

Jean Louis Galay

Problemy dzieła fragmentarycznego : Valèry

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 69/4, 365-396

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JEAN-LOUIS GALAY

PROBLEMY DZIEŁA FRAGMENTARYCZNEGO: VALÉRY

Problem dzieła fragmentarycznego jest problemem pełnej dojrzałości: przede wszystkim u artystów, a także w społeczeństwach. (M. Blanchot, *L'Entretien infini*)

Naczelny problem literatury — to spajanie. (Valéry, *Cahiers*)

W tekstach otwierających jego zbiorki fragmentów Valéry stawia szereg zarzutów pod adresem tego, co właśnie oddaje czytelnikom. Już w samych tytułach zawarty jest element samooskarżenia: *Tel quel* [Bez retuszu] konotuje przypadkowość niewypracowanej pisaniny, spontaniczność tak surowo napiętnowaną w tymże zbiorze (motywy natchnienia i Pytii); w przedmowie do *Mélange* [Mieszanina] podkreśla prawdziwość tytułu — „Nie ma drugiej książki o tytule tak prawdziwym” — a siebie oskarża o „nieporządek, który — jak to się mówi — »panuje«”; określenie *Analecta* przestrzega, że chodzi tu tylko o plik luźnych „kartek”, które być może wejdą w skład jakiegoś wykończonego dzieła. Tytuł *Histoires brisées* [Przerwane historie] to wyznanie zupełnego niewykończenia, a zarazem wezwanie do jego objaśnienia.

Spróbuję tutaj wytłumaczyć ów jawny paradoks: Valéry formułuje za pomocą fragmentów koncepcję dzieła, które fragment potępia. Dlaczegoż więc tak chętnie uprawiał formę, której otwarcie odmawiał wartości, po części przeciwną zasadom jego poetyki?

I. Racje jawne

Zawartość zbioru lub „albumu” to „zestaw niewielkich tworów umysłu”, „małych elementów”: „zapiski dla mnie”, „improwizacje”, „uwagi”, „myśli”, „aforyzmy”, „formuły”, „powiedzenia” [*propos*], „bu-

[Jean-Louis Galay — teoretyk literatury i romanista szwajcarski, zajmujący się głównie twórczością Valéry’ego; wyklada na uniwersytecie w Lozannie.

Przekład według: J.-L. Galay, *Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry*. „Poétique” 1977, nr 31, s. 337—341, 348—367.]

tady”, „załążki”, „fragmenty”, „zaczątki”, „tematy”. Dlatego zbiorek zyskuje miano „paradoksalnego”. Należy tu jeszcze dorzucić określenia tekstów z *Cahiers*: „próby, szkice, studia, zarysy, bruliony, wprawki, przymiarki [*tâtonnements*]”. Tak nazywane wytwory są odpowiednikami jakiegoś „stanu narodzin”, „embrionalnego”, „przejściowego” w formułowaniu myśli. Ale czymże jest owa dojrzałość, owa wersja ostateczna, do której odsyłają wszystkie te nazwy? Rozwińmy najpierw kolejno ich odcienie znaczeniowe, szeregując je w przybliżeniu według stopnia zakładanego przez nie wykończenia¹.

„Przymiarki” wiążą się z przedłużonymi wahaniem i — co za tym idzie — z błędem w sztuce, a więc z elementem występującym w większości pozostałych określeń. „Brulion” (przedmiot *par excellence* roboczy) odsyła do pierwszej wersji dzieła, do pierwszych stadiów procesu twórczego; jest stanem przejściowym („przed-tekstem”), w którym reguły immanentne dzieła jeszcze nie określiły i nie powiązały jego składników. „Zarysy” i „szkice” sygnalizują luki do wypełnienia w następnej wersji przez argumentację, przez logiczne spojenia itd. W tym kontekście „próby [*essais*]” oznaczają wykończenie względne, odczuwane jako tymczasowe. „Wprawki”, „studia”, „zapiski dla mnie” odnoszą się, jak wskazuje trzeci termin, do realizacji wstępnych wobec tego, co zamierzyło się zrobić, różnych od tworu końcowego, ale niezbędnych autorowi w procesie tworzenia. Określając swoje teksty jako „improvisacje” kładzie się akcent na przypadkowość i pośpieszność ich tworzenia oraz na wynikający stąd ich niewielki rozmiar. „Uwaga”, która zazwyczaj punktuje jakiś aspekt kwestii zasadniczej, pojawia się tutaj wówczas, gdy brak takiej kwestii i staje się nieokreślonym odpryskiem ledwie dostrzeżonego zagadnienia. „Powiedzenia” i „butady”, należące raczej do mowy potocznej niż do zrygoryzowanego języka dzieła, implikują niedopracowanie. „Myśli” — proste myśli, chciałyby się powiedzieć — zakładają pragnienie amplifikacji (rozwinienia) u czytelnika (któremu zależy na możliwości sprawdzenia swego odczytania i na poczuciu olśnienia, wywołanym przez nieoczekiwane prawdy)². „Aforyzm” (albo sentencja, albo apoftegmat; por. O II, 473) mimo swej krótkości tworzy skończoną całość, dzięki zwięzłości i gęstości. Podobnie jest z „formułą”, której jednak można zarzucić charakter „próbny”, nieodpowiedzialność i niejasność.

¹ Cytaty z dzieł P. Valéry'ego podawane w tekście głównym studium (O = *Oeuvres*; C = *Cahiers*) pochodzą z wydań w „Bibliothèque de la Pléiade”: *Oeuvres*. Édition établie et annotée par J. Hytier. Paris 1957—1960 lub 1968—1971. T. 1—2; *Cahiers*. Éd. J. Robinson. T. 1—2. Paris 1973—1974. Umieszczona po skrócie liczba rzymska wskazuje tom, arabska zaś stronicę. Wyżej podane cytaty mieszczą się w: C II, 1021 (motto); O II, 408, 473, 700—701; C I, 6.

² O relacji prawda—weryfikacja zob. O II, 473.

Terminy, jakimi określa Valéry swoje teksty, pozwalają zatem na rozpoznanie podstawowych braków, jakie im przypisuje. Błąd w sztuce, czyli nieumiejętność zapanowania nad mniej lub bardziej skodyfikowanym działaniem słownym, to błąd ogólny, który wyraża się w trojakiem typie podstawowych niedostatkach: 1) niedostatek artykulacji („myśli”); 2) niedostatek wykończenia i, ogólniej, urzeczywistnienia („zarysy”, „szkice”, „studia”, „zapiski dla mnie”, „bruliony”); 3) niedostatek konstrukcji, dopracowania i kalkulacji („powiedzenia”, „butady”, „improvizacje”). Wszystkie te samokrytyczne zarzuty są rozwijane i zwięzłe objaśniane z różnych punktów widzenia w cytowanych przedmowach. Zamieszczona w *Analectach* przedmowa dostarcza dobrej nici przewodniej dla odтворzenia tego, co Valéry sądzi na temat własnych uchybień regułem retoryki.

Najbardziej sobie wyrzuca nieporządek³, jaki „panuje” w jego zbiorach. Jawny brak zamierzonego porządku jest czynnikiem, który najbardziej oddala tekst fragmentaryczny od skomponowanego dzieła, a raczej od idei dzieła narzuconej przez retorykę. Porządek zbioru jest nieporządkiem, bo odtwarza następstwo myśli „z dnia na dzień” (*Cahier B*). Odpowiada on jednemu z trybów *ordinis naturalis*, a mianowicie *naturali temporum ordini*⁴, wyprowadzalnemu wprost z porządku rzeczy i doświadczeń, a nie z wewnętrznej kompozycji tekstu. Przedmowa do *Mélange* precyzuje, że w tym dziełku „nieporządek (...) rozciąga się aż na chronologię”. Codzienna przypadkowość szeregu myślowego jest tu pomnożona przez dowolność późniejszych przesunięć, a szczególny ład wynikający z naturalnego biegu rzeczy ulega zachwianiu. Częściowo sklasyfikowane fragmenty z *Tel quel* są jednak dalekie od prawdziwego uporządkowania. Ale i klasyfikacja, słabsza odmiana uporządkowania, nie jest tam zawsze respektowana. I nie bez powodu. Wielorakość myśli, „prawd lub nieprawd”, „idei lub cieni idei” udaremnia wysiłek ich „uporządkowania wedle rodzajów”. A jednak w przedśłowiu do *Tel quel* Valéry po dwakroć stwierdza konieczność jakiegoś ładu, ładu idealnego: „Autor byłby wolał przekazać je teraz dobrze uporządkowane”, gdyby nie „okoliczności”, które „nie pozwoliły ułożyć małych części tej książki w pożądanym porządku”.

³ Aby zdać sobie sprawę z wagi tego pojęcia, zob. C I, 1016; pojęcie to jest również używane w *Mauvaises pensées et autres* (O II, 793): „Umysł nasz złożony jest z nieporządku plus potrzeby uporządkowania”. Stosunek między tym, co fragmentaryczne, a tym, co uporządkowane, definiuje następny tekst (O II, 582): „W najistotniejszym znajduję porządek i olśnienie, ale niestety często są one w opozycji. Cóż znaczy króciutki przeblysłk? I coż znaczy stały półcień?” (Zob. też C II, 1008.)

⁴ Zob. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960 (wyd. 2: 1973), s. 450.

Istnieje więc jakiś pożądaný porządek, jakieś pragnienie wypełnienia wymogów określonych przez retoryczną teorię *dispositio*. Każdej z wielkich części wypowiedzi przypisuje ona szczególną funkcję i rozdziela pomiędzy nie omawianą materię. Widać więc, jak u Valéry'ego czynność rozmieszczania (*oikonomia*) — troska o ekonomię dzieła — która wprowadziłaby w nie pewien porządek (*taxis*), jest bezustannie zamierzona i jednocześnie ciągle odrzucana. Ta dwuznaczna postawa Valéry'ego wobec retorycznego porządku jako zasady rządzącej dziełem charakteryzuje również jego stosunek do innych podstawowych norm.

„Uwagi i myśli” — wyjęte z jego „zeszytów i rejestrów poufnych”, a zamieszczone w *Analectach* — są, zdaniem Valéry'ego, nacechowane „suchością”. Na skutek czego fragment wywołuje takie wrażenie? Jako załączek jest pozbawiony możliwości rozwoju, jest wcieleniem zatrzymanego wzrostu, nieruchomości, skamienienia (styl lapidarny), na koniec — śmierci⁵. Tekst złożony z fragmentów należałby więc do *genus aridum ac siccum*. Littré określa styl suchy jako „pozbawiony ozdób i wdzięków”. I faktycznie fragment pozbawiony jest ozdób, upiększających dodatków, bo nie miałyby one na czym się zaczepić z braku solidnej osnowy do udekorowania. Jego „wdzięki” zaś są szczególnego rodzaju. Umysł ciągle przerzucany od tematu do tematu (to jedyna ciągłość tekstu), od jednej operacji do drugiej, z jednego punktu widzenia w inny — męczy się na takiej diecie z różnorodności. Lecz z drugiej strony lektura tekstu fragmentarycznego odkrywa jego wdzięki (niespodzianki, ciągła świeżość) i ozdoby (polegające na udatności szczegółu, do jakiej tęskni poezja czysta). Valéry tłumaczy się z suchości swoich krótkich tekstów pod naciskiem biologicznej i organicystycznej metafory. Albowiem jako wytwór spontaniczności, chwili, a więc aktu, który nie mógł być kontynuowany wedle reguł i rozciągnąć się w czasie, fragment nie pasuje do kanonicznego obrazu samorodnego życia, jaki przekazują słowa. Z retorycznego punktu widzenia jest on tym, czym życie (jeszcze) się nie zajęło, aby go rozwinąć. Ponieważ brak tu „rozwinęcia”, przebiegu wypowiedzeniowego, to nie ma też „ruchu”, wznoszenia się ku finalności jakiegoś sensu. Tekst nie zanika pod wpływem nastawienia na sens i z konieczności dominuje w nim „funkcja poetycka”. Fragment jawi się wyraźnie jako słowna rzecz — umarła lub czekająca narodzin.

Tekst fragmentaryczny przychodzi z ideami „w stanie narodzin lub przejściowości”. Jego zadaniem — wyznaje autor — jest „odsuwać w nieskończoność czas pisania definitywnego”. Tekst fragmentaryczny to pole działań niedokonanych, teren budowy, na którym nie ma miejsca dla

⁵ To właśnie ten jego lapidarny i szkieletowy charakter sprawił, że można było napisać (E. M. Cioran, *De l'Inconvénient d'être né*. Paris 1973, s. 197): „Dzieła umierają; fragmenty, skoro nie żyły, zatem nie mogą umrzeć”.

artystycznej skńczoności. Są to „idee w stanie surowym” (*Cahier B*) i z nikłą szansą, by się zeń wydobyć:

Zapisuję to, (co samo powstało w mej głowie), jak gdyby tutaj właśnie znajdował się początek jakiegoś dzieła. Lecz wiem, że dzieła nie będzie, czuję, że nie znam jego kierunku i że ogarnęłaby mnie nuda, gdybym starał się doprowadzić je do jakiego określonego celu. (*Histoires brisées*)

Wartość konstrukcji i wykończenia są negowane jako punkty odniesienia. Fragment zakłada nieustannie jakieś „dzieło”, dla którego byłby początkiem — *opus in statu nascendi*: „Czy ośmielę się nazwać te fragmenty ułomkami z przyszłości?”⁶ Tak więc tekst fragmentaryczny odsyła do problematyki z a l ą ż k a, czyli tekstu, od którego zaczyna się tworzenie tekstu skomponowanego retorycznie. Lecz te rozległe uprawy załączków, jakim się oddaje Valéry, są przezeń ujmowane jako przeciwstawne i mniej wartościowe niż „produkty wykończone, przerabiane, utrwalane, zamknięte w wykalkulowaną formę, które mogą się zaprezentować publiczności z pewnością siebie i wdziękiem dzieł wykonanych specjalnie dla niej” (*Analecta*). Pisarstwo wkracza na teren, gdzie nie może służyć normom, które pisarz jednak uznaje, którym nie przestaje hołdować nie realizując ich. [...]

Opisując mechanizmy swej działalności twórczej Valéry stwierdza: „Uchwyczone słowo zapisuję bez oporu” (*Analecta*). Cała ta twórczość stoi pod znakiem spontaniczności. Tekst jest złożony z zapisków na gorąco, nawet gdy zawierają one „niepoprawności”, „wady”, „skrótowe myślowe” (*Cahier B*). Spontaniczność określa bytowanie gatunku, który posiada swoich amatorów, jednostki perwersyjne, opętane „monstrualnymi pragnieniami” (*ibidem*). Przez swą spontaniczność twórczość odwraca się od wymogów sztuki i korzyści czerpanych z systematycznych rozwinięć, organizacji i wykończenia. Lecz przede wszystkim nie pozwala ona na osiągnięcie zasadniczego *novum*, ponieważ nie jest wykładnikiem doświadczenia odmiennego od tych, jakie składają się na potoczną (nie zrygoryzowaną) aktywność umysłu. Dlatego też Valéry przeciwstawia radykalnie sztukę i spontaniczność; jedynie bowiem ta pierwsza jest zdolna wykroczyć poza powtarzalność doświadczenia codziennego i zapewnić przygodę duchową. A fragmenty Valéry’ego są owocami chwili, takiego lub innego „zdarzenia, którego wstrząs nagle objawił chwilową prawdę, mniej lub bardziej prawdziwą” (*Tel quel*). Ich prawdziwość nie rozciąga się poza owe punkty czasowe i dlatego wyraźnie zachowują wzajemną niezależność. Stąd też „natrafi się tam (w *Tel quel*) na sprzeczności”. W przeciwieństwie więc do mówienia czy pisania przemyślanego, które na wzór okresu zdaniowego posiada początek,

⁶ P. Valéry, *La Création artistique*. „Bulletin de la Société française de philosophie” 1928, s. 10.

środek i koniec, wiąże prawdy w linearny łańcuch rozwijając pewną Prawdę, tekst fragmentaryczny nie zna transformacji pojęcia w sukcesywność czasową, nie troszczy się o *logos* i jedyność Prawdy, a obchodzi go jedynie jej poboczne aspekty. Jakaś prawda jest tu zawsze postulowana, podobnie jak i dzieło, które miałyby uchwycić ją adekwatnie i wyczerpująco. Dzieło fragmentaryczne tworzy się tutaj poddane fascynacji, od której *volens volens* się odwraca. Nadmierne zaufanie do możliwości drugiego stadium, stadium *dopracowywania*, skłania do pozostawienia owych tworów takimi, jakimi są. I okazuje się, że migawki są znacznie trudniej spajalne, niż się sądziło. [...]

Valéry podkreśla nieustannie, że pisanie spontaniczne jest wytworem pasywności; czynności wytwórcze ograniczają się tu do minimum: „Notuję zazwyczaj to, co wymyśla się samo” (*Analecta*). Natychmiast nasuwa się myśl o surowej krytyce, jakiej Valéry poddawał ideę natchnienia (np. „przechwalać się tym najbardziej, za co najmniej się jest odpowiedzialnym” — *Tel quel*, O II, 550). Aforyzmy, formuły, fragmenty zawierają „liczne uwagi czy wrażenia, które to tu, to tam, na przestrzeni życia przyszły na myśl i zostały zanotowane na marginesach jakiejś pracy czy przy okazji jakiegoś zdarzenia” (*Tel quel*). Nie zamierzone wytwory, za które „Autor” nie ma ochoty brać pełnej odpowiedzialności. Są to efekty, odpryski lub zaczątki przedsięwzięć, które zostały tylko zarejestrowane. Przedmowa do *Histoires brisées* zaczyna się znacząco od wskazania na postawę receptywną, która podsuwa autorowi „tematy”: „Zdarza mi się, jak każdemu, że wymyślam sobie powiastki. Lub raczej one same się we mnie wymyślają”. Pozostaje jedynie podrzędna czynność rejestrowania. „Zdarza mi się, jak wielu innym, że zapisuję główne rysy tego, co mi przyszło do głowy”. Czy Valéry uważa te zapiski wyłącznie za „inspirowane”, o tyle cenne, że nie opłacone żadnym wysiłkiem? Dostrzega w nich przede wszystkim załączki; to centralne dla poetyki Valéry’ego pojęcie jest równocześnie uzasadnieniem dla pisarstwa fragmentarycznego.

II. Racje nie ujawniane

Odchodząc od klasycznego obrazu dzieła, dzieło fragmentaryczne zachęca do wydobycia ogólnych cech konstytutywnych dla *bycia dziełem* [*l'opéralité*]. Jako wytwór dzieło-przedmiot ma pewne właściwości, winno spełniać pewne normy, które gwarantują wykonalność jednostkowych działań twórczych oraz ich powtarzalność; wytworzony przedmiot jest rozpoznawalny dzięki określonym regułom strukturalnym, które znajdują uzasadnienie w stwarzanych przez nie możliwościach. Jako *praca* dzieło zakłada taką modyfikację aktywności umysłu, by ten stał się zdolny do czynności kreacyjnych. Owe dwa ujęcia dzie-

ła — nie jako narzędzia komunikacji, lecz jako instrumentu doświadczeń, jakie umysł może ze sobą przeprowadzić (w ilości zapewne nieskończonej) — odsyłają do rzeczywistości wytwarzania:

Dzieło nie jest dla mnie bytem zamkniętym i samowystarczalnym — jest zwierzęcem zewłokiem, pajęczyną, opuszczoną muszlą lub konchą, kokonem. Oczekuje mnie zwierzę i zwierzęcy trud. <C II, 999>

Wytworu nie da się więc ujmować w oderwaniu od wytwarzania, od struktur czynności fabrykowania. Samowystarczalna jest jedynie całość dzieło-wytwarzanie i o niej winna mówić każda wypowiedź o dziele. Dla Valéry'ego możliwość zrozumienia tej całości tkwi przede wszystkim w działalności wytwórczej:

Mój ogląd spraw literackich dokonuje się pod kątem pracy, działania, warunków fabrykacji. <Ibidem>

Zacnę więc od rozpatrzenia owej „operacyjnej” strony dzieła, by potem zająć się strukturalnymi regułami jej wytworu.
[...]

4. Elementy ekonomii tekstu ciągłego: nawroty i powtórne odczytywanie

Nawroty to powszechny warunek procesu twórczego. Nawracanie do roboty już wykonanej, by ją poprawiać lub stwierdzić potrzebę uzupełnień, stwarza ów wewnętrzny rozruch w dziele „*in progress*”, który decyduje o zainteresowaniu dziełem, jak i o samym dziele.

Praca nad tworzeniem i przetwarzaniem zdania, akapitu czy strofy powinna wprawiać umysł w stany daleko cenniejsze niż to, co można osiągnąć w zakresie gotowych rezultatów na papierze. Dla uzyskania jakiejś wyczelowanej frazy trzeba było przejść przez głęboką przemianę wewnętrzną; trzeba było działać niejako w trzech wymiarach, a nie tylko w jednym lub dwóch, jak to czyni spontaniczność. <C I, 313>

Pole ważności tej reguły, poczynając od zdania i paragrafu, implikuje również fragment i tym samym zbliża go do dzieła. Kondensacja myśli, która znajduje się we fragmencie jako wynik pracy pisarskiej, odpowiada komplementarnemu wymiarowi spontaniczności. Są fragmenty doprowadzone do perfekcji, mimo że w kreacjach wyłącznie spontanicznych nie ma owego „wyrabiania prowadzącego do perfekcji” (C II, 1013) — i:

Paradoks. Człowiek posiada jeden tylko sposób nadawania jedności dziełu: przerywać je i nawracać do niego. <O II, 627>

Jak można się o tym przekonać u Mallarmégo — perfekcja nic sobie nie robi z gatunków i retoryki.

Robota i jej efekty. Mallarmé dedukuje po prostu z roboty na

wyższym poziomie. Efekty nawrotów i przeżuwania dzieła. Osobista krytyka nieskończenie odnawiana. Relacje wzajemnie się odbijające. Mnożenie się koneksji. Niejasność. Nabyty nawyk, aby nie akceptować przypadkowych partii dzieł nieporównywalnych do tych, które zostały już wypracowane. Rozrzedzanie (...). (C II, 1012)

Taka praca wyłącza zupełnie kompozycję retoryczną, oferującą gotowe rozwiązania — paliatyw braku roboty. Prosty zestaw „części” zostaje zastąpiony przez sieć koneksji jak najbardziej rygorystyczną i bogatą. Nie zakomponowana forma tekstu wykazuje odmienne perfekcje... „Efekt bloku” (zob. O II, 1506) da się trudno pogodzić z istnieniem takiejże sieci: zadowolają go w zupełności niezmiennie relacje między dużymi częściami. Maszyna retoryczna wydaje się właśnie zrobiona po to, aby zwolnić od roboty.

Korygowanie roboty — robota jako nawrót do tekstu — zakłada powtórne odczytanie. Nawrót do już zrobionego stanowi bez wątpienia jedną z głównych przeszkód w pracy artystycznej. Wewnątrz bowiem tej samej operacji tradycyjne rozróżnienie między percepcją krytyczną a „afirmacją” twórczą powinno zaniknąć na rzecz nowej gry między jedną a drugą. „Poryw [*élan*]” nie może odmówić sobie postojów pod groźbą szybkiej degradacji w niedobrą włóczęgę. „Jeśliby poeta był naprawdę marzycielem, jak dowodzi tego współczesna legenda, to można się założyć, że nie mógłby nigdy odczytywać się bez jęków”. Gdyby tak nie czynił, nie mógłby prawdziwie pisać, praktyka ta bowiem zakłada jakby dialog ze zrealizowanymi partiami samego siebie. Jeśli chodzi o autora tekstów fragmentarycznych, to nie jest on w taki sam sposób poddany temu zobowiązaniu. Każdy fragment bowiem nie „odnosi się” z konieczności logicznej i retorycznej do poprzednich (bądź aby wyciągać z nich konsekwencje, bądź aby je amplifikować)⁷. Wynika on raczej ze spotkania idei przewodniej z jakąś myślą przypadkową lub jakimś innym tekstem. Architekt [arché-texte] determinuje bardziej bezpośrednio tekst fragmentaryczny niż tekst skomponowany, ciężący do immanentnego rozwoju. Tekst fragmentaryczny nie nawraca do siebie w celach konstrukcyjnych, nawraca natomiast do całokształtu innych tekstów, w stosunku do których konstytuuje się w roli odnośnych „uwag”. Czy można więc powiedzieć, że dogadza on tym, którzy nie lubią albo nie umieją siebie odczytywać?

Wszelkie budowanie odpowiadające normom systematycznej kon-

⁷ R. Barthes podkreślił tę niedzielową stronę tekstu fragmentarycznego i nawet oznaczył ją jako normę dla tego typu tekstu (*R. Barthes par R. Barthes*. [Paris 1975], s. 151): „Najważniejsze jest, aby tych małych sieci nie wiązać ze sobą, aby nie ześlizgnęły się w jedną wielką sieć stanowiącą strukturę książki, jej sens”. Porządek alfabetyczny fragmentów u Barthes'a miał zabezpieczyć ów tekst przed jednością wypowiedzi.

strukcji dzieła retroaktywnie na instancję budującą [*l'instance édificatrice*]:

akty, z których wytwór pochodzi, w tej mierze w jakiej rzutują na swego autora — kształtują w nim inny wytwór: jest nim sam człowiek jako sprawniejszy i lepszy władca swej pamięci. Dzieło nie jest nigdy nieodwołalnie skończone, gdyż ten, co je zrobił, nigdy się nie spełnił; a moc i sprawność, które z niego dobył, nadały mu właśnie władzę doskonalenia go, itd. <...> Możliwość wymazania go lub odrobienia. <C II, 1011>

Zapamiętajmy, że każde dzieło (włącznie z dziełem fragmentarycznym) dokonuje się w procesie wymian z sobą w sobie⁸. „W procesie wymiennym edukacji z tym, co właśnie się pojawiło” (O II, 672). W dialogu, który nie jest już tylko „wewnętrzną rozmową duszy samej z sobą, odbywającą się bez głosu”⁹, ponieważ replika została dana wypowiedzi pisanej. Każdy współczesny jakiejś realizacji proces daje możliwość zarówno przekształcania wytworów poprzednich stadiów procesu, jak i samego projektu myśli, który wyzwolił ów proces.

Właściwość przekształcająca zasada się więc na pracy zawierającej własne wewnętrzne prawa rozwoju i gwarantującej pewną jednolitość projektu w ciągu procesu jego realizacji. Konsekwencje owego projektu wymykają się, co wynika z samego faktu prawidłowości roboty, która dany projekt wprowadza w czyn. Realizacja zamienia bowiem każdy projekt w przygodę, w stosunku do której okazuje się on *post factum* tylko jednym z możliwych wyjść. Postawa czysto projektująca może być więc tylko i wyłącznie konserwatywna.

Racją bytu każdego dzieła jest więc modyfikacja autora¹⁰. Widać, w jakiej mierze przygoda (to, co nieoczekiwane, ryzyko, nowość) i proces wytwarzania łączą się.

Dzieło jest modyfikacją autora, który w każdym odruchu powoływania go ze siebie podlega pewnej zmianie <...>. <C II, 1006>

Trafność każdego aktu i przedsięwzięcia zależy od pełnej równowagi między konsekwencją w procesie wytwarzania a przemianą w wytwarzającym. Gdy pierwsza bierze górę, wynika stąd tylko amplifikacja i tekst retoryczny. Gdy natomiast druga, to w każdej chwili zaczyna się dzieło. Im bardziej przeważa „wytwarzanie” obce regularności

⁸ Wymiana, będąca sama w stanie nieustannej transformacji, jeśli owo „mnie” pokrywa wielość i różnorodność „mnie” nawzajem się transcendujących. To prawo pisarstwa odpowiada prawu życia, tak sformułowanemu przez V. Larbauda (*Oeuvres*. Paris, s. 933. „Bibliothèque de la Pléiade”): „Wreszcie doznaje on <Ramon Gomez de la Serna>, jak my wszyscy, pragnienia zmiany, skomponowania swego życia z kilku egzystencji, odczucia za sobą kilku przeszłości. Nie móc przypomnieć sobie tych rozmaitych egzystencji, rozproszonych, nie komunikujących się ze sobą, dla których stanowimy jedną więź, wydaje mi się rzeczą straszną”.

⁹ Platon, *Sofista*, 263 e [tłum. W. Witwicki. Warszawa 1956].

¹⁰ Zob. O II, 672—673; C II, 1011; C I, 293.

retorycznej, tym głębsza jest przemiana: mocna przewaga wytwarzania pociąga w skrajnych wypadkach nieustanną przemianę dzieła, które przestaje być wtedy jedno, lecz także unieruchamia autora, który staje się wtedy tylko miejscem „sejsmicznych” wydarzeń, a przestaje być wytwórcą czegokolwiek.

5. Ekonomia dzieła, retoryka i wiedza

Kompozycja retoryczna zasadza się na podwójnej ekonomii: władz pamięciowych [*mnémique*] i ogarniających całość [*synoptique*] bezpośrednio z sobą powiązanych. Rzecz jest łatwo poznawalna (*eumathès*), ponieważ łatwa do zapamiętania (*eumnémoneutos*), a łatwa do zapamiętania, ponieważ obejmowalna jednym wejrzeniem (*eusunoptos*)¹¹. Dzieło, a raczej jego retoryczna koncepcja, jest niczym innym jak maszyną dostosowaną do tej ekonomii i w konsekwencji zdolną do poszerzenia granic możliwości umysłu:

że liczba różnych rzeczy, o których możemy myśleć we wzajemnych związkach, była bardzo mała. Możemy zrobić pewien wysiłek, by ją nieco powiększyć. *⟨Tel quel⟩*

Ekonomia retoryczna, o ile utożsamia dzieło z tym, co zeń zapamiętane, a więc z tym, co w nim rozpoznane, o tyle ma na celu wyćwiczenie dzięki wiedzy opanowania warsztatu.

Reszta *⟨to, co w pełni przemyślane⟩*, jeśli nawet budzi podziw, wydaje mi się mało zarysowanym wysiłkiem, nieelegancją z braku sił, niewolą bardziej niż mistrzostwem, rezygnacją — poddaniem się. *⟨C I, 262⟩*

Skoro mistrzostwo należy do istoty wiedzy, przynajmniej według ustaleń metafizycznej tradycji zachodniej, należy założyć istotną więź między wiedzą a retorycznym uporządkowaniem zawartości myśli. Porządek narzucony przez mistrzostwo jest jednak tylko pozorny; w polu wypowiedzi chodzi o porządek retoryczny. Myśl, która wymknęłaby się woli mistrzostwa, mogłaby się może uwolnić od retoryki, co zdaje się zachodzić właśnie w wypadku tekstu fragmentarycznego.

Retoryka pozwala więc na ukształtowanie całościowej wizji, wielości relacji. Wizja ta winna pozwolić działać bardziej świadomie, a więc trafniej, umożliwiając postęp w zakresie poznania, skierowany na lepsze opanowanie mistrzostwa. I czyż cała istota literatury nie sprowadza się, jak Valéry to oświadczał, do sensu poznawczego (w znaczeniu „doświadczalności [*expérimentation*]”)? W jaki więc sposób budować teorię literatury bez jawnego brania pod uwagę tej podstawowej motywacji?

Gdyby literatura miała być poznawaniem ujętym w reguły, to z e

¹¹ Arystoteles, *Retoryka*, III 9; 1409a, 36 s.

swej istoty wchodziłaby w zakres różnych retoryk, czyli norm porządkowania i komponowania. Lecz jeśli sens poznawczy w ramach literatury nie ma koniecznej więzi z ideą mistrzostwa, jakie struktury artystyczne są wtedy dopuszczalne?

Ujawnienie się retoryczności jest oczywiście tylko szczególnym przypadkiem generalnej idei ekonomii tekstu. U Valéry'ego взгляд na „poznanie” wymaga zawsze pewnej koordynacji myśli:

Jakieś 40 lat temu byłem zafrapowany tym, że z dyscyplinowane spekulacje wprowadzają więcej dziwności, możliwych i niemożliwych punktów widzenia, niż swobodne fantazje; że przymus koordynowania bardziej jest brzemienne w Niespodziankę niż przypadek. (C I, 128—129)

Ten wymóg, interferując z normą konstrukcji retorycznej wypowiedzi, pozostawił dzieło Valéry'ego w znanym nam stanie¹². Otóż zamiast poddawać ową samowariantność [*self-variance*] standardowej regulacji, którą byłaby skrepowana, należałoby pozwolić, aby zarysowały się w niej „strategie”, powstawały spotkania „niestatyczne”, formowały się konfiguracje mocno aktywne, otwierające przestrzeń gry fragmentów. Taka to idea, nigdy całkowicie nie zaakceptowana, tajemnie przewodziła Valéry'emu.

6. Kompozycja retoryczna i fragment

Nazwijmy (dla naszych potrzeb) „tekstem” wszelką całość [*ensemble*] słowną złożoną w sposób zamierzony, tak by elementy jej wiązały się ze sobą. Jeśli najogólniej rozumie się przez „budowę tekstu” całokształt relacji (wszelkiej natury) między elementami (wszelakiej wielkości) tego samego zbioru, takimi, że współpracują one (w jakikolwiek sposób) z operacjami specyficznymi dla całości, to czy można mówić o „budowie” tekstu fragmentarycznego? Zapewne, ale pod warunkiem, aby odróżnić to pojęcie od kompozycji, która stanowi tylko jego szczególną realizację. Tekst fragmentaryczny wywołując wrażenie braku tych relacji, które zwykle konstytuują tekst ciągły, pozwala odczytywać (inaczej) inne relacje, które zastępują tamte w ich roli konstytutywnej. Chodziłoby tu więc o zmianę akcentu w możliwościach relacyjnych określa-

¹² Sztuczne zestawy konstruowane przez retorykę reprezentują zaledwie pierwsze uregulowanie samowariantowości (odnoszącej się, jak się zdaje, do określonego przedmiotu). To uregulowanie wprowadza powtórzenia, wewnętrzne punkty odniesienia (anafory i katafory), ugrupowania konstytutywne dla pierwszej systematyzacji i ujednorodnienia wariacji. Otwiera pole kontrolowanej refleksji, ograniczonej i poddanej inwariantowi teleologicznemu, refleksji o refleksji: operatywność retoryczna konstytuuje np. „refleksję filozoficzną”, która więc z kolei może być badana jako problem dzieła literackiego. Wypowiedź filozoficzna — jako jedyna czysto retoryczna — jest taką właśnie wypowiedzią, w której literatura jest całkowicie poddana zdyscyplinowanemu zamierzeniu.

jących budowę tekstu, dzięki której tworzy się on i objawia w sposób konieczny jako raczej rozrzucone fragmenty niż jako jednorodny spójny i artykułowany ciąg. Brak zwykłych „powiązań”, uzasadniających typograficzne rozłożenie fragmentów, może się przyczynić do tego, iż jawią się one jako nie ukonstytuowane, przypadkowe skupisko: taki pozór wynika jednak z dominującej praktyki, tzn. tekstów charakteryzujących się pewną jednością. Nasze pytanie przeto wypada sformułować następująco: w imię czego i na podstawie jakiego typu relacji tekst fragmentaryczny grupuje swoje części? Aby uzyskać na to odpowiedź, należy dalej poprowadzić konfrontację tekstu fragmentarycznego z pojęciem kompozycji — takim, jakie z jednej strony znajduje się w retoryce klasycznej, a z drugiej u Valéry'ego. Chodzi tu bowiem o dwa diametralnie różne typy budowy; pierwszy z nich rządzi powierzchniowym zestawieniem fragmentów, drugi określa je poprzez nieustanną grę między jednostkami znaczącymi („formalnymi”) a znaczonymi („znaczeniowymi”).

Relacje konstytuujące istnieją więc zarówno w albumie fragmentów jak w tekście skomponowanym i stanowią o tym, że oba okazują się „dziełami”. Brak kompozycji, nadający zestawieniu wygląd jednolity, angażuje czytelnika do odkrywania relacji innej natury między elementami konstytuującymi, aby je ująć w jedną całość i włączyć w jeden i ten sam przebieg całościowy.

Funkcją kompozycji retorycznej jest połączenie w jednolity „wykład” różnych sformułowań odnoszących się do pewnej idei lub grupy pokrewnych idei. Tego rodzaju powierzchniowa synteza, która polega na łączeniu zbiorów zdań w układy globalne, nosi nazwę *dispositio*. Uruchamia ona schematy porządkujące, wyraźnie widoczne dla czytelnika poszukującego „planu” tekstu. Plan ustala pewną różnorodność części lub momentów, pomiędzy które rozdzielają się poszczególne wypowiedzi¹³.

¹³ Quintilian, *Institutio oratoria*, 7, 1, 1: „*Dispositio utilis rerum ac partium in locos distributio*”. „*Res*” i „*partes*” (*orationis*) najogólniej wskazują na „elementy konstytuujące wypowiedź” (znaczone i znaczące w tekście). Mogą one być wszelkiej możliwej do określenia wielkości. W zależności od tego, czy zakłada się uporządkowanie bezpośrednich czynników konstytuujących zdania, czy też samej całkowitej wypowiedzi, trzeba się będzie odwołać do teorii *compositionis* (część cz. III — *elocutio*) bądź do teorii *dispositionis* (drugiej z *partes artis*); można oczywiście zdefiniować typy jednostek pośrednich między zdaniem a całkowitą wypowiedzią: np. akapit (odpowiadający wielkością mniej więcej fragmentowi), odpowiednik rozmaitych momentów tej samej narracji lub dowodzenia.

Pozostają jeszcze do przestudiowania inne schematy oraz inne zastosowania. Zauważmy skądinąd, że nie ma takiej części sztuki retorycznej, która nie miałaby bezpośrednich stosunków z syntezą prezentującą. Chociażby ogólnie przemilczany przypadek dwóch ostatnich części. Wiadomo, że siatka *topoi* posiada, oprócz funkcji w *inventio*, rolę środka mnemotechnicznego, ułatwiającego zapamiętanie ustalonej dyspozycji wypowiedzi na dany temat. Ale zapamiętanie wy-

Kompozycja (obejmująca w szerokim znaczeniu tego słowa dyspozycję jednostek wszelkiej wielkości) polega więc na zestawianiu (*taxis*) i na łączeniu (*sundesis*) w prezentacji idei. Ale oba te aspekty wymieniają swoje funkcje, gdyż rozplanowywanie jest to, zależnie od wypadku: albo stwarzanie pozoru porządku dzięki sztuce łączenia, albo też osiągnięcie łączy przez narzucenie porządku. Chodzi zawsze o to, aby wywołać pozór konieczności bądź w logicznych relacjach między następującymi po sobie częściami, bądź w „przepływie” mówionego słowa. Przez „komedię uporządkowania”¹⁴, przez pozór systematycznego uszeregowania, dąży się do osłabienia faktu rzeczywistej autonomii elementów konstytuujących. Dlaczego ta komedia?

Dlaczego — pyta Valéry w *Discours aux chirurgiens* — nie uciec się do zwykłego wyznawania myśli, które mnie nachodzą, a które z konieczności należą do owych myśli nie uporządkowanych, których pozbywamy się, gdy tylko możemy, aby zbudować wreszcie wypowiedź o stylu czystym, o liniach wyrazistych, wywołującą korzystne wrażenie doskonałości intelektualnej i formalnej. (O I, 908)

A pyta tak dlatego, że prócz względów publikacyjnych (to, co ofiarowujemy czytelnikom, musi zdobyć ich uznanie przez swą lepszość od innych dzieł respektujących jednolitość) pojawił się niepostrzeżenie paradigmat: kompozycja/nieład lub dzieło/zbiór. To, czego nie obejmuje synteza powierzchniowa, to, co nie jest uporządkowane — powiązane pod znakiem jedności logicznej i formalnej — popada w dziedzinę mniejszej lub żadnej wartości, dziedzinę zbiorków, albumów, mieszanin, suit itp.¹⁵ Istota dzieła została utożsamiona dla „zewnętrznych” racji z syntezą retoryczną jego prezentacji. Trudno przewyciężyć to skojarzenie, gdyż

powiedzi — to ponadto możność zrekonstruowania porządku poszczególnych rozważań składających się na nią, a nawet zapamiętania szyku zdania, jego początku i zakończenia. To dla *memoria*. *Pronunciatio* — prezentacja prezentacji i oralnej „interpretacji” wypowiedzi — winna natomiast zaznaczać tonem i gestem (*vox* oraz *corpus*) punktację, progresję i rytm, połączenia i odnośne wartości poszczególnych elementów wypowiedzi w ich wzajemnych stosunkach. Stosunków między *inventio* a *dispositio* nie potrzeba tu już rozważać, gdyż są one dostatecznie sprecyzowane. Figura zaś w naszym ujęciu ma przede wszystkim funkcję porządkującą: wprowadzając ład w nieporządek figura stanowi *compositio*, i na odwrót; skądinąd kompozycja i teoria figur przynależą do tej samej części retoryki — *elocutio*. J. Jallat (*Entretiens sur P. Valéry*, s. 126), wyjaśniając refleksję Valéry'ego dotyczącą retoryki na podstawie *Wstępu do metody Leonarda da Vinci*, pisze: „Na najogólniejszym poziomie figura jest dyspozycją, układaniem, porządkowaniem terminów”.

¹⁴ P. Valéry, *Lettres à quelques-uns*. [Paris 1952], s. 83—84 (do André Lebey'a: „Pozwalam sobie na tę komedię posiadania porządku” (w związku z *Cahiers*)).

¹⁵ Ich publikacja jest usprawiedliwiona poprzednim dorobkiem autora; ustalili on tak dalece pisarski a u t o r y t e t Valéry'ego, że przyznano wartość nawet jego spontanicznej twórczości.

to właśnie retoryka urobiła potoczne pojmowanie idei dzieła. Tekst fragmentaryczny (o którym wciąż jeszcze nie wiemy i może nigdy pozytywnie wiedzieć nie będziemy, czy może konstytuować dzieło) okazuje więc odchylenie od normy tekstu retorycznego albo znajduje się poza terenem wyznaczanym przez oba bieguny konstytuujące domenę porządku i nieporządku.

Tekst retoryczny ukazuje się w analizie, tzn. w każdej świadomej sobie lekturze¹⁶, jako dopasowywanie się fragmentów. Z istoty swej nadaje się więc do dekompozycji. Podobnie jak „zdanie jest zbliżeniem do n znaczeń” (C I, 438), wypowiedź retoryczna jest tylko zbliżeniem do n fragmentów; trafność takiego spojrzenia znajduje potwierdzenie w odczytywaniu dzieła przez publiczność — zapamiętuje ona jego pewne urywki i cytaty lub zniekształca tekst i kładzie w nim akcenty, gdzie się jej podoba. Fragmenty konstytutywne dzieła rozwijającego się przed naszymi oczami wprowadzone są w narzuconą im od początku celowość. Ale nic nie może przeszkodzić temu, by lektura sprowadziła dzieło do jego prawdziwego stanu, a mianowicie do konstelacji fragmentów, gdzie mnóstwo pobocznych celowości zajmuje miejsce jednokierunkowego wznoszenia się dzieła. Czy należy więc, ogólnie rzecz biorąc, dawać pierwszeństwo stanowi fragmentarycznemu tekstu nad jego stanem skomponowanym? Kwestię tę w ostatniej instancji rozstrzyga lektura — i tu stanowisko Valéry'ego jest znane: każda uważna lektura (tzn. taka, która nie jest posłuszna wobec tekstu) widzi sens końcowy tylko jako jeden z możliwych, a jego wyłączność jako przypadkową. Każde dzieło stanowi zaproszenie do kreślenia w rozlicznych miejscach linii, przebiegających pod różnym kątem w stosunku do jedynej linii proponowanej celowości. Nawiązując do metafory Valéry'ego: każde dzieło wytwarza w lekturze *r u m b y* [*des rhumbs*] bądź odchylenia od kierunku arbitralnie wybranego przez autora czy nawet wyimaginowanego przez czytelnika. Dlatego tekst broniący się przed *p e r s w a d o w a n i e m* czegokolwiek może się w efekcie prezentować jako „rumby”.

Nawet teksty o toku najbardziej spójście i dobrze przeprowadzonym pozwalają rozkładać się na urywki ze „spacjowaniem”, z którymi uważna lektura nie ma kłopotu. Urywki te w efekcie, nawet jeśli stanowią tylko partie zależne od tekstu, nie wymagają w konieczny sposób określonych relacji z innymi fragmentami, mimo że owe relacje równoczesne do nich w tak naturalny sposób wydają się zaproponowane (retoryka jest polem relacji prawdopodobnych). Tekst retorycznie skomponowany jest więc zbiorem fragmentów wzajemnie splecionych przez

¹⁶ Poetyka — to nie innego jak historia własnej świadomości: instancji tworzącej u autora, odtwarzającej u czytelnika. Valéry (*La Création artistique*, s. 9) pisze: „Weźmy obecnie pod uwagę kilka stanów naszego autora, o których założymy (po to, by się czegoś o nim dowiedzieć), że były niesłychanie świadome”.

proste zestawienie¹⁷ bądź przez spójniki lub anafory. Według Valéry'ego wytworzenie dzieła słownego przechodzi więc przez dwie fazy:

Istnieje prawie zawsze jakiś pierwszy stan, faza emotywna, nie zmierzająca do żadnej formy skończonej, zdeterminowanej i zorganizowanej, mogąca jednak produkować elementy częściowe ekspresji, fragmenty, które kiedyś odnajdą — albo nie odnajdą nigdy — swoją całość... W tym to stanie jawi się jakieś słowo, jakaś formuła, jakiś obraz, jakiś układ; owe elementy później odnalezione zamieszkają w jakiejś kompozycji i nieoczekiwanie staną się załącznikiem lub rozwiązaniem... Czy odważyłbym się nazwać takie fragmenty: ułomkami z przyszłości?¹⁸

Fragment ukazuje się jako szczęśliwy przypadek w nieustannej dynamice umysłu. Z tejże racji „ta pierwsza faza przynależy w sumie do psychologii ogólnej”. Jednakże fragment oczekuje jakoby i apeluje o przynależność do jakiejś całości, w tym wypadku całości skomponowanej. Takie wytworzenie dzieła zorganizowanego implikuje z kolei „zupełnie inny porządek aktywności umysłowej”:

Autor, świadomy tego lub nie, przybiera zupełnie nową postawę. Przedtem widział tylko siebie samego i w sobie samym, ale ledwo zaczyna mu się marzyć dzieło, wchodzi w kalkulację efektów zewnętrznych¹⁹.

Kompozycja retoryczna jest właśnie ową kalkulacją — nie znaną tekstowi fragmentarycznemu — „efektów” działających poprzez kombinacje lub koordynacje tego, co pierwsza faza pozostawiła do dyspozycji. „Naczelny problem literatury — to spajanie” — pisze Valéry — a retoryka oferuje liczne sposoby i techniki łączenia; można by ją całą sprowadzić do teorii spajania generującej tekst.

7. Kompozycja: uniwersalny środek czy nieosiągalny ideał?

Co mówić? — zawsze to samo groźne pytanie, stawiane przez retorykę, i próba jego rozwiązania²⁰.

Valéry żąda od retoryki nie tego, aby dostarczała mu refleksji na podjęty temat (jest aż nadto bogaty w zakresie wszystkich tematów), ale żeby mu pomogła zaprezentować to, czym on już dysponuje: „Pisanie dla publikowania jest dla mnie sztuką wykorzystywania resztek” (C I 265). Chodzi tu o czerpanie z istniejących już rezerw elementów, które następnie zostaną zgrupowane w sposób na ogół improwizatorski, aby stworzyć prozę przeznaczoną dla publiczności:

¹⁷ P. Fontanier (*Les Figures du discours*, s. 241) mówi o asyndetonie, że „wiąże on może nawet mocniej od spójnika to, co wydawałoby się, że rozdziela i rozłącza”.

¹⁸ Valéry, *La Création artistique*, s. 10.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ R. Barthes, *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. „Communications” 16, B. 1. 18.

Moja robota pisarska polega jedynie na wprowadzeniu w ruch (dosłownie) notatek, fragmentów pisanych przy wszelkiej okazji i we wszelkich okresach mojej historii. Brać na warsztat jakiś temat — znaczy dla mnie sprowadzać urywki istniejące już dawniej do tematu wybranego lub narzuconego mi znacznie później. Jako materię pisarską przyjmuję wyłącznie urywki podyktowane okolicznościami, pojawiające się, jak chcą i kiedy chcą, będące tym, czym są. <C I, 245—246>

Valéry zwraca się więc do retoryki jako do sztuki porządkowania. Już pozór porządku wystarczy, aby tekst był sposobny do publikacji, a sprowadza się to do spojenia małych powierzchni tekstowych („grupowanie”). Grupowanie, nawet bardzo powierzchowne, jest równoznaczne z pierwszą „obróbką”. Zabieg ten pozwala więc osiągnąć minimum artystycznego porządku [*opéralité*]. Zauważmy, że to minimum nie jest osiągnięte w *Cahiers et registres familiers*: ciąg fragmentów — tak jak się one z dnia na dzień piszą — nie stanowi dzieła, nawet fragmentarycznego. Nawet błahe spojenie retoryczne stwarza przepaść między „resztkami”, które poeta obrabia, a tekstami ciągłymi. Że taki rodzaj obróbki jest tylko wybiegiem, złą ekonomią, zaświadcza znudzenie, które wyzwala:

Nie jestem pod tym względem literatem. Wciąż żałuję owego czasu, który poświęcam pisaniu, myśleniu o efekcie lub o prezentacji. Odczuwam żywo, że czas ten jest ukradziony jakiemś nie bardzo nawet wiadomemu bezpośredniemu poszukiwaniu (...). <C I, 254>²¹

Redakcja uważana za „zesnurowywanie” produktów prawdziwego poszukiwania jest owocem sprawności obcej w stosunku do traktowania samej materii. Ten rodzaj kompozycji nie wywołuje interwencji owej „wrażliwości formalnej”, implikowanej przez kompozycję poetycką, a regulującej nieustanną wymianę między formą a treścią. Jeśli Valéry jednak w niej przodował, to chyba dlatego, że znudzenie potrafiło być dla niego równie produktywne jak podniecenie bezpośredniego poszukiwania.

W tym, co piszę, jedna część jest walką z aniołem — druga (mieści się w tym prawie cała opublikowana proza) — walką z nudą pisania, z zamówieniem — tematem narzuconym. <C I, 280>

Valéry już bardzo wcześnie się w tym zorientował²², że robota retoryczna dotycząca prezentacji stanowi dla niego przymus odrywający go od tego, co uważał dla siebie za prawdziwą robotę:

Nigdy, w żadnej epoce nie pojmowałem swego życia jako powołanego do wytwarzania na zewnątrz. Wszystkie moje produkcje wynikły z odchylenia, a nie z posłuszeństwa wobec mojej prawdziwej natury. <C I, 15>

²¹ Dalszy ciąg tego fragmentu nasuwa podejrzenie, że idea bezpośredniego badania stanowi iluzję.

²² Zob. dwa listy A. Gide'a z r. 1895 (cytowane przez J. Hytiera w przypisach do O I, 1804—1805) na temat *Wstępu do metody Leonarda da Vinci*; jest w nich mowa o „magma umarłych słów, o naskórkach idei, o obrazie retoryki”.

Tak więc ideał pisarstwa u Valéry'ego wyraża się jako odchylenie [écart] w stosunku do retoryki. Odmowa wykończenia retorycznego może skierować na dwie, całkowicie odmienne na pierwszy rzut oka, drogi.

Pierwsza z nich to droga bardziej wymagającej kompozycji, gdzie całości tekstowe głębiej się nawzajem zazębiają. Valéry w ciągu całego życia pracował nad tym, aby zdefiniować jej warunki. Jednakże idea, dążąc do zrealizowania się w pełni czystości, stawia językowi naturalnemu takie wymagania, iż bardzo szybko okaże się niewykonalna. Valéry wyciąga z tego wnioszek, że w sztuce, w której język ludzki jest materia, jeśli chodzi o kompozycję, nie ma absolutu: nawet najbardziej wypracowane poematy reprezentują pod tym względem poważne niedoskonałości. Lecz idea kompozycji łączącej w sposób integralny i nierozzerwalny „treść” i „formę” pozostaje prawomocna jako idea kierująca.

Druga droga polega na całkowitej rezygnacji z wszelkiej kompozycji, czyli — wyrażając się bardziej precyzyjnie — na odrzuceniu wszystkiego tego, co poprzez kompozycję tworzy p o z ó r ciągłości tekstowej („Efekt bloku”)²³. Stąd wybór fragmentaryczności, poszukiwanie takiego tekstu, w którego produkcji sztuka nie redukuje się tylko do aktu prezentacji czy też do montażu tekstowego *continuum*. Mimo wyżej wymienionych zastrzeżeń należy jednak stwierdzić, że idea dzieła, chociaż nie skomponowanego retorycznie, pozostaje ideą dzieła, tym samym przeto stawia teoretyka (a i każdą świadomą siebie lekturę) wobec zasadniczych problemów.

8. System filozoficzny

Tradycja filozoficzna przynosi typ prezentacji myśli znany pod nazwą „systemu”. Polega on na pewnego rodzaju dystrybucji, koordynacji i hierarchizacji zdań, które ją wyrażają. Otóż, według Valéry'ego, system filozoficzny należy do rzędu, a nawet do prototypu zwykłych chwytów kompozycji literackiej²⁴. Jest on „fabrykacją z gruntu sztuczną”, kierującą się prawidłowościami niezgodnymi z zawartą w nich treścią wewnętrzną. Prawidłowości te dążą do tworzenia symetrii, homologii powierzchniowych wcale nie implikowanych (a przynajmniej w zasadzie) tymi treściami, co w konsekwencji doprowadza do ich deformacji lub czyni je sztucznymi²⁵. System okazuje się więc generatorem błędów, do-

²³ Zob. C II, 1225.

²⁴ Zob. O II, 1527: „System jest dziełem sztuki lub nim nie jest. Każde dzieło sztuki jest wyborem. Każdy wybór wyklucza tę czy inną rzecz”. Odnajduje się więc w nawiązaniu do tekstów o ideach te same argumenty, które potępiały powieść.

²⁵ Filozofowie — przeciwnie — widzą w budowaniu systemu oparcie, kontrolę i siłę dla inwencji filozoficznej. Zob. np. książkę E. Adickesa o znaczącym tytule: *Kant's Systematik als systembildende Kraft*.

dając do tego, co było naprawdę autentycznie pomyślane, uzupełnienia „dla zamknięcia kwadratu” (O II, 1528), proponując stosunki wynikające z troski o architekturę (np. tło) wymaganą przez prezentację artystyczną. System wykazuje także przeciwstawną wadę: stopień rozwoju osiągany tu przez każdą myśl jest dowolnie ograniczany wymogami mniej lub bardziej powierzchownej wzajemnej harmonii różnorodnych myśli. W konsekwencji takiej prezentacji efekt estetyczny narzuca wrażenie czegoś skończonego, wyczerpująco opracowanego:

Jeśli myśl sądzi, iż osiągnęła w danym punkcie doskonałość analizy i ekspresji, to jest to tylko doznanie, a nie myśl. Znajduje się to poza grupą. (C I, 14)

Retoryka w swojej prezentacyjnej funkcji dezorganizuje więc w nas prawdziwą, nieustannie zmienną konstelację myśli. „Umysł każdego rodzi to, co może, oraz to, czego potrzeba w danym momencie” (C I, 821). Valéry’emu wydaje się, że nieustanny potok myśli powinien być uznany za fakt determinujący formę, którą należy (lub nie należy) dać dziełu. Dla uznania pisarstwa fragmentarycznego to jednak nie wystarcza. Teoria nie ma naśladować swojego przedmiotu; myślenie o myśli powinno być czym innym niż bezpośredni zapis myśli. Obok systemu falsyfikującego, tworzącego uniwersalne ramy prezentacji i uszkadzającego to, co prezentuje, istnieje jeszcze możliwość systemu jako matrycy (zob. C I 14), generującej wszelkie „rzeczy nasuwające się umysłowi” przez tworzenie form, umożliwiających byt tym rzeczom.

Chciałbym dokonać moich własnych form klasyfikacji i wyklarowania, myśleć w nich... w taki sposób, aby każda myśl posiadała widzialne znaki całego systemu, z którego się wywodzi, i była jawną modyfikacją jakiegoś zdefiniowanego systemu. (O II, 582)

Takiemu to systemowi poświęcił Valéry swój wysiłek po to, aby zdać sprawę z „całościowego funkcjonowania ludzkiego umysłu”. Kompozycja „traktatu filozoficznego” nie mogła odpowiadać wykonaniu tego programu. Traktat nie jest bowiem matrycą generatywną, ale przedstawieniem myśli oderwanych od warunków ich tworzenia i ułożonych według reguł odmiennych niż te, które z ich tworzenia wypływają. Każdy „czysto naukowy” system jest odciążony od kompozycji, gdyż prawdziwa kompozycja stanowi abstrakcyjną kombinację „algebrę”:

Przestrzeń i konsystencja (sztuczne w wywodach filozoficznych) mogą być wyłączną własnością wyników „czysto naukowych”. (C I, 821)

Z uwagi na „materię” *Cahiers* formułowanie systemu „naukowego” może postępować tylko powoli. Pierwszy etap (jedyne zrealizowane przez Valéry’ego) sprowadzać się będzie do tego, żeby zachować ciągłą oryginalność wizji uchronioną od tików myślowych, wiążących się z wypowiedzią skomponowaną; różnorodność wizji nie wywołuje ich wzajemnej

erozji, lecz przeciwnie — rozkwita ich maksymalną odrębnością. Z tego powodu „słownik filozoficzny” jest lepszy od fałszywego systemu. W takim (nie zrealizowanym) słowniku widzi Valéry „najprostszy sposób wyłożenia sobie materii swych *Cahiers*”. Służyłby jako inwentarz jego idiolektu myśliciela i zarazem studiów nad prawdziwym systemem. Każdy termin powinien byłby tworzyć „wejście” dla poznania całego systemu. Każdy artykuł byłby odpowiednikiem „kompletnego fragmentu” i jako taki dostarczałby operatywnej definicji samego pojęcia, wskazując równocześnie na jego relacje z innymi kluczowymi pojęciami. Ów drugi etap słownika, zmierzający do sformułowania systemu, został przez Valéry’ego zaledwie naszkicowany; nie ma żadnej pewności, czy w ogóle pozwoliliby zbliżyć się bardziej do omawianego zagadnienia. Bo nawet zakładając, że byłby uporządkowany jako leksykograficzny *Begriffssystem*, to i tak słownik ten odpowiadałby skomponowanemu dyskursowi retorycznemu (pomijając znaki prezentujące i formę typograficzną): otóż uporządkowanie może wynikać tylko z pokrewieństwa terminów, a nie z relacji zapośredniczonych przez sam system.

9. Valéry’ego ideał kompozycji

Kompozycji retorycznej Valéry przeciwstawia tak wygórowany ideał kompozycji, że nie da się on nigdy w pełni urzeczywistnić. Sztuka prawdziwej kompozycji przekracza bowiem granice prostego uporządkowania, stanowiącego operację stosowaną mniej lub więcej przydatnie wobec elementów już ukonstytuowanych, o zdeterminowanej treści, kompozycja zaś, którą usiłuje uzyskać Valéry, wytwarza swoje treści w zależności od miejsc określonych przez jakąś strukturę (np. rytmiczną): treść jest przywoływana przez takie lub inne miejsce do wypełnienia w „figurze” (jako zasadzie porządkowania); jest określana przez „modyfikację”²⁶ wywołaną innymi treściami, z którymi współtworzy całą sieć o d p o w i e d n i o ś c i:

w taki sposób możliwości kombinacji, podobieństw, korespondencji, symetrii, idei i znaczeń są zapamiętywane przez niego (poetę), kultywowane i pomnażane. Próbuje ułożyć z nich system, który dawałby czytelnikowi (...) odczucie-ideę doskonałego mentalnego rezonansu lub raczej całościowego rezonansu bytu. (C II, 1100)²⁷

²⁶ Zob. C I, 316: „jak kompozycje całości — których sukcesywne części musiały się wzajemnie modyfikować w rozwiązującej się symultaniczności”.

²⁷ Dzieło fragmentaryczne może być do pewnego stopnia porównywalne do poematu, oba bowiem odziewają się od kompozycji retorycznej. Valéry, chcąc traktować treści intelektualne na modłę symbolistów (poprzez echa, korespondencje, symetrie), został wbrew sobie doprowadzony do pisarstwa fragmentarycznego. Potknął się tu o trudność zasygnalizowaną przez Musila — traktowania o ideach w ramach beletrystyki.

Kompozycja sprowadza się do nieustannej wymiany między „zmysłowym” (albo „formalnym”) a „znaczeniowym” (O I, 1505), przy czym element formalny prawie w zupełności określa całą regułę tej wymiany: „uważać zawsze za podporządkowane (treść, »idee«, obrazy) kształtowi formy (...) stanowiącej organiczną rzeczywistość dzieła” (C I, 295). Już retoryka klasyczna posiadała tę ideę organiczności dzieła, lecz rozporządzała wtedy za bardzo elementarnymi środkami, by ją móc zrealizować; dzięki temu poeci (w przeciwieństwie do muzyków) pozostali w stadium załążkowym swojej sztuki:

⟨Poeci⟩ nie ćwiczyli wszystkich władz swojego umysłu (...), samo ich rzemiosło nie znalazło się na drodze doskonalenia w zakresie ciągłości poetyckiej i kompozycji w tej mierze, w jakiej sobie wyobrażam, że można było tego dokonać — w oparciu o przykład muzyki i jej technicznego postępu od w. XVI po dziś dzień. ⟨C I, 183⟩

Główna zasada przebijająca się wszędzie w rozważaniach Valéry’ego to konieczność kontekstu [*contexture*] wiążącego nawzajem konstytutywne elementy dzieła — zarówno (a nawet bardziej) od strony znaczącej jak i znaczonej. Musi się wytworzyć równocześnie z samymi częściami dzieła „solidarność owych rozmaitych części”, solidarność wewnętrzna właściwa każdemu dziełu, odmienna od syntezy dokonującej się *post factum* w ich prezentacji. Ta zasada obowiązuje wszystkie części dzieła (od fonemu poczynając, do strofy czy akapitu; od sememu do wyobraźni globalnej). Można łatwo pojąć trudność zastosowania tej zasady do ludzkiego języka, nie będącego ani „algebrą” (czystą możliwością ekspansji rachunkowej)²⁸, ani „muzyką” (homogenicznością materii i przestrzeni polifonicznej)²⁹, ani „architekturą” (plastycznością i ciągłością materii, symultanicznością konstrukcji w przestrzeni)³⁰. Kombinacje językowe z trudem tylko i wyjątkowo dochodzą do wytworzenia „architektury”. Należy zanotować, że wymogi kompozycji stosują się do wszelkich rodzajów dzieł, a więc także i do prozy, ale — jak zauważa Valéry — „to słowo nie jest dobre, jest ono *provisorium, locum tenens*” (C II, 1233).

Wszystko więc zdaje się wskazywać, że

²⁸ Zob. C I, 281: „Pisanie (w sensie literackim) przybiera dla mnie zawsze postać konstruowania jakiejś kalkulacji”. W ten sposób fragment byłby pisaniem nie tyle literackim, co przedliterackim.

²⁹ Zob. C I, 274: „Lektura Wagnera Pourtalésa. Podniecenie — »kompozytor«, który jest we mnie, jest cały podekscytowany (...). Brakowało mi muzyki, a wydaje mi się, że byłym coś z jej pomocą zrobił. — Wielka Sztuka. Trzeba było robić akrobacje w rodzaju *Parki*”.

³⁰ Zob. P. Valéry, *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. [W: *Estetyka słowa. Szkice*. Przełożyła A. Frybesowa. Warszawa 1971]. Zob. też: P. Valéry, *Eupalinos, albo architekt*. [W: *Rzeczy przemilczane. (Z pism o sztuce)*. Wybór, przekład i noty J. Guze. Warszawa 1974.]

w poezji — zwłaszcza francuskiej — kompozycja jest niemożliwością. Należy skądinąd 80% jej wysiłku przeznaczyć na przewycięzenie biernego oporu języka, pasożytniczych asocjacji czepiających się każdego słowa (...). (C I, 274)

Wytwarzanie fragmentów w tej mierze, w jakiej nie są one przeznaczone do natychmiastowego włączenia w większą całość dzieła, zawiera problem kompozycji. Ale zobaczymy, że się to tak tylko wydaje, bo w istocie przygotowuje się tu radykalnie odmienne rozwiązanie.

III. Dzieło fragmentaryczne jako takie

1. Czy istnieje dzieło fragmentaryczne?

Na płaszczyźnie swoich większych partii, a nawet (u Valéry'ego) swojej całości, dzieło fragmentaryczne istnieje jako nie zorganizowane. Nie świadczy ono o tym „wejrzeniu na całokształt dzieła, nie tracącym z oczu jego ogólnej formy” (C I, 295). Brak mu jednolitości, a może nawet życia (zob. *ibidem*). W obliczu dwóch niżej wymienionych kryteriów zbiorki fragmentów stanowią jednak dzieła, bo:

- 1) wybór elementów dokonany został przez autora,
- 2) istnieje pewien rzeczywisty porządek.

Wybór wskazuje na ogólne ukierunkowanie myśli nadające sens owemu zbiorowi. Współobecność (wskutek zwykłego zestawienia) tekstów już sama przez się może indukować taką myśl, której żaden z tekstów z osobna nie nasuwa. Dokonuje się tu więc swoiste „wypracowanie” i „dzieło” się tworzy.

Mimo że pozbawiony *de facto* uzasadnienia logiczno-retorycznego, porządek fragmentów (ich następstwo) nadaje zestawieniu pewien kształt i wywołuje efekt całości (czy nawet „bloku”). W obrębie tej to całości lektura buduje pewne porządki, zbliżając fragmenty między sobą, lub zachowując dystans między nimi według logiki swego własnego działania. Dzięki temu stwarzany jest mniej lub bardziej stabilny układ relacji i „współbrzmień”, pozwalający mówić o jakimś globalnym oddziaływaniu dzieła na czytelnika.

2. Uwikłanie i dispositio. Cena ciągłości

Aby adekwatnie wyrazić myśl, należałoby wyrażać ją w jednoczesności zawartych w niej relacji, należałoby ją ukazać jako uwikłanie [*implexe*]. Owa konieczna a zarazem niemożliwa polifonia, do której zmierza — w przeciwieństwie do języka prozy — język poetycki, pozwala wytłumaczyć sobie, czym jest ów klucz kompozycji retorycznej. Określa ona konwencjonalnie pewien porządek zdań („monofonicznych”) w wypowiedzi i terminów w zdaniu. Nie mogąc wyrazić myśli stosow-

nie do symultaniczności, którą jest ona w rzeczywistości, pozostaje więc tylko postępowanie sukcesywne, grupujące i porządkujące wypowiedzenia według kryteriów z konieczności zewnętrznych wobec przedmiotu, o którym traktują. Z o b a c z y ć wypowiedź, jej rozwój i części — to przede wszystkim zobaczyć, co w niej nie wynika z jej przedmiotu. Niezależnie od jej „ściśłości” i „efektywności” otrzymany wytwór może być tylko sztuczny; wszystko może być w nim zaczynane i rozwijane „jak taśma”. Wypowiedź sztucznie harmonizuje to, czego implikacje zniwelowane są samym jej istnieniem. Jednakże rozmaite aspekty myśli oczywiście komunikują się ze sobą [...]. Mówić — to zobowiązać się mówić więcej, rozciągać mowę do granic niemożliwej koncentracji na samą miarę złożoności myśli. To dwojake postępowanie — analityczne i syntetyczne, amplifikujące i formułujące — wywiedzione z konieczności właściwego słownictwu abstrahowania, a następnie rekonstruowania, ewidentnie implikuje wybór jakiegoś porządku albo jakiejś *dispositio*.

Ciągłość wypowiedzi odpowiada ogólnemu dążeniu do panowania nad materiałem, zamykania go dzięki określonej kategoryzacji w szczególnym zbiorze relacji. Obok nieumotywowania punktów widzenia i samego ich następstwa należy sobie jeszcze uzmysłowić arbitralność akcentów i konstrukcji. Rozwinięcie jednego z aspektów ogranicza inny po to, by wypowiedzenia mogły zachować taki porządek rozwoju, aby się tekst ani nie zatracił ani też aby jedno z wypowiedzeń nie rozwijało się kosztem innego, doprowadzając w ostateczności do napisania się innego tekstu³¹. Uporządkowanie relacji jest tylko wtedy możliwe, jeśli ustali się uprzednio celowość, wyprzedzającą wszelkie pisanie i równocześnie mieszającą jego szyki.

Mogę — przeciwnie — nie pisać w „zamkniętym pierścieniu sensu” (C II, 1008—1009) idei zafiksowanej i dominującej. Chodzi wtedy o sformułowanie czegoś, co już nie czerpane z ciągłości, jest tylko mniej lub więcej zwykłym „aspektem” myśli rozwiniętej („wyłożonej”): fasetą, osią, wymiarem jakiegoś uwikłania. I mogę przechodzić od jednego do drugiego aspektu bez troski o ryzyko, że dopasowanie odpowiadających sobie części pozbawi je ładunku nowości, szczególności albo decyzji. Perspektywa jednego aspektu może tak być wyeksponowana, aby przekraczała granice jakiegoś dowodzenia. Wewnętrzna erozję wypowiedzi. Żadne *a priori* w rodzaju kategorii nie stoi na jej straży ani nie ogranicza jej przedmiotu. Dopiero u finału lektury dzieła fragmentarycznego zarysuje się jakaś kategoriałność. Wielu pisarzy jawnie lub sekretnie dochodzi do pisania fragmentami; większość z nich jednak nie potrafi się powstrzymać od wprowadzenia w swoje teksty pa-

³¹ Tekst o „płynnych nawiasach” (*R. Barthes par R. Barthes*, s. 110), czyli o takich, które nie zamykają się, odpowiada dość ściśle tekstowi fragmentarycznemu, gdzie wszystko jest „wstawione” (*ibidem*, s. 98): oba są w zupełności w nawiasach; pierwszy przedstawia jednak uporządkowane zbaczanie.

sożytnicznych więzów kompozycji, zniekształcających zarówno lekturę jak i pisanie.

3. Fragmenty a geneza dzieła

Ciekawe jest, iż nie udaje się osiągnąć inaczej niż przez pracę z konieczności nieciągłą owej ciągłości, gładkości albo owej pełni, które powinny ogarniać wszystkie inne zalety dzieła, a osobiście dla mnie stanowią warunek niezakłóconej przyjemności. (O I, 1491)

Każdy tekst w rzeczywistym procesie swojego tworzenia istniał pierwotnie jako fragment i stał się tym, czym jest przez przewyciężenie nieciągłości fragmentarycznej. Dlatego wszystkie problemy dotyczące genezy literackiej implikują teorię fragmentu, jako warunek powstawania dzieła³². I tekst jako taki jest przede wszystkim fragmentami („urywkami”, „kawałkami”, „wyjątkami”, słowami”...) powycinanymi w nim przez konkretne lektury. Konwencjonalna prezentacja poprzez „blok” zaciera fragment. Analiza i krytyka tekstów nie omieszkają rozpraszać iluzji takiej prezentacji, sprowadzają teksty do fragmentów, ciągłość pozorną do nieciągłości rzeczywistej, oddzielając teksty jedne od drugich i restytuując oryginalne „bloki”³³.

Sam tekst fragmentaryczny poddaje się bezpośrednio tak ważnemu sprawdzianowi, jakim jest praktyka cytatu. Oszczędza to czytelnikowi łamanie *continuum* tekstowego. Jego fragmenty są cytatami. Tekst mieszczący się w swoich cytatach? Zmierza to do zatarcia różnicy między tekstem, który stał się fragmentaryczny (np. u Heraklita), a tym, co z założenia występuje w formie fragmentu. Warunkiem, aby tekst ciągle rzeczywiście przedzierzgnął się w tekst fragmentaryczny, jest jego rozproszenie się w innych tekstach (np. w tekstach doksografów). Pisanie fragmentami jest niczym innym jak cytowaniem tekstu, gdzie wszystko nie zostało powiedziane; obezwładnia ono nieustannie ów tekst, aby wyłowić zeń następnie cytaty.

4. Wypowiedź ciągła a filozofia

Obraz dyskursywnego bloku narzuca ideę nieustannej genezy jakiegoś *continuum* wytwórczości. Na odwrót, supozycja ciągłości w wy-

³² M. Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris 1969, s. 107: „Niejednostajność umożliwia stawanie się; nieciągłość zapewnia ciągłość porozumienia. Można by stąd na pewno wiele wynioskować”.

³³ Zauważmy, że szkolna analiza tekstów spontanicznie obiera podobne postępowanie, „wycinając” rozmaite „części” z danego tekstu. Takie postępowanie jest jednak tylko podobne, gdyż owe „części” nie są tymi, które wytyczają genezę dzieła, natomiast wynikają z jego logiczno-retorycznej prezentacji. Ta praktyka nie ma racji, gdy podkreśla sztuczny charakter swego działania, skoro sam tekst ją niejako wywołuje; ma natomiast rację, jeśli w ten sposób uświadamia sobie powierzchny charakter samego tego podziału.

tworzeniu dzieła wymaga jego percepcji jako „totalności” i w konsekwencji wprowadza ją w konflikt z percepcją nieciągłości elementów znaczących tekstu (wszelkich rozmiarów).

Gdy piszę w tych zeszytach, siebie piszę. Ale nie całego... <C I, 16>

I dalej:

Książka, w sumie, jest tylko wyjątkiem z monologu jej autora. Człowiek lub jego dusza ze sobą rozmawia; autor wybiera z tej wypowiedzi. <O, II, 479>

W ten sposób nie tylko fragmenty *Cahiers*, lecz i wszystkie książki są zrobione z kawałków przejętych z tekstów nieustającej rozmowy z sobą samym. Znaczenie kapitalne ma to, czy następuje przejęcie częściowe, czy też wyrwanie z kontekstu. Wydobyć i zapisać replikę z „rozmowy duszy ze sobą” oznacza możliwość kontynuowania dialogu po linii ciągłej. Dialog ten nie jest całkowicie zanotowany: to ustawia go na płaszczyźnie samowariantowości mniej chaotycznej niż wariacja w ogólnym znaczeniu tego słowa, sprowadzająca się do medytacji (przynajmniej w praktyce Zachodu). Samowariantowość natomiast nie jest niczym więcej niż „reportażem” lub sprawozdaniem z teorii idei, z przechadzki w logosie. „Nie piszę się cały” zawiera odmowę filozofii jako teorii o nieuniknionym aspekcie „defilady” w wypowiedzi i wyczerpania w myśli. [...]

Gdy się jej dokładniej przypatrzeć, wypowiedź filozoficzna stwarza tylko pozór ciągłości: jest ona nie tyle wyczerpującą rejestracją mowy wewnętrznej, co rejestracją pisarskich schematów, a więc wyborów oraz skrótów konwersacji myślącego ze sobą samym:

Mówić ze sobą... <...> Rola wewnętrznego głosu.

Systemy filozoficzne nie są zgodne z naturalnością tej konwersacji, sprowadzają się w gruncie do prostego pisarstwa. <O I, 310—311>

5. Poza retoryką

W ciągu całego swego pisarskiego żywota Valéry borykał się z niemożnością kompozycji; inaczej mówiąc — z zacieśnieniem możliwości dyktowanym przez retorykę. Kompozycja retoryczna prowadzi zawsze do połowicznej kompozycji lub pseudokompozycji. Dążenie do pewnej ścisłości w kompozycji retorycznej prowadzi, z jednej strony, do impasu, z drugiej jednak — do uświadomienia sobie wymogów tekstu i dzieła. Efekty „bloku”, ciągłości, logiczności w konstrukcji są tylko złudzeniem. W rzeczywistości są to zawsze fragmenty kolażu. Etyka pisarska powinna więc nakłaniać do rezygnowania z prezentacji retorycznej i pozwolić fragmentom być fragmentami. Powinna zarzucić automatyzmy dyskursywne, składające się na cement spajający szczeliny, i doprowadzić tekst

retoryczny do swojej właściwej prawdy, na którą składa się różnorodność fragmentów³⁴. Pozbycie się iluzyjnej ciągłości jest pierwszym, wprawdzie tylko negatywnym, argumentem na rzecz fragmentaryczności. Retoryka jest więc niejako zmuszona do przekroczenia swoich granic. Ale co nowego można wtedy ujrzeć? Pytanie to podwójne: jakie skrepowania związane z retoryką to przekroczenie uchyla? I co w efekcie taka swoboda (bardziej zakładana niż efektywna) obiecuje w zakresie możliwości tekstu?

6. Tekst fragmentaryczny a tekst poetycki

Wypada poddać krytyce kojarzenie fragmentu z ideą załączka, jako implikujące pojęcie organicznego wzrostu. Owe tzw. załączki, dzięki swoim korespondencjom harmonicznym wydają się jakoby przeznaczone do zapoczątkowywania tego, co przez prosty wzrost, czyli amplifikacje, bywa nieosiągalne. Książka złożona z fragmentów (jeśli ma usankcjonować tę formę) nie poddaje się przełożeniu na książkę o tekście ciągłym. Rzecz w tym, aby wskazać, na czym się ta nieprzetłumaczalność zasadza. Taka np. myśl Nietzschego „wyrażająca się fragmentami, tzn. przez twierdzenia wypowiedziane w oderwaniu od siebie”³⁵, nie mogąc być przełożona na żaden ciągły tekst w y k ł a d u, nie uzyska też wskutek tego miejsca w instytucji uniwersyteckiej, oczekującej na wypowiedź amplifikującą. Pisanie fragmentami stawia myśl wobec wyjątkowych pozainstytucjonalnych wymogów, podczas gdy rozwijanie tekstu darzy ją łatwizną pozornych rozwiązań.

„Jest prozą — jak powiada Valéry — pisanie, które ma na celu wyrażenie tego, co jest wyrażalne, gdy się pisze inaczej” (O II, 555). Otóż dzieło fragmentaryczne nie nadaje się do streszczenia (ponieważ fragmenty jako takie, pozbawione możliwości jakiegokolwiek rozwinięcia, są już ekwiwalentem streszczenia, a ich zbiór nie poddaje się „ściśnieniu”, chyba przez zwykłe obcięcie tekstu) ani nie jest wyrażalne w jakimkolwiek innym rodzaju pisarstwa (forma fragmentaryczna wyklucza bowiem podsumowanie całości kształtu sensów w niej zawartych w jeden ogólny sens) i wymyka się tym samym spod kategorii „prozy”. Należy się więc spodziewać, że dostępna już wiedza o tekście poetyckim dostarczy pewnych sugestii w badaniu tekstu fragmentarycznego.

Świat praktyki sprowadza się do celowości. Po osiągnięciu danego celu słowo zamiera. Taki świat wyklucza wieloznaczność, usuwa ją; nakazuje

³⁴ Nie ma istotnej różnicy między ułożonym [*composé*] a złożonym [*composite*]. Tekstem złożonym jest taki tekst, który nie potrafił rozdysponować znaków swojej pozornej ciągłości. Tekst ułożony jest w tej samej mierze złożonym (bo inaczej byłby tautologiczny), ale umiejętniej powiązany.

³⁵ Blanchot, *op. cit.*, s. 3.

postępować najkrótszymi drogami i natychmiast tłumi współbrzmienia towarzyszące każdemu wydarzeniu dziejącemu się w umyśle. (O I, 1501—1502)

Tekst fragmentaryczny natomiast dąży do wyzwolenia autonomicznej gry współbrzmień implikowanych przez „wydarzenia” i ich następstwa. A jeśli nawet daje na nie odpowiedzi, to nie pozwala się jednak zgodnie do ich następstwa porządkować. Fakty „harmoniczne” wywołane biegiem wydarzeń w świecie praktyki nie mogą stąd odpowiadać *stricte* żadnemu praktycystycznemu porządkowi; muszą zakładać raczej swój własny porządek nie linearny, ale oparty na korespondencjach, echach, symetriach *etc.* Fragmenty dzieła fragmentarycznego nie są bowiem sukcesywne, stąd mieści się ono w kategoriach raczej przestrzeni niż procesu.

„Dźwięki współbrzące” do jakiegoś wydarzenia są *ex definitione* różnorodne. Każdy ich zapis w perspektywie nie uwzględniającej praktyki (dalekiej od celowości i przechodniości) zakłada (prawomocną) kulturę wieloznaczności. Taka rejestracja danego wydarzenia może indukować różne jego odnotowania w zależności od rozmaitych punktów widzenia. Stąd fragment wydawać się zawsze będzie jakby „odczepiony” od jakiegokolwiek wypowiedzi bezpośredniej, pozytywnej, referującej. To stanowi również istotną cechę mowy niebezpośredniej ewokacji poetyckiej. Dzieło fragmentaryczne jak i poetyckie tworzy w stosunku do świata praktycystycznego strategię zezwalającą na optymalny rezonans współbrzmień. Obie te przestrzenie rezonansów, o formie zdawałoby się zupełnie odmiennej, zdradzają szczególne pokrewieństwo, które pozostaje do przestudiowania.

7. Dwie ekonomie

Ciąg fragmentów nie definiuje (nie zamyka) osobliwości myśli, definiuje raczej (przez „kamienie graniczne”, „stele”, pławy...) momenty, w których ta osobliwa myśl — jeszcze wcale lub gdzie indziej nie definiowana — sama sobie daje świadectwo. Tekst fragmentaryczny nie poddaje się więc definicji jako proces zamykania i wyłączenia. Definiowanie wyraża się za pomocą terminologii jednakowych miar, „opiera się na równości i nierówności”³⁶. Wykluczenie jest paradoksalnie wyównujące, tak dla wykluczonych, jak i dla włączonych. Tekst fragmentaryczny, nie naginający sensu do definicji ani zatem do tożsamości, może odpowiadać inscenizacji wzajemnych odmienności treści myślowych. Nie ma jedności — a zwłaszcza „jednego” tekstu. Połączenie „w” nim fragmentów nie wywołuje w żadnym wypadku tego samego efektu, co ich zgrupowanie w tekście retorycznym.

Tekst fragmentaryczny byłby więc grą nieograniczonej negacji, realizującej się w ciągłym ruchu odchylania się od siebie oraz w poszuki-

³⁶ *Ibidem*, s. 9.

waniu odmienności. Jest to tekst raczej „badawczy” [*zététique*] niż dydaktyczny, pytający raczej niż dogmatyczny, doświadczalny raczej niż „aksjomatyczny” [*aléthique*]. Przymuszając się z pasją do nieustannego poszukiwania odrębności tekst fragmentaryczny ztraca ciągle swoje znamię „w taki sposób, aby między dwoma słowami implikowany był zawsze stosunek nieskończoności jako uruchomienie samego znaczenia”³⁷. Czyż powiemy więc, że tekst ciągły jest posłuszny *ekonomii*³⁸ „zawężonej” (której na imię retoryka), a tekst nieciągły posiada ekonomię „uogólnioną”? Bo tekst ukonstytuowany retorycznie jest wynikiem i zatarciem fragmentaryczności, tak jak ciągłość jest rezultatem, zatarciem i zacieśnieniem nieciągłości.

[...]

9. Przemiana autora fragmentów?

Każde dzieło, Valéry wielokrotnie to podkreślał, oddziaływa w procesie wytwarzania [*fabrication*] na autora. Otóż, jak wiadomo, wytwarzanie jest prawie zawsze identyfikowane przez niego z konstrukcją, której znamiona każde dzieło, mniej lub więcej, posiada. Jakże więc dzieło fragmentaryczne, cechujące się brakiem wytwarzania konstruktywnego, może oddziaływać na autora, aby go „zmienić”? Otóż należy rozróżnić dwa typy dzieł fragmentarycznych: jedne — nawracające do napisanego tekstu; drugie — pozbawione wyraźnych do niego nawrotów. Brak owych nawrotów, pisanie pozbawione dynamizmu anaforycznego, absolutne nieodczytywanie się powtórne jest faktem dla takiego np. *Journal de mes idées* (zob. C I, 13) lub decyzji poddania się rozłożonemu na punkty „natchnieniu”, by traktować o jakiejś określonej całości czy bez tematu. W takim wypadku w zakresie dzieła nie zachodzi wytwarzanie i nie zachodzi również oddziaływanie dzieła na autora, czyli jego przemiana. Co najwyżej przyzwyczajenie pisania notatek predysponuje pisarza do innych jeszcze zapisków, a świat zainteresowań z kręgu ostatnich zapisków orientuje w dość nieokreślony sposób wybór tego, co się aktualnie pisze.

Autentyczny nawrót [do dzieła] oznacza, że dzieło w toku swojej genezy samo siebie informuje i odczytuje jako zamówienie, żeby się następnie dalej rozwijać jako odpowiedź (i zarazem zamówienie przyszłe). Może więc zaistnieć na płaszczyźnie dzieła fragmentarycznego, jeśli już nie konstrukcja, to co najmniej fabrykacja kontynuowana: w tym wypadku autor „instruuje się” (odkrywając potencjały swoich własnych uprzednich myśli), a zarazem przemienia się (korygując własne myśli).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Przypomnijmy, że w terminologii starożytnej retoryki *dispositio* tłumaczy się z greckiego *oikonomia*. Zob. Lausberg, *op. cit.*, § 443.

W tym mieści się punkt zainteresowania tekstem fragmentarycznym dla poetyki literackiej: geneza dzieła (np. ciągłego) może być ujmowana jako ogólny proces autokorygowania albo *epanorthosis*³⁹. Jeśli są nawroty [do tekstu], to determinują one produkcję nowych fragmentów, poszerzających tekst ciągłym pączkowaniem, nie modyfikując bynajmniej jego rodzaju; mogą one również przez procesy zespolenia, przeróbek, uwydatnienia elementów prowadzić dzieło do ciągłości, pewnej pełni, nawet zakończenia i definitywnego zamknięcia. Autoinformacja sprowadza się więc do służby ideałowi klasycznemu: „Każde piękne dzieło stanowi rzecz zamkniętą. Promieniuje ono niemo” (C II, 952).

Niemniej pisarstwo fragmentaryczne okazuje się mało ekonomiczne. Brak w nim organizacji gwarantującej dystrybucję elementów w jedności „tekstu”; wynika z tego, że żadna rzecz nie posiada *a priori* wyznaczonego miejsca, gdzie by ją można łatwo odnaleźć, a także i to, że pomiędzy fragmentami nie ma wyznaczonego żadnego uprzywilejowanego szlaku. W rezultacie myśli nie są z góry interpretowane. Wydaje się to co prawda wadliwe, ale tylko według „ekonomii” akumulującej i eksploatującej sens. W jej to ocenie tekst fragmentaryczny okazuje się nie uporządkowany i w konsekwencji marnujący siły. Ten wydatek, obcy procesowi kapitalizacji, może wzbudzić lęk, „rewanż niepotrzebnych, nie rozwijających się myśli i owych zabiegów, którymi tak gardziłem” (O II, 588). Myśli „niepotrzebne”, bo nie dające się zredukować do żadnej określonej celowości, powracają w identycznej postaci: „Czyż uchwycisz raz jeszcze taką pączkującą myśl... Ależ wyczuwałęś jej przychodzenie co najmniej 10 razy — —”. Tekst fragmentaryczny nie wydaje się nigdy zrównany w prawach ze swym autorem, jest tekstem częściowo dla siebie, a „myśli, które się zachowuje dla siebie — giną” (O II, 877). Tak więc pisać w *Cahiers* dowolnie i dla siebie o tym, co się wydarzyło, to skazać się na wieczne odnajdywanie tego, co się zatraciło w miarę procesu nabywania.

10. Fragment — myśl naga

Pozbawiony ornamentów oraz „argumentów” fragment wykazywałby słabość „myśli całkiem nagich” (zob. O II, 546). Ale nagość wydaje się

³⁹ Problem autopoprawek Valéry określa następująco: „Opozycja umysłu wobec samego siebie, jego dyskusja oraz krytyka tego, co właśnie wytworzył — cóż bardziej dziwnego i bardziej znaczącego? Myśl się rodzi — odpowiedź na coś — i jej obecność płodzi odpowiedź. Gdzie jest moje Ja w tym wszystkim? — Jako formułująca się była ona — — moim Ja? — Jako uformowana staje się nie moim Ja i odziaływa jako okoliczność i wydarzenie zewnętrzne na całą »Resztę«. — Moje Ja jest »aktem przechodzenia« od krańca lub dziwaczności do poza-krańca albo dziwaczności odpowiedzi! — Następuje identyfikacja lub raczej asymilacja — bądź ekwinegacja [*équination*]. Moje Ja jest właściwie, jak mniemam, cofnięciem się — i właściwością każdego kompleksowego Systemu P. O. [*Système complexe de D. R.*]”.

słabością może tylko z punktu widzenia retorycznej ekonomii. I jakież kryterium odróżni tę nagość (jako właściwość w tym wypadku negatywną) od prostej zwięzłości (jej pozytywnego przeciwieństwa)? Skrótowości może odpowiadać adekwatna „dostateczna dykcja”. „To, co za bardzo skrótowe, jak i to, co za bardzo intensywne, jest przeciwko poznaniu” (C I, 1008) — jest to prawda, ale dotycząca tylko jednego stadium poznania, tego mianowicie, gdy po opanowaniu podstawowych intuicji ogranicza się ono, normuje się i ubezpiecza. Czyż dlatego — jak radzi Valéry — należy przyodziewać te myśli (zob. O II, 546) na operację przemieniania fragmentu w ciągłość materii? Ale dochodzi do głosu, i to jeszcze mocniej, tendencja przeciwna:

To trochę, co się wie, jest czasem bardziej aktywne i płodne niż to wiele. Staje się bowiem bodźcem i zmusza do wymyślenia braku i ten poczynający się żywy wytwór jest bardziej aktywny, a czasami „prawdziwszy”, niż ów prawdziwie-umarły. (C I, 283)

A więc skrótowość tekstu nie oznacza tylko *vitium*, wady przeciwstawienia się operacji *detractio*⁴⁰, rozciągnięcia — odpowiada owszem istotnej władzy słowa. Bo jeśli z mowy ozdobnej i logicznie rozwijanej tylko „szkielet” przeznaczony jest do zachowania, to tym bardziej warto skoncentrować wysiłki wokół jego zarysowania i wypolerowania, kosztem „części miękkich” (zob. O II, 679). Wszystko, co uzupełnia fragment — jego „strój” oraz ząbienie się fragmentów — wytwarza zaw sze skomplikowaną sieć argumentacji. Wystrojona wypowiedź, gdy się jej bliżej przyjrzeć, stanowi z a w s z e labirynt dla rozumu. Ograniczona do jednej wyłącznie argumentacji, mniej daje do rozumienia, a bardziej proponuje gotowy sens, nie pozwalający się nigdy całkowicie zreaktualizować jako taki. Wymaga zatem gry podwójnego rozumienia: zarówno tego, co się w tekście mieści, jak i sposobu, jakim tekst podaje to do zrozumienia. Fragment natomiast, oferując m o ż l i w o ś c i argumentowania, rozumowania, otwiera drogę wszystkim dalszym modulacjom rozumienia. Samo jego istnienie dowodzi, że wieloznaczność jest absolutnym warunkiem wytwórczości.

11. F r a g m e n t - u c i o s [facette]

Każda myśl jest fragmentem lub aspektem jakiegoś systemu relacji.

Podobnie jak za każdym razem, gdy mamy do czynienia z jakimś obiektem, dostrzegamy i scalamy tylko te jego właściwości, które się liczą w aktualnym działaniu — tak i każda myśl jest tylko wycinkiem pobranym z jakiegoś bardziej złożonego obiektu. Jest ona tylko uciosem jakiejś całości. (C I, 961)

Valéry stwierdza tu zbieżność, jaka zachodzi między myślą a fragmentem, czyli między myśleniem a dziełem fragmentarycznym. Zbież-

⁴⁰ Lausberg, *op. cit.*, § 458.

ność, która znajduje oparcie zarówno w funkcjonowaniu naszego umysłu jak i w naszym stosunku do rzeczywistości:

gdy wziąć pod uwagę jej istnienie, sposób pojawienia się, granice jej aktualności, to z owego formalnego punktu widzenia idea jest częścią, jest fazą funkcjonowania. (C I, 921)

Ponadto żadna myśl nie jest myślą całkowitą, lecz „próbką”, wycinkiem, węzłem jakiejś siatki, jedną ze stron wielościanu, spojrzeniem rzuconym na „Alefa”:

Zapisałem wyłącznie „idee” lub raczej (na ogół) momenty szczególnie proste bądź nowe czy też szczególnie płodne-z-pozoru, jakie „we mnie” zachodziły. (C I, 13)

A więc siatka, „całość”, „złożony obiekt”, a nie kalejdoskop, w którym poszczególne elementy pozostają w związkach wymiennych i przypadkowych. I dlatego tekst będący zapisem owych uciosów czy fragmentów, tekst fragmentaryczny, nie jest kalejdoskopowy. Odnotowane w nim relacje są trwałą zdobyczą, jeżeli nie na zawsze, to na przyszłość, nawet gdyby miała się zmienić ich formuła⁴¹, nawet gdy ich miejsce i znaczenie w systemie pozostają jeszcze niedookreślone. Mimo to fragmenty wytyczają tok poszukiwania: „Tu i tam znalazłem kilka drobnych fragmentów tego, co zamierzałem” (C I, 8). „Tu i tam” zdaje się piętnować rozrzut i zupełną nieprzystawalność, ale w rzeczywistości „zamiar” znajduje potwierdzenie w głębokiej spójności myśli Valéry’ego, która buduje się stopniowo poprzez różnego typu relacje (analogia, podobieństwa formalne (homologie) itp.). Albowiem nawet dla kogoś, kto ogranicza się do zapisywania tego, co przychodzi mu na myśl, i tak, jak przychodzi —

nie ma idei odosobnionych. Izolowana myśl nie ma sensu. Każda myśl jest ośrodkiem, który domaga się peryferii, skrzyżowaniem, początkiem, częścią powiązaną z jakąś całością jeszcze płynną, ale dającą się dookreślać nieskończenie i bez przestanku — członem potencjalnego rozwinięcia. (C I, 921)

Tego rodzaju wypowiedzi rzucają nieco światła na istotę i mechanizm tekstu fragmentarycznego, na status i znaczenie fragmentu. W *Cahiers* Valéry dorzuca:

Każda myśl styka się z nieskończonością innych. Powoli i stopniowo zakłada, implikuje, rozświetla i modyfikuje nieskończoność innych. (C I, 971)

Nieocenionym atutem tekstu fragmentarycznego jest to, że nie usuwa wielu ukierunkowań idei z wyjątkiem jednego, lecz przeciwnie — pozostawia ich wielokierunkowość, ich nieskończoną wielokierunkowość.

⁴¹ Zob. *Avant-propos* do *Analecta* (O II, 701).

12. Lektura i morał tekstu fragmentarycznego

Czytelnik tekstu fragmentarycznego staje wobec podwójnego zadania: przebiec szereg pojedynczych całości oraz (jednocześnie) uchwycić je „całościowo”. Przebieg: nastawienie uwagi na jakiś kierunek, „odchylenie”, „rumb” — i zaraz następny. Jakiś jeden „ogład” — i zaraz następny. Całość: lektura powinna ogarnąć jednakże pełny zbiorek. Na strzałki róży wiatrów można patrzeć dwojako. Albo oglądać jeden element, który w danej chwili staje się całością — tę a nie inną strzałkę wyłącznie. Albo pomyśleć (ale myśleć to już nie widzieć) o wszystkich elementach czy kierunkach jednocześnie — ale w tym przypadku poszczególne elementy myślane są z pominięciem ich indywidualności, ku której zmierzają.

Dzieło fragmentaryczne wymaga od czytelnika jednoczesnego dokonywania tych dwu typów operacji. Obdarzenia uwagą całości i obdarzenia uwagą każdego z jej składników, z których żaden nie jest nosicielem czegoś w rodzaju sensu globalnego. Ponadto i w przeciwieństwie do materialnego przedmiotu przed chwilą przywołanego, globalny i natychmiastowy ogład wszystkich słownych fragmentów jest praktycznie niemożliwy. Recepcja dzieła fragmentarycznego wymaga przebiegnięcia absolutnej różnorodności. Ale tendencją każdej lektury jest synteza różnorodności w jakąś jedność. Przechodząc od fragmentu do fragmentu czytelnik staje wobec problematycznego trudu myślenia wielu myśli naraz, ponieważ, wyjąwszy traf czy przypadek, nie ma on możliwości wywiedzenia nawet pośrednio danej myśli z myśli innej, która ją poprzedza lub po niej następuje. Myślenie takie wymyka się woli myślenia, jakimkolwiek projektowi scalającemu wielość myśli w całość przedstawieniową. Dwa sukcesywne fragmenty nie współistnieją (wzajemnie odpowiadając w całości przedstawieniowej), lecz po prostu jednako istnieją.

W jaki sposób powiązać — aby pozostać przy tym tylko przykładzie — myśl o sztuce definiowania z aforyzmami o kondycji pisarza (por. O II, 713—714)? W *Cahiers* Valéry pisze o tego rodzaju twórczości:

Aby zrozumieć to przedsięwzięcie, odsuńcie wszelkie literackie nawyki, a nawet zwyczajną logikę (każda stronica zaczyna tu coś, co z poprzedzającym nie wiąże się inaczej jak tylko poprzez cel ostateczny). A jednak jest ono jednym ciągłym zdaniem, w nim zaś coraz to inne zdanie główne. Dzieło sztuki złożone z faktów samego myślenia. (C I, 5)

Dynamice takiego tekstu nie odpowiada więc żadne narastanie, żadna synteza, żadne postępujące konstytuowanie się sensu. „Synteza” fragmentów miałyby się dokonywać u krańca („cel ostateczny”) procesu tworzenia, w tym, ku czemu zmierza projekt pisania. Tam dopiero rozproszenie miałyby się przeobrazić w sieć związków niosącą jakieś przesłanie, całkowicie jednak nieokreślone (nie dałoby się ono pomieścić

w jednej hipotezie wypowiedzi lub streszczeniu). Wydarzyło się coś, co wydarzyć się mogło tylko na tej drodze („jedno ciągle zdanie”), która ewentualnie prowadzi ku jakiemuś szczególnemu znaczeniu („inne zdanie główne”). Czytanie musi więc odstąpić od dokonywanej krok po kroku syntezy, która w dziełach niefragmentarycznych jest regulowana przez linearność tekstu, i przyjmować fragmentaryczne składniki jako głęboko odmienne miejsca mechanizmu, o którym trzeba założyć, że pozostaje jeden i ten sam. Wiadomo, że aby utrzymać kierunek, należy zmieniać rumby; i tym sposobem mimo pozornego ruchu po linii krzywej w tekstach Valéry’ego przejawia się intencja ruchu postępowego po prostej. Wstępna nota do *Rhumbs* mówi:

Osądy i uwagi, jakie złożyły się na tę książkę, powstawały jako odchylenia od pewnej uprzywilejowanej linii mojego myślenia: stąd *Rumby*.
(O II, 597)

Autor, który ofiarowuje publiczności tego rodzaju twory, daje świadectwo prawie nieskończonej wiary w samego siebie, w tożsamość swego umysłu, wiary, którą zakładać musi też u swej publiczności. Ponieważ żywi przekonanie, iż wszystkie te niewielkie (heterogeniczne) wytwory „z niego się biorą” — z umysłu zarazem jednolitego i niepowtarzalnego — sądzi też, iż złożą się na coś innego niż przypadkowe zestawienie dowolnych tekstów. Natomiast czytelnik także w i n i e n tak sądzić. I myśli tak chętnie, w niejasnym przekonaniu, że tekst fragmentaryczny jest inteligentniejszy od jakiegokolwiek świadomości, która wchodzi z nim w kontakt. Tak więc wzorem autora — przedstawiającego swoje fragmenty bez troski o ich logiczno-retoryczną spoiwość w imię własnej wartości, której jest pewien lub którą przeczuwa — czytelnik podobnych dzieł z zaufaniem poddaje się lekturze i jej działaniu ⁴².

Przełożyła *Alberta Labuda*

⁴² Tworzenie fragmentów — i ogólniej: nieciągłość — wiąże się z obrazem geniuszu, jego „przebłyskami”, „olśnieniami”, z wróżbiarską przepowiednią, skądinąd tak mocno zwalczaną (O II, 550): „Rumienić się stając się Pytią...” oraz (O II, 749): „Jest to idea Pytii, idola wróżbiarstwa. Spontaniczność (termin, który posłużył do oznaczenia zawartości *Cahier B*, 1910), poryw bez namysłu, cenniejszy niż rzecz przemyślana”. „Geniusz — pisze J. Hytier (*La Poétique de Valéry*. [Paris 1953], s. 147—148) — przynosi rezultaty fragmentaryczne i izolowane (...). Talent przywraca ciągłość”. Cytuje O II, 566: „Wszystkie uniesienia [*transports*] świata dają tylko elementy dyskretne”. Aby uniknąć trudu komponowania, muszą sprawić wrażenie, że kompensują go innymi zaletami, które muszą objawić się w bardzo ograniczonej przestrzeni. Wtwory te, przez Valéry’ego częstokroć pojmowane jako „zależki”, nadają się do rozwijania.