

Fragment: poetyka i światopogląd

1.

„Czasy wysokiego napięcia (...) mają w dziedzinie duchowej tendencję do fragmentu”¹ – zauważył jego obrońca i propagator Walter Hilsbecher. Jest w tym twierdzeniu niemało racji. Nawet powierzchownie patrząc na historię fragmentu w literaturze europejskiej, można dostrzec, że jego ekspansja następowała przede wszystkim w okresach przełomu. *Próby* Michela Montaigne'a – dzieło symboliczne dla europejskiego renesansu – były tekstem fragmentarycznym w stosunku do średniowiecznych traktatów. Przełom romantyczny w kulturze europejskiej oznaczał inwazję fragmentu, przeciwstawiającego się retorycznym regułom i gatunkowym kanonom poetyki klasycznej. Wreszcie ekspansja fragmentu w wieku XX – o czym szerzej za chwilę – wiązałyby się ze zjawiskami historycznymi i procesami duchowymi tego stulecia. Walter Hilsbecher nieprzypadkowo uznał fragment za „stosowną formę dla takiego czasu jak nasz”².

Odkrycie roli i znaczenia fragmentu w literaturze zdaje się być przede wszystkim dokonaniem romantyków. W kulturze romantyzmu zainteresowanie fragmentem literackim stanowiło niejako odpowiednik romantycznej fascynacji ruiną. Za szczególnie konsekwentne spełnienie romantycznej fragmentaryczności trzeba najpewniej uznać dzieło Novalisa. Tytuł jednego z tomów jego fragmentów – *Kwietny pył* – znakomicie oddaje istotę całej twórczości niemieckiego pisarza, tak właśnie skomponowanej – z ulotnych i rozproszonych urywków, których zbiory można porównać do wiązek pyłu wirujących w świetle. Uwaga Novalisa: „Poematy (...) muszą być jedynie odłamkami różnorodnych rzeczy”³,

¹ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichańskiego, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 30.

² *Ibidem*, s. 31.

³ Cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmentach* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, Studia pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 66.

znajduje zastosowanie nie tylko wobec jego pisarstwa. Należy ją odnieść do rozległych obszarów literatury romantycznej. Jej twórcy przyznali bowiem fragmentowi istotne wartości i funkcje poznawcze. W szczególności uznali tę poetykę za skuteczny środek wypowiedzania niewypowiadalnego:

„Romantycy – mówiąc o fragmencie, akcentowali przede wszystkim to, czego nie mógłby zrealizować tekst strukturalnie zamknięty i semantycznie jednoznaczny – jego zdolność do ujawniania nieskończoności czy przybliżania absolutu”⁴.

Sytuację fragmentu w literaturze romantycznej opisuje ogólniejsze sformułowanie Waltera Hilsbechera:

„Fragmentarysta jest otwarty we wszystkim. Może dlatego ma możliwość wydobywania ciemniejszych, bardziej tajemniczych prawd (...)”⁵.

Do takich „ciemnych prawd” egzystencji próbuje dotrzeć François Chateaubriand w swoim ostatnim utworze *Żywot Rancego*, który w tradycji literatury europejskiej jest tekstem wzorcowym dla twórczości fragmentarycznej. Powołując się na ustalenia Rolanda Barthes’a (chodzi o studium *La voyageuse de nuit*), jego poetykę odczytuje Maria Janion:

„(...) stworzył [Chateaubriand] oryginalne, »fragmentaryczne« dzieło literackie, w którym stał się prekursorem nowej formy artystycznej zapowiadającej »osobliwą literaturę fragmentu«”⁶.

Rolę poetyki fragmentu w literaturze romantyzmu trzeba wiązać z innymi kategoriami centralnymi dla kultury tej epoki, takimi chociażby jak kategoria geniuszu, wyczerpującego swoją twórczość w tekstach improwizowanych i prowizorycznych.

„Geniusz – twierdzi Jean Hytier – przynosi rezultaty fragmentaryczne i izolowane (...). Talent przywraca ciągłość”⁷.

Tak pojęty fragment – jak zaznaczyłem – był w literaturze romantycznej środkiem wyrażania niewyraźnego, stanowił artystyczny efekt doświadczenia dziwności i tajemnicy. Hugo Friedrich – charakteryzując estetykę romantyzmu

⁴ Ibidem, s. 91.

⁵ W. Hilsbecher, op. cit., s. 33.

⁶ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s.53, 57.

⁷ J. Hytier, *La Poétique de Valéry*, Paris 1953, s. 147–148, cyt. za: J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 396.

– zauważa, że romantycy dążyli do tego, by we fragmentach „dostrzec obecność transcendencji, której harmonia i totalność nie jest już dla nikogo dostępną”⁸.

Nic dziwnego, że idea fragmentu miała istotne znaczenie dla poezji symbolistycznej. Paul Valéry wypowiedział się następująco o swoim mistrzu i patronie – Stefanie Mallarmém:

„W zetknięciu z Nim (...) nasuwało się nieodparcie przypuszczenie, że stworzył on cały system myślowy odnoszący się do poezji traktowanej, doświadczanej i ujmowanej przez niego zawsze jako dzieło z istoty swej nieskończone, w stosunku do którego wszystkie powstałe już i mogące powstać dzieła są jedynie fragmentami, próbami lub ćwiczeniami przygotowawczymi”⁹.

Funkcję fragmentu w twórczości obu poetów szeroko rozumianego symbolizmu interpretuje Hugo Friedrich:

„W poetyce Mallarmého, a później i Valéry'ego, ważna rola przypadła pojęciu fragmentu. Chodzi przy tym o najwyższe z możliwych artystyczne uobecnienie niewidzialnego w widzialnym; uobecnienie, które właśnie dzięki swemu fragmentarycznemu charakterowi ukazuje wyższość niewidzialnego i niewystarczalność tego, co widzialne”¹⁰.

Przyczyny inwazji poetyki fragmentu w literaturze XX wieku wydają się różnicowane, złożone i niełatwe do wyczerpującego opisanie. Jedną z nich byłaby sytuacja poznawcza i historyczno-moralna tego stulecia. Thomas S. Eliot wyznaje w zakończeniu *Ziemi jałowej*, utworu, który skodyfikował XX-wieczny wzorzec poematu fragmentarycznego (cytuję w przekładzie Andrzeja Piotrowskiego): „Urywki te niech wesprą mój pałac w ruinie”¹¹. W tym samym czasie powstaje dzieło Paula Valéry'ego – jedno z najkonsekwentniej i najbardziej świadomie fragmentarycznych dzieł literackich XX wieku, dzieło twórcy, który w minionym stuleciu o literaturze fragmentarycznej wiedział chyba najwięcej, wiedział być może wszystko.

⁸ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 56.

⁹ P. Valéry, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, tłum. D. Eska, A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 196.

¹⁰ H. Friedrich, op. cit., s. 272.

¹¹ T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988, s. 99.

Sformułowanie Eliota jest niejako powtórzeniem przypomnianego zdania Novalisa, chociaż zostaje wypowiedziane w radykalnie odmiennych warunkach i okolicznościach historycznych. Z jednej strony chodzi zatem o sytuację poznawczą XX wieku. Fragment literacki jako poetyka rozproszenia i niespójności byłby ekwiwalentem współczesnego poczucia fragmentaryczności poznania świata, jak również względności prawd, idei i wartości. Tak rozumianą odpowiedniość podkreśla Mieczysław Jastrun:

„Ta wibracja obrazów i znaczeń odpowiada bardziej naturze rzeczy i wrażliwości współczesnego czytelnika niż spoistość dawnych poetyk (...) zapewne dlatego, że nasze poznanie jest cząstkowe”¹².

Według Kazimierza Bartoszyńskiego rozważana zależność polega na „homologii pomiędzy otwartością strukturalną i wieloznacznością fragmentu a chaotycznością, absurdalnością czy niepoznawalnością »świata«”¹³. Maurice Merleau-Ponty upatruje wartość literatury XX-wiecznej w jej odwadze bycia fragmentaryczną i zdolności adekwatnego wyrażania natury – co oznacza prowizoryczności i ograniczoności – ludzkiego poznania świata, bezradności i daremności próbującej sprostać temu światu wiedzy:

„Wielkość myśli i sztuki współczesnej polega m.in. na tym, że skończyły z fałszywym utożsamianiem dzieła wartościowego z dziełem skończonym. Ponieważ samo postrzeżenie nigdy nie jest z a k o ń c z o n e , ponieważ odsłania nam świat, który dopiero trzeba wyrazić i przemyśleć poprzez perspektywy cząstkowe, niezdolne go objąć w całości, gdyż jego niewyraźna oczywistość nie da się osiąść; ponieważ świat oznajmia nam o sobie w błyskawicznych znakach (...)”¹⁴.

Odkryciom współczesnych nauk ścisłych i rozpadowi dawnych paradygmatów poznawczych towarzyszyły dramatyczne katastrofy historyczne, złowrogie szaleństwa i kataklizmy tego stulecia. Te okrutne doświadczenia w zasadniczy sposób przyczyniły się do zdegradowania pojęcia całości, co w dziedzinie literatury wyraziło się w przenikaniu poetyki fragmentu do wszyst-

¹² M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 113.

¹³ K. Bartoszyński, op. cit., s. 92.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1976, s. 187.

kich rodzajów literackich: poezji, eseju, prozy. Tadeusz Różewicz, z perspektywy kilkudziesięciu lat, tak rekonstruuje – w dyskusji z Julianem Przybosiem (aluzyjnie nawiązującej do tytułu jego tomu *Próba całości*) – stan swojej świadomości bezpośrednio po doświadczeniu zagłady:

przestrzegał mnie
Mistrz „miejsca na ziemi”
niech pan nie nicuje nica
panie Tadeuszu

widzę jeszcze
jego palec wskazujący
niebo
w niebie wyśnioną „całość”
a w tej całości
jak w rajskim jabłuszku
robaka
którego przeoczył¹⁵

(*Rocznica*)

„Całości” więc już nie było: w jej wnętrzu – by powtórzyć metaforę poety – pojawił się „robak”. Zrozumiał to przenikliwie także Jan Strzelecki, który zbiór swoich szkiców – jeden z najcenniejszych dokumentów sytuacji i świadomości pokolenia okupacyjnego – zatytułował, zgodnie z jego fragmentaryczną kompozycją, *Próby świadectwa*. Tylko „próby”.

Do przyczyn poznawczych i historyczno-moralnych trzeba dodać powody artystyczne. Ryszard Nycz uważa, że fragment jest formą „pisaną przeciw istniejącym wzorcom i niepewnie wychyloną w przyszłość”¹⁶. Jeśli tak, to poetyka fragmentu może zostać uznana za jedną z ważniejszych manifestacji nowatorskich tendencji literatury poprzedniego stulecia, za jeden z bardziej charakterystycznych przejawów XX-wiecznych poszukiwań i eksperymentów formal-

¹⁵ T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 442.

¹⁶ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 23.

nych. Wyraźnie dowodzą tego – co zostanie jeszcze rozwinięte – chociażby dzieje nowoczesnego poematu.

Wymienione przyczyny obecności fragmentu w literaturze XX wieku uzasadniają ją jako powody zewnętrzne, przynależne w różny sposób do sfery życia zbiorowego. Skłanianie się ku formom fragmentarycznym może mieć jednak również motywację jak najbardziej prywatną, ściśle związaną z osobistą sytuacją pisarza, jego kondycją fizyczną i duchową. Fragmentaryzacja formy – co należy szczególnie podkreślić – zaznacza się zwłaszcza w utworach późnych i ostatnich. Nie bez znaczenia jest w tym przypadku postępująca degradacja ciała, a nieraz także umysłu; degradacja, która mniej lub bardziej kategorycznie wymusza określone decyzje twórcze. Spod drżącej dłoni pisarza wylaniają się wówczas już tylko ułamki, szczątki, urywki, które są zapisem – jakby powiedział Ryszard Przybylski (*Baśń zimowa*) – jego „skołatanej” świadomości. *Ostatnie notatniki* walczącej z chorobą i samotnością Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Księga pamiętnikarza* pracowicie spisywana przez pogrążonego w ciemności (szaleństwa) Tadeusza Peipera, pożegnalne teksty Edwarda Stachury (*Pogodzić się ze światem, List do pozostałych*) – to fragmentaryczne w swojej poetyce zapisy testamentarne i ostateczne.

„Wielu pisarzy jawnie lub sekretnie dochodzi do pisania fragmentami”¹⁷ – twierdzi Jean-Louis Galay. Droga twórcza niektórych polskich autorów wyraźnie ten proces ilustruje, wiodąc od tworzenia literatury poprzez uprawianie fragmentu aż do milczenia, którego fragment bywa zapowiedzią. W takim kierunku zmierza przykładowo – twórczość Adama Mickiewicza – myślę oczywiście o cyklu lozańskim oraz *Zdaniach i uwagach* (i późniejszym zamilknięciu poety). O jego zmaganiach z literaturą można powiedzieć słowami Waltera Hilsbechera, że „późny” Mickiewicz należy do tych „mimowolnych fragmentarystów, którym nie śmierć wytrąciła pióro z ręki, lecz życie swoją nadmierną problematycznością”¹⁸. Przypadek w jakiś sposób podobny (choć odwrócony

¹⁷ J.-L. Galay, op. cit., s. 386.

¹⁸ W. Hilsbecher, op. cit., s. 154.

w swoim porządku) reprezentuje późna twórczość Aleksandra Fredry: jego zamknięcie, a następnie napisanie *Zapisków starucha* – utworu wzorcowego dla poetyki fragmentu, zbioru mikroopowieści, notatek i sentencji.

Nie wszyscy starzy pisarze zaczynają w pewnym momencie uprawiać fragment, nie wszyscy zbliżają się do tej idei i poetyki. Przykład Czesława Miłosza zdaje się jednak wyraźnie potwierdzać tę prawidłowość. Jego poezja – przecież tak chętnie operująca stylem retorycznym – wychyla się w późnych tomach ku poetyce szkicu, notatki, fragmentu. Właśnie w tę stronę – i to w sposób radykalny – zmierzają niejednokrotnie prowadzone przez Miłosza poszukiwania „formy bardziej pojemnej”. Zbiory, takie jak *Hymn o Perle*, *Kroniki*, *Nieobjęta ziemia*, *To i Druga przestrzeń* – konsekwentnie swobodne i niejednorodne w swojej całościowej kompozycji, programowo mieszające różne gatunki i odmiany wypowiedzi – są wypełnione przez fragmentaryczne (utrwalone zwykle prozą) zapisy, notatki, uwagi. Złożony z „pojedynczych” myśli cykl *Zdania* (zamieszczony w tomie *Hymn o Perle*) nawiązuje swoim tytułem oraz konstrukcją do Mickiewiczowskich *Zdań i uwag*. Zbiór *Nieobjęta ziemia* wypełniają rozproszone szkice i zarysy myśli. Ich luźny zestaw stanowi należący do tomu *Druga przestrzeń* (i zwracający uwagę swoim tytułem) *Notatnik*. W poetyce fragmentu jest również utrzymany *Piesek przydrożny* – książka, której zasadę – ważniejszą od jednoznacznych kwalifikacji rodzajowych – stanowi zasada fragmentaryzacji struktury i wykorzystania zróżnicowanych gatunkowo mikroform.

2.

W literaturze XX wieku poetyka fragmentu objawia się w różnych rodzajach: w przypadku niektórych (aforyzm, esej) jest ich cechą niejako własną, gatunkową, w przypadku innych (poemat, powieść) przenika do struktur cięższych w tradycji literackiej – zwłaszcza retorycznej, klasycznej – ku formom

raczej skończonym i zamkniętym. Wypada nieco dokładniej przyjrzeć się pod tym kątem wymienionym gatunkom.

Walter Hilsbecher wskazuje istnienie ukrytego związku pomiędzy wyborem formy aforyzmu i melancholią jako decydującą o nim dyspozycją pisarza:

„Fragmentarystów życie zmusza do rozstania się z formą. P r a g n ą formy, lecz pragnienie zupełności prowadzi ich do formalnych niepowodzeń. Z tego powodu wpadają w zwątpienie, stają się melancholikami (...), którzy w niewiążącej formie fragmentu kryją swoje zwątpienie (...). Niektórzy ratują się ucieczką w najszlachetniejszą formę, w mikroświat aforyzmu”¹⁹.

Związek melancholii i porażek formalnych, zmierzających ku wyborowi fragmentu, może ilustrować twórczość Stefana Napierskiego. Całe jego dzieło – aforystyczne i poetyckie, prozatorskie i krytyczne – jest głęboko przeniknięte aurą melancholiczności. Być może niepowodzenia w dziedzinie poezji lirycznej i prozy powieściowej skłaniały Napierskiego do uprawiania aforyzmu. Pisarz nie nazywał zresztą swoich zapisków aforyzmami, lecz używał bardziej pojemnej, luźnej, otwartej formuły „pomysły i uwagi”. W istocie trzy zbiory jego mikroform (jeden z nich Napierski zatytułował, jak Montaigne, *Próby*) zawierają aforyzmy nietypowe: lapidarne wypowiedzi, zwięzłe notatki, miniaturowe portrety różnych autorów, krótkie recenzje ich pisarstwa.

W rozważaniach znawców fragmentu problem aforyzmu pojawia się nieporównanie rzadziej niż zagadnienie poezji. Szczególnie często powraca w nich kwestia poematu. Rozpad zasad retoryki i poetyki klasycznej, który nastąpił w dobie przełomu romantycznego, miał jako jeden ze skutków fragmentaryzacji utworu poetyckiego (w szczególności właśnie poematu). Jean-Louis Galay uważa, że „dzieło fragmentaryczne może być do pewnego stopnia porównywalne do poematu, oba bowiem odziewają się od kompozycji retorycznej”²⁰.

Być może o istotnym pokrewieństwie fragmentu i poezji decyduje fakt, że są to gatunki raczej przestrzenne niż oparte na sukcesywności czasowej. W

¹⁹ Ibidem, s. 155.

²⁰ J.-L. Galay, op. cit, s. 383.

odniesieniu do fragmentu obrazowo pokazuje to Roland Barthes, używając sugestywnej metafory koła:

„Pisze się fragmentami. Fragmenty są zatem kamieniami na obwodzie koła... Układam je w krąg: z okruszków składa się mój mały świat”²¹.

Właśnie poemat najwyraźniej spośród różnych gatunków lirycznych odsłania XX-wieczną ekspansję fragmentu, zjawisko fragmentaryzacji struktury utworu poetyckiego. Dawną sukcesywność czasową poematu wypiera i zastępuje przestrzenność kompozycji fragmentarycznej. Dla poezji XX wieku wzór nowoczesnego poematu fragmentarycznego – jak wspomniałem – w znacznej mierze określił Eliot. Poetyka fragmentu jest właściwością wielu poematów tego stulecia, międzywojennych, a zwłaszcza powojennych. Korzystają z niej szczególnie ci autorzy, którzy w różny sposób nawiązują w swojej twórczości do dzieła Eliota: nie należący do nich Julian Tuwim w *Kwiatach polskich*, Jarosław Iwaszkiewicz w *Podróży do Patagonii*, Aleksander Wat w *Wierszach śródziemnomorskich*, Czesław Miłosz w debiutanckim *Poemacie o czasie zastygłym* i późniejszym *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Tadeusz Różewicz w *Spadaniu, recyclingu, nożyku profesora* i innych poematach. Hugo Friedrich zasadnie uznaje więc poetykę fragmentu za trwały i istotny wyróżnik poezji „po Baudelairze”:

„Fragmentaryczność pozostała znamieniem nowoczesnej liryki. Ze szczególną wyrazistością przejawia się ona w takiej metodzie, która polega na oddzieleniu odłamów z realnego świata, aby je potem poddać gruntownej obróbce i postarać się o to, by ich powierzchnie nie pasowały już więcej do siebie. W takich utworach świat realny okrywa się spletanym wzorem głębokich rys – i nie jest już realny”²².

Tak jak uchwytne jest bliskość fragmentu i nowoczesnego poematu, tak tym bardziej należy wskazać szczególne pokrewieństwo łączące fragment z esejem i dziennikiem. W tradycji literatury europejskiej gatunki te – począwszy od *Prób Montaigne'a* – wyraźnie ciążyą ku fragmentaryczności. W XX-wiecznych esejach i dziennikach zakres fragmentaryzacji bywa oczywiście różny. Warto

²¹ Roland Barthes *par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 96, cyt. za: K. Bartoszyński, op. cit., s. 66.

²² H. Friedrich, op. cit., s. 272-273.

zwrócić uwagę na nacechowane brzmienie niektórych tytułów. Myślę zwłaszcza o *Wyrwanych stronach* Józefa Czapskiego oraz *Kartkach wydartych z dziennika* Tadeusza Różewicza. Tytuły te zawierają bowiem ważną informację dla czytelnika. Już samo określenie „kartka” – tak jak użył go na przykład Adolf Rudnicki w cyklu *Niebieskie kartki* – jest synonimem pisania świadomie i zamierzenie fragmentarycznego. Tytuły tekstów Czapskiego i Różewicza znaczą jeszcze więcej: metaforycznie nazywają znamieny gest autora („wyrwania”, „wydzierania”), będąc jednocześnie i wyjaśnieniem, i usprawiedliwieniem, i ostrzeżeniem skierowanym do czytelnika. Dziennik – tekst w swojej strukturze z natury fragmentaryczny, ale stanowiący przecież pewną całość – jest poddany jeszcze głębszej fragmentaryzacji. Całość ta zostaje bowiem „zniszczona”, metaforycznie „podarta” przez autora, który przed czytelnikiem ujawnia (lub tylko udaje, że ujawnia) wyłącznie jej wybrane części. Dlatego równocześnie usprawiedliwia się przed nim (że nie jest to całość) i ostrzega go (żeby nie spodziewał się całości).

O ile poemat nowoczesny czy dziennik XX-wieczny odsłaniają zjawisko zamierzonej fragmentaryzacji utworu literackiego, o tyle trochę inaczej rzecz przedstawia się w przypadku prozy powieściowej. Można w tej mierze wskazać różne sytuacje. Walter Hilsbecher rozróżnia „fragment p o osiągnięciu całości i fragment p r z e d początkami nowej”²³. Pierwszą możliwość prezentują *Sklepy cynamonowe*, których gatunkową przynależność tak określił ich autor: „Do jakiego rodzaju należą *Sklepy cynamonowe*? Jak je zaklasyfikować? Uważamy *Sklepy* za powieść autobiograficzną”²⁴. Zatem „powieść” w sposób zamierzony złożoną z fragmentów, jeśli dosłownie odczytać opinię Brunona Schulza o własnym utworze, opinię wskazującą przecież na świadomy zamysł pisarski.

Inaczej postąpiła Maria Dąbrowska, która poniosła porażkę w wieloletnich zmaganiach z formą epicką. Jak wiadomo, bezpośrednio po wojnie pisarka

²³ W. Hilsbecher, op. cit., s. 12.

²⁴ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza* [w:] *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze (Leśmian – Witkacy - Schulz - Gombrowicz)*, wybór i wprowadzenie T. Wójcik, Warszawa 1995, s. 154.

nie zdecydowała się opublikować tomu nowel okupacyjnych, zakładając, że wchłoną je w przyszłości powstające już wówczas *Przygody człowieka myślącego*. Powieść ta byłaby fragmentem (raczej zbiorem fragmentów) przed osiągnięciem całości, tekstem pozostawionym w formie przerwanej i nieukończonyj. Późniejsze decyzje należały już do wydawców, którzy albo tę fragmentaryczność uszanowali (Tadeusz Drewnowski – wydając tom opowiadań *A teraz wypijmy...*), albo jej zaprzeczyli (Ewa Korzeniewska – czyniąc z niej „całość” i „całość” tę nazywając powieścią).

Wśród form literackich kształtujących się w XX wieku można odnotować obecność gatunku, który w szczególny sposób urzeczywistnia poetykę fragmentu. Jest to gatunek oparty na enumeracji: fragment pojawia się pod postacią porządku numerycznego lub alfabetycznego. Forma ta – w swoim zewnętrznym kształcie – jawnie i manifestacyjnie odsłania fragmentaryczność jako zasadę strukturalną. Roland Barthes akcentuje świadomie fragmentaryczną i odzeganą się od jakiegokolwiek jedności wypowiedzi autorską intencję tego rodzaju tekstów:

„Najważniejsze jest, aby tych małych sieci nie wiązać ze sobą, aby nie ześlizgnęły się w jedną wielką sieć stanowiącą strukturę książki, jej sens”²⁵.

Dla poetyki enumeracji przy użyciu liczb wzorcowy pozostaje w XX wieku *Tractatus Logico-Philosophicus* Ludwiga Wittgensteina, w którym każda teza jest oznaczona kolejną cyfrą. W tej enumeracyjnej formie objawia się jego zasadnicze przesłanie: fragmentaryczny tekst Wittgensteina jest – jak wiadomo – skierowany przeciwko chorobie zwanej filozofią (szczególnie przeciwko tej filozofii, która ciąży ku systemowości). Taki sposób zapisu wykorzystuje stylizatorsko w niektórych wierszach Jarosław Marek Rymkiewicz.

Inną odmianę rozważanej poetyki stanowi enumeracja przy użyciu alfabety. Tego rodzaju utwory pojawiały się obficie w ostatnich dekadach – wypada przykładowo przywołać wspomnieniowe alfabetarysze Antoniego Słonimskiego, Stefana Kisielewskiego, Czesława Miłosza. Nieraz taka konstrukcja

²⁵ Roland Barthes *par Roland Barthes*, s. 151, cyt. za: J.-L. Galay, op. cit., s. 372.

tekstu może być rezultatem decyzji wydawcy. Tak postąpili z *Księgą pamiętnikarza* Tadeusza Peipera autorzy serii *Transgresje* (w I tomie *Masek*), wybierając z niej fragmenty, układając je w porządku alfabetycznym i nazywając tę nową jakościowo całość *Słownikiem egzystencji*.

Fragmentaryczna kompozycja enumeracyjna przenika również do tekstów krytyczno- i historycznoliterackich. Taki właśnie – alfabetyczny – układ mają ostatnio wydane książki „encyklopedyczne” Jarosława Marka Rymkiewicza (*Leśmian.Encyklopedia, Słowacki.Encyklopedia*). Obie książki dowodzą, jak bardzo (zewnątrzna) forma wypowiedzi krytycznoliterackiej oddaliła się od uporządkowanej, rzekomo całościowej, stwarzającej złudzenie kompletności tradycyjnej monografii typu „życie i twórczość”.

3.

Jak jest – jak może być – nacechowany fragment w wypowiedziach pisarzy i krytyków? Nacechowanie to bywa skrajnie różne. Nieraz pojęcie fragmentu jest używane jako synonim braku, niespełnienia, porażki. Zakłada się wówczas – zwykle milcząco – istnienie ideału jakiejś spełnionej i doskonałej całości. W takim rozumieniu fragment – traktowany jako rezultat pisarskiego niepowodzenia – jest czymś jednoznacznie podrzędniejszym niż zakładana czy wyobrażana całość. Jako przykład przytoczę znamienne pod tym względem opinię Kazimierza Czachowskiego o twórczości Stefana Napierskiego:

„Gdy przyjdzie chwila, że Napierski dopracuje się tej prawdy, można od niego oczekiwać dzieła naprawdę wielkiego. Dotąd dał tylko szereg niepospolitych fragmentów”²⁶.

Głębiej rozumie słabości i niebezpieczeństwa poetyki fragmentu Jean-Louis Galay, który dostrzega w niej przejaw artystycznej stagnacji, dowód twórczego znieruchomienia, świadectwo pisarskiego niedokonania:

„Jako załączek [fragment] jest pozbawiony możliwości rozwoju, jest wcieleniem zatrzymanego wzrostu, nieruchomości, skamienienia (styl lapidarny), na koniec – śmierci. (...). Ponieważ brak tu »rozwinęcia«, przebiegu wypowiedzeniowego, to nie ma też »ruchu«,

²⁶ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1934*, t. III, Warszawa-Lwów 1936, s. 333.

wznoszenia się ku finalności jakiegoś sensu. (...). Fragment jawi się wyraźnie jako słowna r z e c z – umarła lub czekająca narodzin”²⁷.

Szwajcarski krytyk powołuje się przy tym na dwuznacznie brzmiące zdanie Emila Ciorana: „Dzieła umierają; fragmenty nie żyły, tym bardziej nie mogą więc umrzeć”²⁸.

Nieporównanie częściej XX-wieczni twórcy oraz teoretycy fragmentu podkreślają jednak jego istotne i żywotne walory: zdolności zarówno artystyczne, jak i poznawcze. Fragment bywa niejednokrotnie traktowany jako wyraz poszukiwania kompozycyjnej całości oraz – określenie Mieczysława Jastruna – „szczególna forma piękna”²⁹. Walter Hilsbecher zauważa, że fragment jest świadectwem dążenia do „utraconej (w przyszłości znów możliwej) pełni dzieła sztuki”, „najbardziej bezkompromisowego marzenia o skończoności”³⁰. Z kolei Jean-Louis Galay odkrywa osobliwy urok i „szczególnego rodzaju wdzięku” fragmentu w jego ascetyzmie, braku „ozdób” i „dekoracji”³¹.

Ważniejsze jest jednak to, że fragment postuluje przynależność do artystycznie skomponowanej całości: „Fragment zakłada nieustannie jakieś »dzieło«, dla którego byłby początkiem – *opus in statu nascendi*”³². Problem ten rozważa Paul Valéry, analizując:

„Fragmenty, które kiedyś odnajdą – albo nie odnajdą nigdy – swoją c a ł o ś ć (...), elementy później odnalezione zamieszkają w jakiejś kompozycji i nieoczekiwanie staną się załączkiem lub rozwiązaniem... Czy odważyłbym się nazwać takie fragmenty: u ł o m k a m i z p r z y s z ł o ś c i ?”³³.

Jeszcze wyraźniej i zgodniej znawcy zagadnienia podkreślają poznawcze możliwości fragmentu, twierdząc, że fragment jest w istocie wyrazem pewnego maksymalizmu, marzenia o ogarnięciu całości bytu oraz chęci wypowiedzenia niewypowiadalnego. Wysoko ceni tę poetykę Walter Hilsbecher:

²⁷ J.-L. Galay, op. cit., s. 368.

²⁸ E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, tłum. I.Kania, Kraków 1996, s.132.

²⁹ M. Jastrun, op. cit., s. 108.

³⁰ W. Hilsbecher, op. cit., s. 33, 154.

³¹ J.-L. Galay, op. cit., s. 368.

³² Ibidem, s. 369.

³³ P. Valéry, *La Création artistique*, „Bulletin de la Société française de philosophie” 1928, s. 10, cyt. za: J.-L. Galay, op. cit., s. 379.

„Fragment, który fragmentarysta uzyskuje ze swoich obserwacji, zwraca uwagę na wszechświat. (...). Z pewną przesadą można by powiedzieć, że wobec tego we fragmencie raczej niż w dziele zamkniętym tkwi możliwość przedstawienia nieskończoności świata, a także nieskończoności drogi poznania – to zaś oznacza innymi słowy: nierozwiązywalności zagadki świata”³⁴.

To właśnie fragment najskuteczniej oddaje tymczasowy „charakter wszystkich zjawisk życia” przetwarzany w „ulotność” jego formy, „uczy nas (...) zrozumienia płynnej struktury naszego świata, przejmuje nas czarem tymczasowości”³⁵. Fragmentaryści są ostatecznie określani przez niemieckiego krytyka jako „fanatycy absolutu”³⁶. Podobnie uważa Ryszard Nycz, zaznaczając, że fragment wyraża „pragnienie ogarnięcia całości, totalność zamierzeń fragmentarystów” oraz stanowi „objawienie uniwersum”³⁷.

Istotny związek poetyki fragmentu i maksymalizmu ambicji poznawczych przekonująco potwierdza twórczość niektórych pisarzy XX-wiecznych. Przypomina się Bruno Schulz i metafizyczny rozmach jego dociekań, metaforycznie wyrażający się w upartym poszukiwaniu Księgi. Przypomina się legendarna postać Franca Fiszera, który w międzywojennych kawiarniach warszawskich nieustannie konstruował coraz to nowe definicje metafizyki – i nigdy poza fragment (w dodatku słowny, niezapisany) nie wykroczył. Podobnie Stefan Napierski, którego powaga wobec istnienia i skrajność oczekiwań wobec mającej mu sprostać literatury znajdowały wyraz w poetyce fragmentu, nie mogąc uzyskać dla siebie skończonej formy ekspresji.

Jeszcze inaczej potwierdza ten związek przemyślenie Tadeusza Różewicza, który sugeruje, że wiersz – rozumiany jako fragment – jest znakiem, znakiem w szczególny sposób odsyłającym do sfery niewyraźnego – do istoty, tajemnicy, transcendencji:

po końcu wiersza
zaczyna się

³⁴ W. Hilsbecher, op. cit., s. 35.

³⁵ Ibidem, s. 153-155.

³⁶ Ibidem, s. 154.

³⁷ R. Nycz, op. cit., s. 22.

nieskończoność
(...) przed poetą
otwiera się przepaść³⁸

(na początku...)

Podobnie sformułowaną myśl poeta zapisuje w *Kartkach wydartych z dziennika*, twierdząc, że „ciemne jest to, co zaczyna się po tak zwanym »zakończeniu wiersza«”³⁹. Za elementarne przeznaczenie tożsamego z fragmentem utworu poetyckiego Różewicz uznaje zatem odsłanianie („otwieranie”) przestrzeni doświadczeń metafizycznych. Wiersz jest fragmentem, który w tej przestrzeni odnajduje niewysłowione dopełnienie – dopiero w niej osiąga swoją niewypowiedzianą (raczej niewypowiadalną) całość.

4.

Nie ulega wątpliwości, że przekonanie o istnieniu fragmentu zakłada – jako warunek konieczny – uprzednie przekonanie o istnieniu całości. Tymczasem w wypowiedziach niektórych pisarzy XX-wiecznych, rozważających relację pomiędzy fragmentem i procesem twórczym, pojawia się przeświadczenie, że utwór literacki jest w istocie zawsze nieskończony, a proces jego pisania zawsze przerwany. Według Paula Valéry’ego „słowo u k o ń c z e n i e przestaje mieć jakikolwiek sens, gdyż duch jest sam przez się zaprzeczeniem końca”⁴⁰. Francuski pisarz, który nazywał poezję „*vox in actu*”, rozważa zagadnienie tak-że bardziej praktycznie:

„Wiedziałem dobrze, że utwór nigdy właściwie nie jest ukończony; może go zakończyć tylko jakiś przypadek zewnętrzny: zmęczenie, poprzestanie na nim, konieczność oddania pracy czy śmierć, ponieważ z punktu widzenia twórcy dzieło jest to tylko pewien stan ciągłych, następujących po sobie wewnętrznych przemian”⁴¹.

Świadomość nie-kończenia wierszy, pozostawiania ich w kształcie fragmentu, istnienia ich niedopisanych zakończeń przenikliwie odsłania Tadeusz

³⁸ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 13.

³⁹ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika* [w:] *Proza*, t. 2., Kraków 1990, s. 542.

⁴⁰ P. Valéry, *Estetyka słowa*, s. 183.

⁴¹ *Ibidem*, s. 117-118.

Różewicz. Tego typu doświadczenie poetyckie (i ontologiczne) wyraża się wielokrotnie w jego późnej liryce, którą wypełniają liczne zapisy przebiegu – zawsze przerwane – procesu twórczego:

ludzie którzy przechodzą
przez ten pokój (...)
patrzają (...)
na rękopis nie skończonego
wiersza⁴²

(*Klatka 1974*)

coraz częściej nie kończę wierszy
opowiadań listów⁴³

(*Czytanie książek*)

W utworze *zawsze fragment* Różewicz zastanawia się nad miejscem, w którym przerywa (bo przecież – nie kończy) wiersz, by pozostawić go w („zawsze”) fragmentarycznym stanie wiecznego nieukończenia. To miejsce – naznaczone ironiczną przypadkowością – określają zdaniem poety (tak jak Paula Valéry’ego) okoliczności wobec wiersza zupełnie przygodne i całkowicie zewnętrzne. W świetle poetycko sformułowanego przemyślenia Różewicza okazuje się, że wprawdzie można „skończyć z wierszem”, ale nie można „go skończyć”. Stąd świadomość jego nieuchronnej fragmentaryczności, nieuniknionego pozostawienia go we fragmentarycznym stanie nieukończenia:

doprawdy
nie mam czasu
na skończenie
tego wiersza

kto ma teraz czas
na pisanie wierszy

za pół godziny
muszę wyjść

⁴² T. Różewicz, *Poezja*, t. 2., s. 345-346.

a może skończyć go
w tym miejscu

przecież wiersz nie ma końca
podobnie jak
szklana kula⁴⁴

Autorski komentarz do przypominanych utworów – przede wszystkim do wiersza *zawsze fragment*, w którym zwraca uwagę porównanie tekstu poetyckiego do kształtu kuli – stanowi notatka pisarza pochodząca z *Kartek wydartych z dziennika*:

„Trzeba skończyć ten wiersz – myślę – ale czy wiersz ma »koniec«? Oto jest pytanie. Wiersz jest nieskończony; zaczyna się na tym świecie, ulega przemianie i kończy się na tym świecie... Jest to zagadnienie, problem... ale raczej dla filozofów niż dla historyków literatury. Napisałem kiedyś żartobliwy poemacik o tym, że nie skończę wiersza, bo muszę wyjść do miasta, forma wiersza była żartobliwa, ale treść poważna...”⁴⁵.

To filozoficzne „zagadnienie” próbuje rozwinąć Stanisław Jaworski:

„Utwór poetycki jest »organizmem niezupełnym«, nie jest – całością. Jest bowiem przede wszystkim dążeniem, twórczością właśnie, czymś, co nigdy nie zostaje naprawdę zakończone”⁴⁶.

W kategoriach fragmentu Różewicz interpretuje zresztą całe swoje dzieło, metaforycznie określając je w jednym z wierszy jako „larwę”, a więc zaledwie zapowiedź i zarys możliwych spełnień. Tak jak „przypadek” przerywa pisanie danego utworu, tak śmierć przerywa całą twórczość. Dzieło artysty widziane w jej perspektywie (z jej perspektywy) pozostaje – by użyć tytułowej formuły tomu Różewicza – „zawsze fragmentem”:

piszę ciągle
choć wiem że odchodzi się
zawsze
z fragmentem
z fragmentem całości

⁴³ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, s. 27.

⁴⁴ T. Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 22.

⁴⁵ T. Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, s. 541-542.

⁴⁶ S. Jaworski, „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 108.

całości
czego⁴⁷

(*Larwa*)

Podobną myślą o fragmentaryczności i niedokonaniu własnych utworów dzieli się w późnych notatkach Czesław Miłosz: „(...) każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła”⁴⁸. Swoje „książki” poeta określa jako „kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi”⁴⁹.

Pisarze tacy jak Miłosz i Różewicz mają zatem przenikliwą świadomość fragmentarycznego kształtu, w jakim pozostawia się każdy utwór – i w jakim (tym bardziej) trzeba będzie pozostawić całe dzieło. Towarzyszy im dojmujące poczucie, że dokonana twórczość jest zaledwie jakąś częścią (może tylko zapowiedzią) projektowanej i pożądanej całości; całości, która zostanie nieuchronnie przerwana i nigdy nie dostąpi urzeczywistnienia – pozostanie na zawsze w stanie nieukończenia i niespełnienia. „Zmęczenie” i „śmierć” uparcie przypominają o kresie twórczości, który nieodwołalnie uczyni z niej fragment.

Jeśli zatem neguje się ideę (i możliwość) zamknięcia, skończoności, całości, tym samym kwestionuje się pojęcie (i możliwość) fragmentu. Iluzyjność i niejednoznaczność tego pojęcia jest rzeczywiście zastanawiająca, co dobrze wiedzieli już romantycy. Na przykład Friedrich Schlegel wskazał na względność kategorii całości i części: „W poezji każda całość może być częścią i każda część całością”⁵⁰. Podobny sens skrywa zasadniczy paradoks pisarstwa Paula Valéry’ego, który dostrzega Jean-Louis Galay, rozważając iluzję całościowej kompozycji, złudność konstrukcji retorycznej, a w konsekwencji iluzję i złudność fragmentu: „Valéry formułuje za pomocą fragmentów koncepcję dzieła, które fragment potępia”⁵¹.

⁴⁷ T. Różewicz, *Poezja*, t. 2., s. 192.

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s.33.

⁴⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3., Kraków 1993, s.253.

⁵⁰ Cyt. za: K. Bartoszyński, op. cit., s. 66.

⁵¹ J.-L. Galay, op. cit., s. 365.

Bardziej radykalny jest w tej mierze Roland Barthes, który dowodzi względności i dwuznaczności istnienia fragmentu. Przypomniana figura koła, która obrazowo metaforyzuje fragment, stanowi figurę wprawdzie pustą w środku, ale przecież zamkniętą i skończoną. I taki według francuskiego krytyka jest fragment, czyli – nie ma go wcale. Roland Barthes co najmniej wątpi – sam przecież jako fragmentarysta – w możliwość jego istnienia:

„Fragment jest ostatecznie gatunkiem retorycznym (...), wierząc, że ulegam rozproszaniu, przygotowałem sobie jedynie w sposób rozsądny miejsce spoczynku dla mej wyobraźni”⁵².

Jeszcze inaczej – wartościująco – ujmuje problem Walter Hilsbecher. Jego zdaniem puentą myślenia o fragmencie w literaturze jest

„jasne przekonanie, że doskonałość polega dla nas jedynie na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, by w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym”⁵³.

Niejednokrotnie porównywano fragment do ruiny. „Zapewne, tylko fragment wybitnego dzieła sztuki może stworzyć nową jakość, w innym wypadku będzie jedynie okaleczeniem i ruiną”⁵⁴ – uważa Mieczysław Jastrun. Jednakże ruina jest wspomnieniem całości, którą była, fragment natomiast – raczej projektem całości, którą by chciał (mógł) być. Tak czy inaczej, fragment literacki jest fragmentem wyłącznie z punktu widzenia potencjalnej, przyszłej, (jeszcze) niespełnionej całości – jest formą dostrzegalną tylko z tej perspektywy. Zobaczony inaczej – jeśli spełnia wskazany przez Jastruna warunek „wybitności” – stanowi całość samą w sobie.

Czym więc jest ostatecznie (jeśli jakaś ostateczność wchodzi tutaj w grę) – i czy w ogóle istnieje? Ryszard Nycz twierdzi, że fragment wyraża „marzenie Księgi”⁵⁵. Trzeba to twierdzenie sformułować bardziej radykalnie: jak uczy Bruno Schulz, nawet „szpargał” – jako metafora fragmentu – potrafi wyrazić takie marzenie, potrafi stać się Księgą (opowiadanie *Księga*).

⁵² Roland Barthes *par Roland Barthes*, s. 99, cyt. za: K. Bartoszyński, op. cit., s. 99.

⁵³ W. Hilsbecher, op. cit., s. 155.

⁵⁴ M. Jastrun, op. cit., s. 107.

⁵⁵ R. Nycz, op. cit., s. 23.

Wobec niejednoznaczności aksjologii i ontologii fragmentu wiadomo chyba jedno: fragment literacki – pozostając „zawsze fragmentem” (jeszcze raz przywołuję formułę Tadeusza Różewicza) – jako forma otwarta może jednak pretendować do bycia całością. Oczywiście – jest to warunek konieczny – tylko fragment artystycznie udany może stanowić całość. Jedynie bowiem taki fragment potrafi odsłonić głęboką (ontologiczną) istotę naszej egzystencji, tak scharakteryzowanej przez Zygmunta Baumana:

„Stajemy się twórcami – ale czy »dzieło życia« artysty, malarza, pisarza osiągnie kiedyś swój »naturalny« koniec? (...). Każde podejmowane przez nas zadanie zdaje się mieć tę samą dokuczliwą cechę: przekracza możliwy zasięg naszego życia biologicznego – wykracza poza naszą zdolność wykonania zadania. Co gorsza, nie jesteśmy w stanie zmienić tej irytującej cechy zadań, które naszemu życiu dają »prawdziwą treść«”⁵⁶.

⁵⁶ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 10.