrigue d'autant plus que le mot a été graphiquement isolé dans l'édition de 2014, où il apparaît seul sur la dernière ligne, détaché des mots qui le précèdent.

6. Cependant, le plus important pour l'interprétation de *En parlant non seulement à soi-même*, c'est que la réalisation vocale révèle l'importance cruciale de la voix et de la dimension de la vocalité. La communication par la voix entraîne ici des conséquences inestimables, car le sujet n'exprime pas seulement ses convictions dans le registre du *logos* (la rhétorique de la démonstration), mais il se manifeste lui-même, crée à travers la voix son propre espace. J'attire ici l'attention sur une différence fondamentale : dans la version textuelle, on perçoit une perspective subjective diffuse ou universelle (suggérée indirectement par la formule du titre « en parlant non seulement à soi-même », par l'emploi visiblement redondant

⁶ L'importance d'une plus large contextualisation est signalée par Anna Legeżyńska : « Julia Hartwig parlait calmement, soigneusement, choisissant ses mots avec précision... Tout aussi tamisée, concentrée et attentive est sa poésie, empreinte d'une noble élégance exprimée dans l'équilibre de la parole et de la pensée » (Legeżyńska 2017 : 12).

du pronom réfléchi *sobie* (« soi »), présent quatre fois dans la version polonaise, ou encore par la citation de Hrabal à la première personne, selon les règles du discours indirect libre) ; en revanche, le discours intermédiaire met en lumière une perspective subjective individuelle, puisque c'est la voix elle-même qui résonne, qui réalise performativement ce que le discours ne fait que commenter. Cette différence est déterminée par le phénomène de la voix en tant que son (en grec *phōnē* – « son », *phōnēma* – « voix ») – une voix qui se rend présente dans l'instant, qui remplit, et en quelque sorte, s'insinue dans un espace donné ou, selon le langage de Hartwig, « prend place ». Autrement dit, la version textuelle propose une explication théorique et universalisante des différents aspects de la liberté ; la version vocale, quant à elle, en propose une réalisation singulière, unique, une mise en œuvre individuelle des instructions formulées – un effet qui se manifeste indirectement à travers l'acte vocal lui-même, du fait de la nature de la voix. Le discours intermédiaire, né au moment où le potentiel de la voix est libéré, révèle ainsi le véritable sens du participe adverbial « parlant » dans *En parlant* : un terme qui insiste sur la dimension du présent et qui définit surtout un état d'activité du sujet – l'acte de parler, et ce qui se passe dans la sphère vocale.

La conception de l'œuvre *En parlant non seulement à soi-même* met en valeur l'extraordinaire articulation entre la transcription textuelle et la performance vocale : il s'agit ici aussi bien de *la parole poétique* (l'expression), qui devient une forme élémentaire de dialogue avec le passé et d'archivage de l'expérience, que de *l'acte même de la voix*, de son existence dans un espace donné. Parler et faire résonner la voix (action signalée par la forme adverbiale « parlant ») n'est plus simplement une manière de revendiquer la liberté, mais un acte individuel pour créer – pour se créer – un espace de liberté. De ce fait, l'œuvre *En parlant non seulement à soi-même* ne peut pas être considérée uniquement comme une miniature textuelle⁷. Sa réalisation vocale montre que le poème en prose de Hartwig n'est pas seulement, pour reprendre la définition pragmatique de Jakub Kornhauser, un « bloc de texte, coupé uniformément à gauche, bien sûr, et à droite, ce qui est moins évident pour un texte poétique », qu'il ne révèle pas uniquement d'une structure et d'une théorie du poème en prose en « bloc ». La sphère du *logos* coexiste dans une certaine mesure avec ce que la performance vocale dévoile, et bénéficie d'un soutien important de la part de la voix, mais elle est aussi, dans une certaine mesure, efficacement supplantée par cette voix – et doit finalement lui céder la place. Ce rapport paradoxal est brillamment exprimé en polonais par un jeu de mots : *wolność* (liberté) – *wokalność* (vocalité) – *wo(ka)lnosc* (vocali(ber)

⁷ C'est ainsi qu'Iwona Puchalska décrit l'une des œuvres incluses dans le volume *En parlant non seulement à soi-même. Poèmes en prose* intitulé *Fuga w popłochu* [Fugue en panique] (Hartwig 2003c : 55 ; voir Puchalska 2017 : 204).

té), où se superposent les idées de liberté et de voix. On pourrait croire que cette lecture intermédiaire est imposée – à titre exceptionnel – par la variante C (qui combine la version textuelle et la version vocale), mais les deux autres variantes (A et B) sont elles aussi prises dans la problématique de la voix dans le contexte d'une culture acousmatique. Ce qui signifie que le cadre de l'intermédialité ne peut être ignoré dans la réception d'aucune des versions textuelles.

7. Les modes d'interprétation susmentionnés et les approches citées des spécialistes de la littérature à l'égard des poèmes en prose dans l'étrange variante proposée par Hartwig sont quelque peu justifiés, ne serait-ce que parce que, même dans le commentaire synthétique constituant la *Postface* au recueil *En parlant non seulement à soi-même. Poèmes en prose*, apparaît une série d'énoncés explicatifs parmi lesquels, pourtant, aucun ne tranche la question – que ce soit celle de l'implication, de la réalisation vocale par l'auteur, du poème en prose et de la voix (le rôle de la voix acousmatique), ou celle du phénomène même du parler, et par conséquent, de la spécificité de la compréhension des miniatures poétiques lorsque l'on prend en compte leur lecture à haute voix. Les remarques de l'auteur figurant dans la *Postface* nécessitent un examen plus attentif ; il convient de les citer *in extenso* :

Le poème en prose n'a été pratiqué que par très peu de poètes en Pologne. Après Przyboś et Zbigniew Bienkowski, Zbigniew Herbert a redonné au poème sa légèreté, sa grâce et son impact. Le poème en prose est cependant très populaire en France. Lancé par Aloysius Bertrand à l'époque romantique, il prend un nouvel éclat dans le délicieux *Spleen de Paris* de Baudelaire. *Une Saison en enfer* et *Les Illuminations* de Rimbaud sont une sorte de symphonie révolutionnaire qui émerge de poèmes en prose violents et dynamiques. Tout ce que les surréalistes ont écrit après ces poèmes de Rimbaud n'est qu'une ombre.

Dans l'entourage d'Apollinaire, ce sont Max Jacob, Blaise Cendrars et Pierre Reverdy qui écrivaient des poèmes en prose, et un peu plus tard Henri Michaux, qui a osé y montrer la nature paradoxale de la souffrance humaine et l'intensification de la cruauté du monde. La saturation de métaphores, dont la lecture n'est pas aisée, est à son tour caractérisée par les célèbres poèmes en prose de René Char.

Chacun des poètes mentionnés ici a créé sa propre variation, souvent radicalement différente, de ce genre qui, bien que difficile et plein d'embûches, permet de libérer les ressources de l'imagination et d'ainsi élargir le territoire de ce que nous appelons la poésie. J'en ai traduit beaucoup. C'est un travail qui m'a procuré beaucoup de joie et m'a fait vivre des expériences étonnantes.

Le poème en prose s'est avéré être comme fait pour moi. J'ai fait mes débuts dans *Antologia poetów lubelskich* [Anthologie des poètes de Lublin]⁸ avec deux poèmes de

⁸ Titre exact : *Wybór wierszy poetów lubelskich* (1945).

jeunesse, ne comprenant encore que vaguement à l'époque ce qui caractérisait cette forme et quels étaient ses mystères. Pendant de nombreuses années, je suis revenue à cette forme lorsqu'elle me le demandait et je l'ai traitée sur un pied d'égalité avec ce que nous appelons un poème (Hartwig 2003d : 141 ; souligné par A.H.).

Dans ce commentaire d'auteur important selon moi pour l'interprétation proposée de *En parlant non seulement à soi-même*, quatre points fondamentaux occupent le centre de l'attention. Premièrement, une histoire esquissée à grands traits du poème en prose en tant que forme instable et en constante évolution (le courant indigène, relativement modeste, façonné avant Julia Hartwig par Julian Przyboś, Zbigniew Bieńkowski et Zbigniew Herbert, est situé dans le contexte des riches traditions françaises : celles d'Aloysius Bertrand, en passant par Baudelaire et Rimbaud, jusqu'à Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Henri Michaux et René Char⁹). Deuxièmement, les éléments qui déterminent la spécificité des différentes œuvres considérées comme des réalisations du poème en prose (l'accent est mis sur leur inadéquation mutuelle, sur le rôle du genre dans la création d'un nouvel espace poétique ainsi que sur sa place équivalente au « poème » compris dans son acception traditionnelle). Troisièmement, l'importance des traductions de Hartwig depuis le français dans le processus d'élaboration de sa propre conception du poème en prose¹⁰. Quatrièmement, le caractère exceptionnel de cette forme pour la poétesse, forme apparaissant en quelque sorte « d'elle-même » dès le début de sa création et revenant sans cesse à des périodes ultérieures¹¹. Comme nous pouvons le constater, dans ce propos

⁹ Apparaissent ici, à deux exceptions près (Cendrars, Char), les noms des auteurs de textes inclus dans l'*Anthologie du poème en prose* compilée par Maurice Chapelain (*Anthologie du poème en prose* 1946).

¹⁰ Hartwig, comme on le sait, est l'auteure de nombreuses traductions du français : entre autres, Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, (Cendrars 1947) [Poezje] (cotraduit avec Adam Ważyk), (Cendrars 1962) ; Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, (Apollinaire 1916) [Poeta zamordowany] (cotraduit avec Artur Międzyrzeczki), (Apollinaire 1966) ; Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, (Apollinaire 1965) [Nowe przekłady] (cotraduit avec Artur Międzyrzeczki), (Apollinaire 1973) ; Max Jacob, *Le Cornet à dés*, (Jacob 1945b), *Derniers poèmes en vers et en prose*, (Jacob 1945a) [Poematy proza] (cotraduit avec Adam Ważyk, (Jacob 1983) ; Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*, (Reverdy 1948), *Main d'œuvre*, (Reverdy 1949), *Plupart du temps, I : 1915–1922, Plupart du temps, II : 1915–1922*, (Reverdy 1969a ; 1969b) [Poezje wybrane], (Reverdy 1986) ; Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, (Apollinaire 1965) [Piosenka niekochanego i inne wiersze] (cotraduit avec Artur Międzyrzeczki), (Apollinaire 1994) ; Henri Michaux, *Œuvres complètes*, (Michaux 1998) [Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi], (Michaux 2004). Une sélection intéressante de traductions françaises de Hartwig se trouve dans le volume : *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja* [Merci pour l'hospitalité. Ma France], (Hartwig 2006).

¹¹ Voir : *Wybór wierszy poetów lubelskich* [Sélection de poèmes des poètes de Lublin] 1945 : 7–10 (*Piosenka* [Chanson], p. 7 ; *Byłeś tu* [Tu étais ici], p. 7 ; *Pejzaże* [Paysages], p. 8–9 ; *Kraina* [Contrée], p. 10 ; *Ścieżka* [Sentier], p. 10).

synthétique par intention, Hartwig omet la question centrale de notre propos, celle de la relation spécifique (fortuite ?) de son poème en prose avec la voix ou, pour le dire autrement : celle de *la diction poétique prenant la forme d'un discours intermédial* (directement dans la variante C ou indirectement dans les variantes B et A, en raison des réalités de la société médiatique). Dans la *Postface* citée ci-dessus, on ne trouve ni allusion, ni suggestion, ni précision en lien avec un doute peut-être de longue date qui nous pousse à résoudre le dilemme à propos de « ce qui caractérisait cette forme et quels étaient ses mystères ». La question de la voix est gardée sous silence par la poétesse, comme par la plupart des critiques du volume de 2003 de Hartwig¹², y compris ceux qui se concentrent sur la littérature et les phénomènes musicaux (Iwona Puchalska, dans son livre *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* [La musique dans des circonstances lyriques. Transcriptions d'écoutes musicales dans la poésie polonaise des XX^e et XXI^e siècles], cite des sections significatives de la *Postface* qui nous intéressent, cependant, dans le seul but d'expliquer la particularité de la forme du poème en prose en tant que cas découvert dans « les zones frontalières de la poésie » [Puchalska 2017 : 73]).

8. Dans ces circonstances peu favorables, j'ai tenté de formuler des remarques concernant, pour ainsi dire, le double statut du mot (dans la sphère de l'écrit et de l'oral), la double poétique (version textuelle et version vocale), les deux moyens d'archivage (par l'imprimé et l'enregistrement sonore), le statut non évident du poème en prose pratiqué par Hartwig, qui prend la forme d'un discours intermédial, liant de manière intégrée l'écriture poétique et la réalisation vocale. L'interprétation proposée ici ne vise pas à provoquer (elle se limite à diagnostiquer de manière préliminaire la situation actuelle de la littérature dans la culture acousmatique du XXI^e siècle), et qui plus est, elle semble inévitable dès la première lecture et la première écoute de la réalisation vocale, bien que le problème de la connectivité de l'écriture et de la voix ne puisse dans ce cas probablement pas être tranché de manière univoque. Il s'avère particulièrement troublant de constater que ce contexte, dans un premier temps, reste pratiquement passé sous silence par Hartwig dans ses commentaires (ce qui est d'autant plus frappant à la lumière de ses nombreuses déclarations sur la perception

¹² Il y a bien sûr des commentaires isolés. L'importance de la voix de Hartwig et le fait qu'il y ait des enregistrements de celle-ci sur le CD accompagnant le volume *En parlant non seulement à soi-même. Poèmes en prose* ont été soulignés, entre autres, par l'acteur Bogusław Kierc en tant que critique du recueil (c'est une autre affaire que le texte publié dans « Kwartalnik Artystyczny » [Revue artistique trimestrielle] en 2004 ne formule ses remarques que sous la forme d'une interjection parenthétique [Kierc 2004 : 134]), ainsi que par Tadeusz Żukowski, dont la déclaration a été publiée dans « Topos » la même année (*Błyski o Julii Hartwig* [Les éclats sur Julia Hartwig] 2004 : 38).

visuelle et l'imaginaire plastique), et dans un deuxième temps, il soulève des doutes justifiés, car après tout, seule une partie des poèmes en prose est réalisée vocalement (en définitive, on ne sait pas si elles constituent, à la lumière du titre du recueil de 2003, un modèle prescrit, une indication, une suggestion, etc., ou bien le fruit de décisions fortuites, une solution arbitraire). Enfin, il soulève une question importante qui n'a pas reçu de réponse satisfaisante : pourquoi les poèmes en prose sont-ils lus à haute voix et non, par exemple, les « éclats » concis produits lors de l'enregistrement des œuvres du volume *En parlant non seulement à soi-même* ? Les difficultés d'interprétation s'accroissent davantage dès que l'on prend en compte l'attitude de la poétesse à l'égard de la lecture à haute voix et de sa pratique dans la vie quotidienne, car il s'avère qu'une telle pratique – celle de lire à voix haute – n'existait pas du tout dans son espace domestique partagé avec Artur Międzyrzecki... (voir *Tam gdzie mogę ścigać morze* [Là où je peux poursuivre la mer] 2004 : 21).

À la lumière des remarques précédentes, et même en gardant constamment à l'esprit les postulats de départ liés à l'intermédialité et à la culture acousmatique, on pourrait encore s'en tenir à l'affirmation prudente suivante : Julia Hartwig ne s'intéresse pas du tout à la littérature intermédiaire en tant que telle ni aux nouvelles possibilités de création littéraire apparues grâce à la technologie au XX^e ou au XXI^e siècle. Elle se concentre sur le besoin fondamentalement herméneutique de saisir le sens par le langage (*logos*), de former et de cultiver la parole poétique qui, selon les règles de la référentialité, « [exprime] une certaine réalité » (qui fait clairement écho, bon gré mal gré, au vieux diagnostic de Wilhelm Dilthey au début du XX^e siècle : « La poésie est la représentation et l'expression de la vie » [*Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens*] ; Dilthey 1910 [1905] : 177). Une telle réflexion, partagée avec Hartwig et à propos de la poésie de Hartwig, semble, pour le redire, tout à fait justifiée. Le problème réside toutefois dans le fait que l'action de l'auteure du recueil *En parlant non seulement à soi-même* conduit à l'exposition de la voix et du parler, à la connexion de ce qui est dans la sphère vocale avec son concept original du poème en prose, et donc à faire ressortir le phénomène de l'(inter)médialité de la littérature. Cela attire particulièrement l'attention lorsque l'on s'aperçoit, au fil des étapes de l'interprétation, que les réalisations du poème en prose gravitent de façon surprenante vers la voix, vers cette articulation apparemment simple du langage parlé, que les enregistrements vocaux de l'auteure révèlent incidemment une diction recherchée pour ces miniatures, ces mini-traités (Kornhauser 2022 : 5), cette « poésie des miettes »¹³.

¹³ Il s'agit du titre de l'un des poèmes en prose de Hartwig (Hartwig 2003e : 12). Le texte fonctionne également avec le titre-incipit : *Co mu ślina na język przyniesie* [Ce que la salive lui apporte sur la langue] (Hartwig 1980 : 27 ; 2014b : 127).

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

Anthologie du poème en prose. 1946. Préface et choix Maurice Chapelan. Paris : René Julliard.

Apollinaire Guillaume. 1916. *Le Poète assassiné.* Paris : L'Édition, Bibliothèque des Curieux.

Apollinaire Guillaume. 1965. *Ceuvres poétiques.* Paris : Gallimard.

Apollinaire Guillaume. 1966. *Poeta zamordowany.* Przeł. Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Apollinaire Guillaume. 1973. *Nowe przekłady.* Przeł. Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Apollinaire Guillaume. 1994. *Piosenka niekochanego i inne wiersze.* Przeł., oprac. i poprzedzili przedmową Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Błyski o Julii Hartwig. 2004. „Topos”, nr 3–4. S. 27–39 (komentarze Tadeusza Żukowskiego: s. 38–39).

Cendrars Blaise. 1947. *Poésies complètes.* Paris : Denoël.

Cendrars Blaise. 1962. *Poezje.* Red. Adam Ważyk. Przeł. Julia Hartwig, Adam Ważyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Clüver Claus. 2007. *Intermediality and Interarts Studies.* [In:] *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality.* Eds Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer. Lund: Intermedia Studies Press. Pp. 19–37.

Clüver Claus. 2022. *Intermedialność i „interarts studies”.* Przeł. Aleksandra Szczepan. [In:] *Literatura światowa i przekład. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od szkoły amerykańskiej do biohumanistyki.* Red. Tomasz Bilczewski, Andrzej Hejmej, Ewa Rajewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 639–661.

Derrida Jacques. 1992. *“This Strange Institution Called Literature”: An Interview with Jacques Derrida.* [In:] *Acts of Literature.* Ed. Derek Attridge. New York–London: Routledge. Pp. 33–75.

Derrida Jacques. 2009. *« Cette étrange institution qu'on appelle la littérature ».* [In:] *Derrida d'ici, Derrida de là.* Dir. Thomas Dutoit, Philippe Romanski. Paris : Galilée. P. 253–292.

Dilthey Wilhelm. 1910 [1905]. *Das Erlebnis und die Dichtung.* Ed. III. Leipzig: B.G. Teubner.

Dolar Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More.* Cambridge, MA–London: MIT Press.

- Głowiński Michał.** 1956. *Liryka Julii Hartwig*. „Twórczość”, nr 8. S. 158–161.
- Hartwig Julia.** 1980. [Co mu ślina na język przyniesie]. [In:] Julia Hartwig. *Chwila postoju*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 27.
- Hartwig Julia.** 1992. *Mówiąc nie tylko do siebie*. [In:] Julia Hartwig. *Czułość*. Kraków: Wydawnictwo Znak. S. 67.
- Hartwig Julia.** 2003a. *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (z płytą CD). Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Hartwig Julia.** 2003b. *Mówiąc nie tylko do siebie*. [In:] Julia Hartwig. *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (z płytą CD). Warszawa: Wydawnictwo Sic! S. 33.
- Hartwig Julia.** 2003c. *Fuga w popłochu*. [In:] Julia Hartwig. *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (z płytą CD). Warszawa: Wydawnictwo Sic! S. 55.
- Hartwig Julia.** 2003d. *Posłowie*. [In:] Julia Hartwig. *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (z płytą CD). Warszawa: Wydawnictwo Sic! S. 141.
- Hartwig Julia.** 2003e. *Poezja okruczeń*. [In:] Julia Hartwig. *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą* (z płytą CD). Warszawa: Wydawnictwo Sic! S. 12 [także z tytułem-incipitem: *Co mu ślina na język przyniesie*].
- Hartwig Julia.** 2006. *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Hartwig Julia.** 2014a. *Mówiąc nie tylko do siebie*. [In:] Julia Hartwig. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 221.
- Hartwig Julia.** 2014b. [Co mu ślina na język przyniesie]. [In:] Julia Hartwig. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5. S. 127.
- Hartwig Julia.** 2014c. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Hartwig Julia.** 2015. *Dawać do siebie dostęp zachwytowi*, wystąpienie z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. [In:] *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*. Red. Barbara Kulesza-Gulczyńska, Elżbieta Winiecka. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe. S. 7–18.
- Hartwig Julia.** 2022. *Mól książkowy czuje się poetą*. [In:] *Równy z prawej. Antologia polskiego poematu prozą*. Red. Jakub Kornhauser. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury. S. 35.
- Hejmej Andrzej.** 2022. *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*. Kraków: Universitas.
- Jacob Max.** 1945a. *Derniers poèmes en vers et en prose*. Paris : Gallimard.
- Jacob Max.** 1945b. *Le Cornet à dés*. Paris : Gallimard.
- Jacob Max.** 1983. *Poematy prozą*. Wyb. i posłowie Julia Hartwig. Przeł. Julia Hartwig, Adam Ważyk. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kierc Bogusław.** 2004. *Wspaniały obłęd jasnego umysłu*. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 1. S. 134–136.

Kornhauser Jakub. 2022. *Równy z prawej*. [In:] *Równy z prawej. Antologia polskiego poematu prozą*. Red. Jakub Kornhauser. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury. S. 5–7.

Legeżyńska Anna. 2017. *Julia Hartwig. Wdzięczność*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Michaux Henri. 1998. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 2004. *Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi*. Wyb., przekład i posłowie Julia Hartwig. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Puchalska Iwona. 2017. *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Reverdy Pierre. 1948. *Le livre de mon bord*. Paris : Mercure de France.

Reverdy Pierre. 1949. *Main d'œuvre*. Paris : Mercure de France.

Reverdy Pierre. 1969a. *Plupart du temps, I : 1915–1922*. Paris : Gallimard.

Reverdy Pierre. 1969b. *Plupart du temps, II : 1915–1922*. Paris : Gallimard.

Reverdy Pierre. 1986. *Poezje wybrane*. Wyb., wstęp i przekład Julia Hartwig. Warszawa: PIW.

Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge. 1998. Przeł. Michał Paweł Markowski. „Literatura na Świecie”, nr 11/12. S. 176–225.

Tam gdzie mogę ścigać morze. Z poetką Julią Hartwig – rozmawia Wojciech Kass. 2004. „Topos”, nr 3–4. S. 9–25.

Telicki Marcin. 2009. „Układanka ze skrawków kulturowego dziedzictwa”: Błyski oraz Zwierzenia i błyski. [In:] Marcin Telicki. *Poetycka antropologia Julii Hartwig*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. S. 184–201.

Wybór wierszy poetów lubelskich. 1945. Lublin: Związek Zawodowy Literatów Polskich.