

# Maria Delaperrière

---

## Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 21-42

---

1997

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

*Maria Delaperrière*

## **Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności**

Fragment jako skrócona forma myślowa istniał już w starożytności, ale w ciągu ostatnich dziesiątków lat urósł do rangi zjawiska powszechnego. Najczęściej dostrzega się w nim reprezentację mimetyczną współczesnej rzeczywistości od dawna zdekonstruowanej przez naukę i pozbawionej wszelkiej hierarchii. Ale funkcja fragmentu jest o wiele bardziej złożona. Może on być nie tylko ikoną obecnego świata, ale także strategią literacką, miejscem napięć, w którym krzyżują się sprzeczne dążenia, z jednej strony niosąc wyzwolenie, z drugiej podważając wszelkie poczucie stabilności. W swym pierwotnym założeniu fragment jest formą subwersji, sprzeciwem wobec całości, bez względu na to, czy owa całość nosi nazwę jedni, Transcendencji, totalitaryzmu lub systemu i może być wyrazem bądź to ostentacyjnej manifestacji wolności, bądź też klęski, nostalgii i bezsilności kreatywnej. Dopiero w drugiej fazie staje się metonimią pokawałkowanego świata współczesnego. W pierwszym wypadku fragment jest destrukcją konstruktywną, buntem przeciw porządkowi klasycyzmu w imię nowego ładu i zbiega się pod tym względem z różnymi utopiami modernistycznymi, w drugim jest wynikiem schyłku nowoczesności odsłaniającej liczne *aporie*, które zwykło się podciągać pod wspólną nazwę postmodernizmu. W pierwszym wypadku chodzi o estetykę fragmentaryczną, będącą sprzeciwem wobec wszelkich systemów,

podważaniem sensów, wielogłosowością, w drugim będzie to estetyka „rozpadu”<sup>1</sup>, zrodzona z melancholijnego przekonania, że wszystko już zostało powiedziane. Trudno oprzeć się pokusie wykorzystania tej dwoistości fragmentu w badaniach porównawczych nad modernizmem i postmodernizmem.

### Wieczność i moment

Nowoczesność w sztuce i literaturze objawiła się, jak wiadomo, równocześnie z pojęciem czasowości<sup>2</sup>. Kiedy w 1856 roku Baudelaire głosi, że esencja sztuki nowoczesnej zakorzenia się jedną połową w tym, co „przejściowe, ulotne i przypadkowe”, a druga połowa dzieła zostaje ukonstytuowana przez to, co „wieczne i nienaruszalne”<sup>3</sup>, odwraca tym samym romantyczną hierarchię dualizmu świata, ale jej jeszcze całkowicie nie obala. Apologia terażniejszości nie zatraciła jeszcze wymiaru duchowego. Cezurę prowadzi dopiero Nietzsche, który skądinąd bezlitośnie atakuje nowoczesność za jej fałsze i utopie, ale ma już pewność, że powrót do wieczności, nawet w sensie Baudelaire’owskim, stał się niemożliwy. Odtąd nowoczesność utożsamia się definitywnie z momentem, ale natychmiast rodzi się pytanie, w jaki sposób przedstawić moment, nie uciekając się do dialektycznej gry z wiecznością? Z taką *aporią* spotkają się wszystkie awangardy, które od marionetyzmu po dadaizm dążyć będą bezwzględnie do zburzenia linearnej ciągłości czasu.

Dążenia te nie były obce polskim poetom awangardowym, ale ich spóźniony start po pierwszej wojnie światowej był, jak wiadomo, zupełnie inny. Zachodnie awangardy znalazły się w impasie. Czują się „zdradzone” przez nowoczesność, którą wojna odarła z utopii. Stąd wystrzenie tendencji często sprzecznych: kiedy w roku 1917 nowo powstały dadaizm broni się szyderstwem i nihilizmem, Apollinaire i puryści dalej głoszą ideał „nowego ducha”, ekspresjoniści uciekają w katastrofizm, a kilka lat później surrealizm sprzeciwia się empirii.

---

<sup>1</sup> W pierwotnej wersji francuskiej tego artykułu chodzi o rozróżnienie między fragmentarycznością (*fragmentaire*) i pokawałkowaniem (*vision fragmentée*) świata.

<sup>2</sup> Zob. M. Delaperrière *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994 nr 4-5.

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire *La peintre de la vie moderne*, w: *Oeuvres complètes*, Paris 1968, s. 1163-1164.

Tymczasem w odradzającej się Polsce zgrzyty cywilizacyjne należało łagodzić. Nowoczesność była warunkiem dogonienia Europy. Nic więc dziwnego, że w poezji pierwszych lat powojennych pojawia się na pierwszym miejscu topika miejska i motyw roztańczonego tłumu, interpretowany najczęściej, w dość schematyczny sposób, jako wyraz zbiorowej euforii. Racje roztańczonego skamandrytów i futurystów były chyba jednak głębsze. Taniec stawał się nie tyle wyrazem uczuć, ile imperatywem narzuconym przez nowoczesność; rytuałem łagodzącym szok zbyt gwałtownego oderwania się od wielowiekowej przeszłości w imię obowiązującej teraźniejszości. Działanie dobroczynne tańca polegało na pojednaniu chwili z wiecznością. Rytuał dionizyjski, który zawładnął poezją polską lat dwudziestych, był raczej wyrazem akceptacji świata<sup>4</sup> niż subwersyjnych dążeń do zerwania z przeszłością. Liczne teksty przywołują mit nowej genezy, jakby narzucając sobie potrzebę nowego zakotwiczenia kosmicznego w czasie i przestrzeni mitycznej i tym samym nowej sakralizacji gestu poetyckiego. Na przykład u Tuwima:

Myśl moja jak sprężyna, w przeszłość odskakuje  
i uderza w pierwotność wiecznej mojej duszy;  
[...]  
Pędzę wstecz – tam – do ciebie, Protoplasto twórczy  
Czas w burze się rozognia w szalonym odwrocie  
I ścięgną napęczniałe w rzut, w wieki się kurczy!  
Cisnąłem! – Grom! w kosmicznym cyklopowym błysku  
Została groźna wizja, snów gniotący nawał [...]<sup>5</sup>

Różnice między „czasowością” awangard polskich i zachodnich można więc rozpatrywać w planie teleologii: na Zachodzie sztuka nowoczesna podkreśla niestabilność świata i kruchość społeczeństwa przekształconego w nieskładny konglomerat zachowań, oderwany od konkretnego podłoża tradycji. Toteż wyraża ona od początku sprzeciw wobec sztywnych struktur społeczno-cywilizacyjnych. W Polsce natomiast doświadczenia awangardowe są dopiero pierwszą inicjacją w nowoczesność, nie znajdującą jeszcze pełnego pokrycia w rzeczywistości społecznej. Na Zachodzie awangardy atakują w pierwszej kolejności system językowy – jako wykładnię wszelkich innych systemów; w Polsce eksperymenty językowe nigdy nie osiągną radykalizmu futurysty-

<sup>4</sup> M. Głowiński *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961 nr 11, s. 73-106.

<sup>5</sup> J. Tuwim *Protoplasta*, w: *Czyhanie na Boga*, Warszawa 1918.

cznych „słów na wolności”, lub dezartykulacji semantycznej tekstów dadaistycznych. Nawet u futurystów polskich przyjęcie zasad marinetyzmu okaże się pozorne: pominą oni zupełnie neantyzację metafizyczną czasu i przestrzeni, której domagał się Marinetti, tnąc bezceremonialnie na kawałki „kiszkę wieczności”<sup>6</sup>, co skończyło się, jak wiadomo, płaskim powrotem do *mimesis* utożsamionej z onomatopeją. Dopiero po wielu latach Aleksander Wat, przywołując swoją futurystyczną przeszłość przyzna, że doświadczenie marinetyzmu było w całej oczywistości próbą rozbicia świata w metafizycznym znaczeniu słowa:

[To] było walenie się, ruiny, *à la longue* wesołe ruiny, rozumiesz, przedmiot to wesoła duchowego, bo tu można właśnie coś zbudować [...] to hasło, że słowa mogą być na wolności, że słowa są rzeczą, i że można z nimi robić, co się żywnie komu podoba, to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze, to była taka rewolucja jak – powiedzmy – Nietzschego: „Bóg umarł”. Bo nagle słowa są na wolności, można z nimi wszystko robić.<sup>7</sup>

Wat nie dostrzegł jednak, lub umyślnie pominął najciemniejszy aspekt marinetyzmu, mianowicie sam popęd destrukcyjny, który łączył się bezpośrednio z ideałem śmierci, a który z czasem doprowadzi do faszyzmu. Awangardziści polscy byli jeszcze zbyt głęboko związani z naturą, by ulec pokusie kosmicznej destrukcji. Toteż bardziej ich interesuje sama topika urbanistyczno-maszynistyczna niż rozbijanie języka. I choć zarówno Wat, jak i Młodożeniec, Jasiński czy Czyżewski chętnie wprowadzają do tekstu nieoczekiwane pomysły typograficzne, dbają oni jednak o spójność warstwy referencyjnej. Jeśli uciekają się do fragmentacji tekstu to raczej w celach estetycznej odnowy niż w poszukiwaniu nonsensu. Oto charakterystyczny przykład tekstu Jasińskiego, gdzie pod powierzchnią szyfru znakowego przebija referencja:

TARAS koTARAsTARA raZ  
biALE pAnny  
poezOWIA poezAWIA  
PoezjANNY  
poezYJNE poeSOSNY  
MAJI na haMAKI na sOSny  
rOSnym pełnowiOSnym rAnem<sup>8</sup>

<sup>6</sup> F. Marinetti *Le Roi de Bombance*, „Mercure de France” 1905.

<sup>7</sup> A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził Czesław Miłosz, London 1977, s. 24-25.

<sup>8</sup> B. Jasiński *Wiosenno* [1921].

W przytoczonym przykładzie można odtworzyć anegdotę. Świat traci swój środek, ale zachowuje sens jako całość, jest fragmentaryczny, ale nie rozbity, to znaczy, że każdy fragment nabiera sensu w stosunku do zespołu fragmentów. Chodzi więc o spojrzenie „synekdotyczne”, które siłą rzeczy wyklucza nonsens. To, co cząstkowe, znajduje motywację we wszystkim, szczegół – w ogóle. W większości tekstów futurystycznych proliferacja form fragmentarycznych przypomina estetykę barokową, w której jeden szczegół przyzywa następny. Nieprzypadkowo nawiązują tu do estetyki barokowej. Wiadomo, że w baroku obraz świata został pozbawiony centrum, co bez wątplenia stanowiło zapowiedź nowoczesności<sup>9</sup>. Skądinąd jednak barok, zwłaszcza barok polski, odnajdywał jedność w samej naturze i jej zwymyślowej bujności. Polska awangarda łączyć będzie na swój sposób burzycielskie tendencje nowoczesne, zachowując jednak jedność organiczną języka. Wystarczy przypomnieć *Napomniki Młodożeńca* albo radośnie bluźniercze teksty Sterna, gdzie luźne fragmenty łączą się ze sobą w barokowo-ekscentrycznej zabawie, drugim (po dionizyjskich upojeniach) momencie kompromisu, między wymogami chwili a trwałością natury.

### *Pars pro toto lub harmonia discordantium*

Biologiczna żywiołowość polskiej awangardy nie zdołała jednak pokonać dylematu wieczności i chwili, który – przeciwnie – wyraźnie się zaostrza znajdując przestrzenny odpowiednik w konflikcie cząstki i całości i ich rozmaitych wariantów: wielości – jedności, ogółu – szczegółu; skończoności – nieskończoności; punktu – wszechświata. Opozycje te znajdują bezpośredni wyraz w poetyce fragmentu, która bynajmniej jednak nie prowadzi do jednoznacznych rozwiązań. Warto przypomnieć, że fragment jako emblemat nowoczesności odwoływał się do dwu przeciwstawnych i następujących po sobie koncepcji modernistycznych: Heglowskiej i Nietzscheańskiej. Według Hegla, to co jednostkowe może współistnieć z całością, ale w szczególnych warunkach, które Hegel nazywa „byciem razem”<sup>10</sup>, to znaczy w warunkach kompromisu, dzięki któremu poszczególne partie, nie mające same w sobie żadnego znaczenia, zaczynają znaczyć w momen-

<sup>9</sup> Por. C. Vigée *Aux sources de la littérature moderne*, Ph. Nadal 1992.

<sup>10</sup> Cyt. za: R. Heyndels *La pensée fragmentaire*, Bruxelles 1985, s. 27.

cie, gdy zostają włączone w zespół elementów składających się na jakąś całość. Nietzsche przeciwnie, uznawał fragment za autonomiczną całość funkcjonującą i znaczącą, niezależnie od wszelkiej hierarchii. Koncepcja Nietzscheańska, burząc ostatecznie porządek hierarchiczny, zainaugurowała drugą fazę nowoczesności, której konsekwencje estetyczne znalazły wyraz w awangardach zachodnich. W Polsce jednak, gdzie od czasów romantyzmu sama tożsamość kulturowa kształtowała się w perspektywie eschatologii i teleologii, zmiana rozsadzająca zastany porządek spotykała się z wyraźną rezerwą. W wypowiedziach polskich teoretyków wyczuwa się jeszcze echa heglowskie. Jan Stur na przykład opowiada się otwarcie za chaotyczną totalnością pozbawioną wprawdzie środka, ale ujmowaną globalnie<sup>11</sup>. Chwistek, jako twórca teorii wielości rzeczywistości, szukał w każdej warstwie wewnętrznych relacji, stawiając podstawowe pytanie ontologiczne: „do jakiego stopnia przedmiot można zmodyfikować, ażeby pozostał sobą?”<sup>12</sup>. Punkt graniczny stanowi koncepcja Witkacego, który przenosi konflikt między jednością i wielością na płaszczyznę relacji między skończonością człowieka i nieskończonością *universum*, relacji paradoksalnej, irracjonalnej, otwierającej otchłań „Tajemnicy istnienia”. Witkacy był w pełni świadom, że nie da się uratować jedności metafizycznej świata, ale równocześnie metafizyczna jedność stanowiła ostatnie *remedium* przeciw sztucznej jedności systemów totalizacyjnych<sup>13</sup>. Takie to an-

---

<sup>11</sup> J. Stur *Czego chcemy*, „Zdroj” 1920, t. X, z. 4-5.

<sup>12</sup> U Chwistka refleksja nad fragmentem nabiera wymiaru ontologicznego: „List, który podarłem na kawałki, zdaje się istnieć, jakkolwiek kawałki są rozrzucone, a nawet zagubione, Wenus miłońska bez wątpienia nie jest fragmentem. Trudniej rozstrzygnąć sprawę Nike Paionosa (...) nie mogę dociec, czy pierścionek, w którym oprawę miedzianą zastąpiłem podobną oprawą ze złota, jest jeszcze tym samym pierścionkiem, czy nie”, L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce*, w: *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, Kraków 1968, s. 26.

<sup>13</sup> Witkacy wyraźnie podkreśla znaczenie zespołów pojęciowych, składających się na dzieło literackie: „jedna jakość częściowa, bardziej trwaniowa, lub częściej jeden kompleks jakości bardziej przestrzennych, staje się symbolem całego zakresu danego pojęcia, wszystkich możliwości, które ono obejmuje”. I dalej: „każde wypowiedziane lub napisane słowo jest czymś posiadającym jakby wewnętrzne napięcie, jest jakby pociskiem, który może pęknąć. Chwila pęknięcia jest to moment zrozumienia go przez słuchającego lub czytającego. Oczywiście do tego dołącza się cały system słów łączących oddzielne słowa w zdania, które są też czymś w rodzaju pocisków, tylko jakby większego kalibru, o niezmiernie szerokim polu działania”, S. I. Witkiewicz *Teoria czystej formy*, w: *Polska awangarda poetycka...*, s. 198-199.

tynomie nowoczesności Witkacy starał się przezwyciężyć w paroksyzmie dysonansu i artystycznej perwersji prowadzącej do „dziwności istnienia”, jako jedyne go śladu po utraconej jedności.

Dysonans, niespójność, atomizacja dyskursu nabierają w polskim kontekście szczególnej dwoistości, polegającej na współistnieniu tendencji modernistycznych i antymodernistycznych. Szczególnie wyraźnie widać to w tekstach katastroficznych, w których fragment funkcjonuje na dwa sposoby. Z jednej strony znajduje jakby podbudowę w eschatologii romantycznej, doprowadzając do apokaliptycznego końca świata, który uwidoczni się w samym momencie eksplozowania, powodując dynamiczny, fajerwerkowy rozpad języka, na przykład u Jasińskiego w powieści *Palę Paryż*, u Sterna w *Europie*, w *Balu w operze* Tuwima, w dramatach Witkacego. Fragment jest tu na usługach eschatologii. Technicznie przypomina to *scanning*, to znaczy ciągle rozpraszanie uwagi,<sup>14</sup> ale jest też bliskie emocyjnej, halucynacyjnej koncepcji romantycznej końca świata i staje się zapowiedzią wyzwalającej eksplozji o heglowskich jeszcze pogłosach. Druga forma fragmentacji prowadzi, przeciwnie, do skupienia obiektywu na jednym wycinku rzeczywistości, notowanej *ad hoc* jakby przez anonimowego świadka ulicznego. W tekstach futurystycznych chodzi najczęściej o incydent z kroniki wypadków. Są to wizje rzeczywistości pozbawionej przyczynowości (wywrócony wózek szmacciarza, przywołany przez Czyżewskiego,<sup>15</sup> samobójstwo anonimowe u Jasińskiego<sup>16</sup>). W tekście literackim fragment powoduje wstrząs, staje się najistotniejszym momentem dzieła i nawet wtedy, gdy zostaje wchłonięty przez całość tekstu, zachowuje swoje odrębne, jemu tylko przynależne znaczenie. Tu dopiero przypomina się Nietzsche, głoszący, że „gdyby wartość dramatu zasadzała się na wielkich ideach, które go wieńczą, sam dramat byłby jedynie długim i ciężkim dochodzeniem do celu drogą okrężną...<sup>17</sup>. Ale eksponowanie faktu, skrótowość dziennikarska to zabiegi zbyt doraźne, by interpe-

<sup>14</sup> Por. A. Ehrenzweig *L'Ordre caché de l'art*, 1967. Termin *scanningu* zastosowany do sztuki współczesnej oznacza synkretyczną wizję całości dzieła, które wymaga od odbiorcy uwagi „polifonicznej”. Wszystko jest ważne. Chodzi o swoistą wieczność terażniejszości. Lektura polifoniczna różni się zasadniczo od lektury linearnej i syntetyzującej, powodując załamanie się klisz i stereotypów. Priorytet zyskuje nieuwaga, wyzwalająca asocjacje sięgające do lapsusów podświadomości, i do – przypadku.

<sup>15</sup> T. Czyżewski *De Profundis*, w tomie: *Noc-Dzień*, Kraków 1922.

<sup>16</sup> B. Jasiński *Przejechali*. *Kinematograf*, w tomie: *But w butonierce*, Kraków 1921.

<sup>17</sup> F. Nietzsche *Considératons inactuelles*, t. 2, tłum. P. Rusch, Paris 1990, s. 96.



tować je tylko w ramach estetyki. Katastrofa dokonuje jakby irrupcji w pozornie koherentny świat techniki i postępu, staje się jedyną możliwością odróżnienia danej części rzeczywistości od nieskończonej ilości innych fragmentów równie dowolnych, bo w zesakralizowanym świecie pozbawionych sądu Najwyższego Arbitra. Skądinąd skoncentrowanie się na znaczącym fragmencie jest jakby samoobroną przed zniwelowaniem i monotonią modernistycznej codzienności. Różnica osiągnięta jest poprzez szok wydarzenia dramatycznego, które wylania się *hic et nunc* poza wszelką celowością. Co więcej, właśnie fragment przez swoje negatywne i subwersyjne działania najdobitniej wyraża podstawową sprzeczność modernizmu, polegającą na koegzystencji afirmacji i autonegacji, która w polskim kontekście znalazła rozmaite rozwiązania, na przykład w konwulsjach słownych Witkacego, w migotliwym rozpraszaniu się tekstu u Wata, w dramatycznie wyartykułowanych załamaniach zdania u Jasieńskiego. W każdym wypadku chodziło o sposoby wyjścia poza systematy bądź to psychologiczno-kulturowe (Wat, Witkacy), bądź społeczne (Jasieński). Były to jednak reakcje sporadyczne, nietrwałe. Polska wyobraźnia poetycka okazuje się szczególnie mało podatna na zmiany radykalne. Już w latach trzydziestych druga awangarda odwróci się od strukturalistycznych eksperymentów, a z kolei literatura powojenna nie umknie nowym pułapkom heglizmu.

Odtąd różnice między Zachodem i Wschodem będą się drastycznie pogłębiać. Na Zachodzie teorie podważające historyczny finalizm przybiorą na sile po drugiej wojnie światowej. Kilka lat po zakończeniu wojny Adorno<sup>18</sup> sprzeciwi się wizji Hegłowskiej, która nagina czas linearny do systemu. Estetyka fragmentu obarczona zostaje nową funkcją: chodzi o bunt wobec przyczynowości: twórca traktuje fragment jako moment powstawania prawdy, która już nie może uchodzić za zasadę pierwotną, uprzednio istniejącą i zakotwiczoną w odległym świecie idei. Georges Bataille wytacza proces totalizmowi heglowskiemu, szukając prawdy w „resztkach i odpadkach”, podobnie Blanchot w *Piśmie klęski* podejmie apologię fragmentu, dopatrując się w Heglu szalberza, dyktatora i „szalonego w swej powadze fałszerza Prawdy”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> T. Adorno *La théorie esthétique*, cyt. za: Heyndelsem, s. 137.

<sup>19</sup> M. Blanchot *Ecritures du désastre*, Paris 1980, s. 79.

Tymczasem Europejczycy ze Wschodu podążają innym szlakiem. Wprawdzie Miłosz dokona w pierwszych latach po wojnie znakomitej rewizji systemu totalizującego, zgłębiając konsekwencje „ukąszenia heglowskiego”, ale nadal będzie bronić całościowej wizji świata. I w momencie, gdy Blanchot, pod wpływem narastających tendencji postmodernistycznych, definiuje fragment jako jedyną wysepkę na morzu ruin współczesnej epoki („kiedy wszystko zostało powiedziane, to co zostaje do powiedzenia to klęska, ruina słowa, niewydolność pisma, szum, który jest szeptem tego, co zostaje bez reszty.”<sup>20</sup>), Miłosz postępuje inaczej: odrzucając ciągłość ewolucyjną historii, powraca do ponadczasowości. Nowoczesności się już nie wyrzeka, ale wprowadza do niej „metafizyczną pauzę”, to znaczy moment refleksji wyłączonej z dynamiki doczesnego świata:

P. Czy nowoczesna nauka jest mutacją tęsknoty do spełnionej Obietnicy?

O. Nauka zaczynała się jako próba odcyfrowania języka, w którym przemawia do nas Bóg poprzez swoje stworzenia.<sup>21</sup>

Asercja elementarna, dialog, sentencje to formy aforystyczne, stawiające opór czasowej zmienności i relatywizacji prawdy. A więc znowu chodzi o dążenie do jedności, aczkolwiek tym razem na przekór światu:

Kiedyś myślałem, że to znaczy pisane pod Boskie dyktando. Następnie dowiedziałem się, ile wersji, ilu autorów, ile zlepków tekstu, w ciągu wieków, kryje się za każdą księgą Biblii, więc jakąż to ilość wybranych, dostających natchnienie? A dzisiaj znów mówię: dyktando.<sup>22</sup>

Od *Metafizycznej pauzy* już bardzo blisko do haiku, Zen na co dzień, któremu Miłosz świadomie hołduje. Haiku to też fragment, wiersz-aforyzm, który nie burzy rzeczywistości, ale w paradoksach chwyta jej esencje. Fragment-aforyzm to ostateczna próba nawiązania przymierza między nowoczesną doczesnością i ponadczasową metafizyką:

Nie ma piekła  
dla tych, którzy nie wierzą,  
że jest piekło,  
ale jest dla tych,  
którzy myślą, że go nie ma<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, Kraków 1989, s. 78.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Cz. Miłosz *Zen codzienny*, w tomie: *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 66.

Miłosz nie ucieka w Zen, ale w swoim świadomym wyborze czerpie z buddyzmu samoobronne środki przeciw nowoczesnemu pozorowi jedyności:

Nigdy nie uważaj  
tego świata za jedyny.  
Następny i jeszcze następny...  
Wszystkie światy są tu, teraz<sup>24</sup>

W ten sposób utrwała „moment wieczny”<sup>25</sup> – wbrew nowoczesności i zarazem dla jej ratowania.

### Między kolażem ...

Od Witkacowskiego systemu monad i „Tajemnicy istnienia” po Miłoszowy „moment wieczny” rysuje się wyraźna ciągłość, fragmentacja pozostaje tu wyraźnie na usługach nieosiągalnej jedności o eschatologicznym wymiarze. Dużo doraźniejszą formą zrywania z tradycyjną linearnością dyskursu był kolaż. Tu wypada znowu się cofnąć, do genezy samego zjawiska, które zakorzeniło się w kubizmie. Kubizm do dziś stanowi najważniejszy moment rewolucji artystycznej XX wieku, nawiązującej do geometrii nieeuklidesowej i teorii kwantowej. Była to najistotniejsza rewolucja estetyczna i światopoglądowa od czasów renesansu, bo burząca zasady *mimesis* w celu nowego ukonstytuowania pełnego, totalnego obrazu świata. Kolaż malarski powstawał jak wiadomo na przedłużeniu kubizmu, uwydatniając fragmentacje i tym samym podkreślał nie tylko wolność, ale i równość poszczególnych fragmentów wyzwolonych z porządku logicznego. Toteż był w swoich początkach propozycją ze wszęch stron optymistyczną. Dzieło zyskiwało rangę autonomicznego przedmiotu i świat stawał się dla twórcy wielkim hieroglifem, który musi rozszyfrować, uciekając się nie tyle już do praw objawionych, ile do precyzyjnej archeologii, która ustala zasady konfrontacji poszczególnych fragmentów rzeczywistości.

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 67-68.

<sup>25</sup> Por. A. Fiut *Moment wieczny*, Warszawa 1993.

Strategie kubistyczne, które spotykały się kolejno z entuzjazmem Apollinaire'a, Jacoba, Cendrarsa, pobudzały także twórczo Peipera i Przybosia, postulujących równe rozłożenie napięć w tekście, inspirowały symultanizm Sterna i Czyżewskiego, jukstapozycje asocjacyjne u Ważyka. Ale polska poezja awangardowa nigdy nie odetnie się całkowicie od praw organicznych, szczególnie silnie wyakcentowanych w programie Peipera:

Organiczność, znana nam najlepiej z funkcjonowania społeczeństwa, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem.<sup>26</sup>

Organiczność wykluczała fragment, była kompromisem między nowoczesnością i wizją świata zakorzenioną w naturze. W poezji jej odpowiednikiem będzie elipsa, to znaczy skrót myślowy, który nie narusza praw logiki. Nawet w poematach „rozkwitających” Peipera pozorna fragmentaryczność jest jedynie naśladowaniem stopniowej organizacji myśli. Peiper podporządkowuje się linearności stopniowej organizacji myśli. Peiper podporządkowuje się linearności dyskursywnej, odrzuca przypadek i tym samym otacza się pancierzem aksjologicznym przeciw niepewności chwili bieżącej. Podobnie u Przybosia, próbującego stopić w materialną jedność mikro- i makrokosmos:

Jedni,  
zawieszeni na własnym wzroku,  
uniósłszy ziemię,  
soczewkę wieczności  
wszystko,  
po linii z błękitu rozwijanej patrzaniem  
wspinają się, by wymiary nad siebie wynosić,  
toczą glob, grubo posrebrzany luną,  
odplątują przestrzenie,  
aż,  
otyłą ciałami niebieskim ziemię  
gwiazd,  
rozedmą przez szkło lunet  
na szczycie i na dnie  
w pochłaniającą banie  
jedni.

---

<sup>26</sup> T. Peiper *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica”, lipiec 1922.

Drudzy:  
 spadają w dół,  
 wnikają w grunt,  
 jeden zdrabniają w pół, pół w ćwierć, ćwierć w...<sup>27</sup>

To z pozoru klasyczne chwyty przeciwieństw jest próbą przezwyciężenia sztuczności świata i przerzucenia pomostu między wiedzą a naturą, między chaosem nowoczesnym i kosmosem. Znowu więc chodzi nie tyle o fragment, ile o wizję skróconą, o elipsę, o zagęszczenie, nie tyle obrazów, ile samej myśli. Równocześnie skrót myślowy odsłania wielką iluzję awangardy rozwijającej się pod znakiem sztuki totalnej w podwójnym znaczeniu słowa: z jednej strony chodzi o twórczą, „Whitmanowską” wszechobecność poety, który chce osiąść całość świata (Przyboś sam mówi o zamachu na wszystkość), z drugiej – o chęć przekazania nowej wizji wszechświata wszystkim. To nigdy nie dające się zaspokoić pragnienie wszystkości wypływa z bezustannego poczucia zagrożenia i nicości. „Wszystko i nic” – to dwa bieguny Przybosiowego absolutu. U Przybosa obsesja nicości pojawia się jakby wbrew misternym rusztowaniom konstruktora, na których rozściela on swoje zachłanne świata obrazy. Gdy Przyboś pyta „świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”<sup>28</sup>, wyraża natychmiastowość kontaktu ze światem, który z jednej strony opiera się o fizjologię (fizjologią spojrzenia interesował się także Strzemiński), ale równocześnie łapie nowoczesność, która z kolei także ciągle zdaje się go popędzać:

Modernizować, unowocześniać – albo nie ruszając się z miejsca, spóźniać się w wyścigu życia, skazać się na zacofanie i zagładę, taki dylemat stoi przed przedsiębiorczością ludzką. Hamletowski dylemat społeczeństwa naszych czasów to: albo być nowoczesnym albo nie być.<sup>29</sup>

Przyboś nie uniknął sideł, w które wpadły wszystkie kierunki konstruktywistyczne w momencie, gdy roztapiając się w światopoglądzie totalitarnym, zaczęły się prześlizgiwać w stronę produktywizmu. Czy można stopić w jedno indywidualne dążenia twórcze i ideologię produkcyjną? Awangardowy język konstruktywistów, który ogołocił się świadomie z mitologii, był szczególnie podatny na infiltracje ideologiczne<sup>30</sup>. Tota-

<sup>27</sup> J. Przyboś *J*, w tomie: *Sponad. Utwory poetyckie*, Kraków 1984, s. 45.

<sup>28</sup> J. Przyboś *Znikłe czołno*, w tomie: *Miejsce na ziemi, Utwory poetyckie*, s. 79.

<sup>29</sup> J. Przyboś *Nowoczesność – co to jest*, w: *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1, s. 225.

<sup>30</sup> R. Barthes *Mythologies*, Paris 1957, s. 234.

litaryzm podejmował się „rekuperacji” form awangardowych po to, by je zsynchronizować z optymistycznym obrazem zbiorowości zjednoczonej w produktywnym wysiłku. Przyboś, podobnie jak inni (nie tylko polscy) awangardiści, nie przewyciężył nigdy sprzeczności między nowoczesnością i totalitaryzmem. Mieli to zrobić dopiero poeci powojenni. I właściwie dopiero wtedy fragment przybiera w poezji polskiej rangę zupełnie nowej i znaczącej ekspresji: jako niezgody na świat zastany i obrazoburcze rozbijanie jego ideologicznej spójności.

### ... a *bricolage*'em

W tym świetle należałoby dziś zapewne usytuować spór Przybosia z Grochowiakiem i plejadą turpistów debiutujących w roku 1956. Pomijając jednak znany i często przywoływany kontekst sporów ideologicznych proponuję ograniczyć się do poetów, którzy uczynili z fragmentu najdoskonalszy instrument poetycki. Są nimi Różewicz i Białoszewski. U pierwszego łamanie się wiersza i jego rekonstrukcja uzupełniają się w sposób co najmniej dwuznaczny:

Utwór  
skończony  
trzeba złamać  
a kiedy się zrośnie  
jeszcze raz łamać  
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością  
usunąć elementy łączące  
przypadkowe  
które pochodzą z wyobraźni  
pozostałe powiązać  
milczeniem lub zostawić rozwiązane  
po skończeniu  
utworu  
usunąć fundament  
na którym się opiera  
– ponieważ fundamenty  
ograniczają ruch –  
wtedy konstrukcja  
uniesie się  
i będzie  
przez chwilę leciała  
nad rzeczywistością  
z którą wreszcie  
się zdarzy

zderzenie  
będzie początkiem życia  
utworu nowego  
który jest obcy rzeczywistości  
zaskakuje ją  
rozbija  
przekształca

i sam ulega  
przekształceniu<sup>31</sup>

Tak powstaje świat kompletny, funkcjonujący samowystarczalnie. Złożone z rozstrzelonych fragmentów wiersze Różewicza przybierają charakter aforystyczny, zawierają jądro myśli w swojej maksymalnej koncentracji. Aforyzm jest, jak wiadomo, najdobitniejszą formą afirmacji myślowej, której siła objawia się w natychmiastowym przejściu od asercji do milczenia. W przeciwieństwie do definicji naukowej, związanej z empirycznym poznaniem, aforyzm oscyluje między oczywistością i paradoksem, zawiera tak gęsty ładunek treściowy, że wyklucza wszelką kontynuację dyskursu. Ale w poezji postawangardowej dzieje się jeszcze inaczej. Fragment aforystyczny nie proponuje sentencji (jak u Miłosza, który z zasady odrzucał wszelkie wpływy awangardy), ogranicza się natomiast do przedstawienia faktu wyrwanego z rzeczywistości:

20 sierpnia wyszła z domu  
i nie powróciła  
osiemdziesięcioletnia staruszka  
chora na zanik pamięci  
ubrana w granatową sukienkę  
w białe groszki

ktokolwiek wiedziałby  
o losie zaginionej  
proszony jest<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> T. Różewicz *Propozycja druga*, w tomie: *Słowo po słowie*, Katowice 1994, s. 123.

<sup>32</sup> T. Różewicz *Białe groszki*, tamże, s. 109. Z zupełnie innej perspektywy analizuje tematykę „wypadku” R. Nycz. Por. jego analizę wiersza Białoszewskiego *Wstyd uliczny (wypadek)*, z *Donosów rzeczywistości*, w: R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 243.

Ta pozorna neutralność uderza zwłaszcza w porównaniu z tekstami futurystycznymi i ekspresjonistycznymi, gdzie, jak pamiętamy, codzienne wypadki nabierały wymiaru apokaliptycznego. Teraz wszelkie eschatologiczne starania o sens zanikają. Powściągliwość narratorska przywodzi tu na myśl słowa Blanchota o fragmentach – aforyzmach, które zachowują się „jakby nic się wokół nich i poza nimi nie działo”<sup>33</sup>. Są to jedynie fakty poświadczające istnienie rzeczywistości gotowej, gdzie nic już się nie zmienia i w stosunku do której narrator pozostaje na zewnątrz:

Nowy człowiek  
to ten tam  
tak to ta  
rura kanalizacyjna  
przepuszcza przez siebie  
wszystko<sup>34</sup>

Nie ma już ewolucji, można tylko prześlizgiwać się między fragmentami, z których każdą własną siłą wymowy powoduje szok będący jedynym środkiem do wydobycia różnic w zamkniętej i jednorodnej całości świata, w którym jedynie byt rozparcelowany może stać się źródłem epifanii:

dzielisz się  
nagle  
wycinasz się  
z pomieszanych form ulicy  
a wypukłością nóg  
twarzy  
zbliżasz się – pół  
mijam cię – pół  
jakże mi szkoda  
tej zawsze jednej niewidzianej!  
odchodzisz – pół  
ruch innych  
kroi cię  
w coraz drobniejsze  
kawałki  
nic mi z ciebie nie zostało  
nagle.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> M. Blanchot *Ecritures du désastre*, s. 203.

<sup>34</sup> T. Różewicz *Nowy człowiek*, w tomie: *Słowo po słowie*, s. 108.

<sup>35</sup> M. Białoszewski *Do NN.*, w tomie: *Obroty rzeczy, Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 85.



Wartość indywidualną i wartość świata można uchwycić jedynie w negacji, w niespójności, w nieporządku, toteż u Białoszewskiego fragment mąci do głębi codzienność. Słownictwo umyślnie niewydolne i pokawałkowane powoduje krótkie spięcia, doprowadzając do dezintegracji całościowego oglądu świata:

domyślał się  
i co?  
bo  
się za mało zna  
i się  
i myślenie  
bo nigdy się nie do  
kiedy które mądre<sup>36</sup>

Wiersze Białoszewskiego ocierają się o absurd, ale nigdy do niego nie dochodzą. Mają sens, ponieważ pokazują, że rzeczywistości nie da się ani uprościć, ani udoskonalić, że prawda kryje się w resztkach i odpadkach. W ten sposób zastępuje on powściągliwość niedopowiedzeniem, aforyzm aluzją. Jego narrator – jak powiedziała Blanchot – „mówi nie mówiąc nic, wymazuje natychmiast to, co mówi i w miarę jak mówi, przeobraża niejasność w walor”<sup>37</sup>. Toteż Białoszewski nie musi wytaczać ideologicznego procesu swojej epoce. Dzięki fragmentowi buduje anti-system skierowany przeciw wszelkiej „racji totalizującej”, inaczej mówiąc, obraca w niwecz przekonanie, że racja znajduje się po stronie determinizmu...

Fragment Białoszewskiego sięga do najgłębszych złóż bytu. W swoim natychmiastowym zderzeniu z milczeniem odśłania to, co najskrzętniej ukryte. Są to ujawnienia momentalne, epifanie funkcjonujące jedynie w świadomości:

– no jak? jest wyrównanie? jest wyrównanie?  
– nie wiem – mówię – może nie wiem.  
jak byłem jak byliśmy jak byłem jak byliśmy  
jak byłem to było no jak? jest wyrównanie?  
– nie wiem może a pan wierzy?  
– m byłem m yliśmy m byłem m yliśmy m było  
no jak? jest wyrównanie? bo ja wierzę

<sup>36</sup> Tenże, *Domyślał się*, w tomie: *Mylne wzruszenia, Utwory zebrane*, t. 1, s. 250.

<sup>37</sup> M. Blanchot *Ecritures du désastre*, s. 137.

– a!  
 – ale to człowiek sam bo co obiektywność  
 ale jest  
 – a  
 – ale człowiek sam bo  
 ale jest  
 – a<sup>38</sup>

*Bricolage* myśli i rzeczywistości, rozmamłany dialog rozkojarzonej świadomości z samą sobą, prowadzi do nicości, punktu zerowego milczenia, które samo w sobie znaczy. Białoszewski, mistyk naszych czasów, spotyka się tu zaskakująco nie tylko z René Charem i Heideggerem, ale także ze średniowiecznym Mistrzem Eckhartem, który już wiedział, że milczenie, które utożsamia Absolut z nicością, już jest tego Absolutu obietnicą.

### **Ja z jednej ja z drugiej strony siebie samego**

Jednym z głównych problemów związanych z nowoczesnością jest zagrożenie Podmiotu. W awangardach pojawiały się kolejne próby ratowania go przed unicestwieniem, poczynawszy od paranoicznego dążenia człowieka „powielonego przez maszynę” aż po schizofreniczne obrazy mnożące się w literaturze powojennej. Fragmentacja Podmiotu w tekstach literackich znajduje ilustrację szczególnie interesującą u Witkacego, Wata i Gombrowicza. Co ciekawsze, ich wizje zdają się wzajemnie nakładać na siebie i to chyba nie bez ukrytej intencji tych autorów. U Witkacego bohaterowie, rozdarci między duchową i fizyczną naturą, przeżywają następującą sprzeczność: poszukiwanie „Tajemnicy istnienia” staje się jedyną możliwością afirmowania własnej indywidualności. Wiadomo, że owa indywidualność jest uchwytna jedynie w szczególe, ale szczegół z kolei, rozpatrywany siłą rzeczy, w oderwaniu od całości staje się obcy, wręcz przerażający. W takiej perspektywie można rozpatrywać metafizyczno-erotyczne pomysły Witkacego: akt seksualny nie przylega do całości mojego „ja” i prowokuje tym samym rozdźwięk nie do pokonania między mną i moim ciałem. Podmiot popada w schizofrenię i traci

---

<sup>38</sup> M. Białoszewski *los? co? los?*, w tomie: *Leżenia, Utwory zebrane*, s. 267.

własną substancję, gdy wsłuchuje się jedynie w cielesność. To roz-dwojenie bytu objawia się jeszcze wyraźniej u Wata w jego dadaistyczno-surrealistycznym *Piecyku*, który spotkał się z dużym uznaniem Witkacego. U Wata chodzi już nie tylko o dualizm, ale o ostry konflikt ontologiczny między ciałem i świadomością. Dwie kwestie rysują się tu szczególnie wyraźnie. Najpierw pojawia się „Ja” nasycone obsesjami i zakamuflowanymi treściami symbolicznymi, które w końcu wyzwolą się pod wpływem gorączki, przybierając formę psychoanalitycznego wyznania. W ten sposób ciało afirmuje ostatecznie swoją autonomię biologiczną:

Nie wiem czy mózg i kształt mój jest bryłą, czy pozapłaszczyzną płaską.

Lecz widzę jedno: to, to (czarną) pustą szparę między dłońmi.

Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odrąca od siebie.

Aha! użyty klucz do przepaści!

Idiota, bydło, drań, cholera.

To Ja się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę w pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo leżącym z drugiej strony piecyka. Hurra! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i z drugiej strony siedzę JA.<sup>39</sup>

Skądinąd świadomość przerażona dezagregacją bytu stara się odnaleźć spójność reaktywując całą przynależną jej wiedzę kulturową – od mitologii greckiej i *Złotej legendy* począwszy. Jest to trud daremny, bo cała ta rozdrobniona i przemieniona w muzealny zabytek kultura okazuje się pusta. Dzieło Wata jest jakby emblematem dwu obsesji związanych z nowoczesnością: unicestwiony w swojej esencji podmiot może funkcjonować bądź jako konglomerat interakcji kulturowych, bądź jako zespół popędów ukrytych w podświadomości.

Jeszcze dalej posunie się Gombrowicz, dla którego Podmiot staje się głównym obiektem analizy. Już w *Ferdydurke* zdaje się wyraźnie nawiązywać do Wata:

---

<sup>39</sup> A. Wat *Ja z jednej ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, w: *Poezje zebrane*, Kraków 1992, s. 138.

...gdy nagle w ustach zrobiło mi się gorzko, w gardle zaschło – spostrzegłem, że nie jestem sam. Był ktoś oprócz mnie w kącie, koło pieca, gdzie światło jeszcze nie dotarło – drugi człowiek był w pokoju.<sup>40</sup>

Schizofreniczne przeżycie rozczłonkowania własnego „Ja” substancjalnego będzie dla Józia równoznaczne z samouświadomieniem. Od-tąd rozpoczyna się zabawa w chowanego, tropienie zagubionej tożsamości między rozproszonymi fragmentami rozkawałkowanej osobowości, zredukowanej do interakcji socjokulturowych lub zwykłych popędów. Równocześnie jednak u Gombrowicza, tak jak i u Witkacego czy Wata, fragment jest środkiem samoobrony przed rozmyciem. Taką ma przynajmniej wymowę mentorski wykład narratora *Ferdydurke*, analizującego relację między fragmentarycznością autora i dzieła:

Umysł nasz wylawia z rozbełtanego oceanu zjawisk jakąś część, dajmy na to – ucho albo nogę, zaraz na początku dzieła nasuwa się nam pod pióro ucho albo noga i potem już nie możemy wybnąć z części, dopisujemy do niej dalszy ciąg, ona nam dyktuje wszystkie pozostałe członki. Dokoła części owijamy się jak bluszcz dokoła dębu, początek zakłada koniec, a koniec – początek: środek zaś stwarza się między początkiem a końcem. Absolutna niemożność całości znamionuje ludzką duszę.<sup>41</sup>

Przychodzą natychmiast na myśl słowa Barthesa na temat własnej decentracji:

Nie ma już środka. Rozpościeram się w krąg cały mój światek jest w proszku. A pośrodku – co?<sup>42</sup>

Ale Barthes zwiastował w ten sposób nadejście postmodernizmu. Czy należy wnioskować, że postmodernistą był także Gombrowicz?<sup>43</sup> Sprawa wydaje się jeszcze bardziej złożona, ponieważ Gombrowicz, jak wiadomo, z natury rzeczy wymyka się ustawicznie wszelkim klasyfikacjom. Podmiot, sprowadzany w poszczególnych dziełach do fragmentu, pozostaje niewykończony, niespełniony, co mogłoby prowadzić do neantyzacji, zgodnie ze współczesnymi dia-

<sup>40</sup> W. Gombrowicz *Ferdydurke*, Paryż 1969, s. 18.

<sup>41</sup> Tamże, s. 77.

<sup>42</sup> *Barthes par lui-même*, Paris 1975, s. 86.

<sup>43</sup> Por. W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów* i Z. Łapiński *Postmodernizm. Co to i po co?*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1.

gnozami proroków postmodernizmu od Adorna, Levi-Straussa i Barthesa po Derridę i Paula de Mana. Ale Gombrowicz wydaje się obierać jeszcze inną drogę. Bez względu na nieuniknione skądinąd pokawałkowanie bytu Podmiot przez sam fakt pisania staje się wielkim rozjemcą zespołów cząstkowych. Nie jest bez znaczenia fakt, że Gombrowiczowska koncepcja fragmentaryczności świata powstała już w latach trzydziestych, a więc przed cezurą drugiej wojny światowej. Dla Gombrowicza, który będzie kontynuować swe dzieło z dala od Europy i czasem przeciw Europie, najwyższą stawką okaże się wyjście poza ponury intelektualizm europejski i ujawnienie nowych możliwości afirmacji Podmiotu.

Czytając Gombrowicza dzisiaj trudno oprzeć się wrażeniu, że przewidział on doskonale wszystkie *aporie* nowoczesności i usiłował je przezwyciężyć. W jaki sposób? Pozostając w stanie najwyższej czujności, a pomocny mu był w tym właśnie fragment i to nie tylko jako negacja systemu lub sensów z góry ustalonych. Fragment Gombrowiczowski jest bardziej siłą niż formą, bardziej produkcją niż produktem,<sup>44</sup> jest pytaniem, nie odpowiedzią. Jeśli dla Gombrowicza istnieje moment prawdy, prawda ta jest z konieczności fragmentaryczna, bohaterzy Gombrowiczowscy są w trakcie poszukiwania kosmosu, który wprawdzie nigdy nie zostanie odkryty, ale przez sam akt ciągłego poszukiwania obala wszelką z góry narzuconą przewidywalność. Gombrowicz jest więc pisarzem nowoczesnym, bo wymyka się zarówno skończoności, jak i nihilizmowi postmodernistycznemu, w którym już nie ma miejsca na subwersję. Skądinąd jednak wiadomo, że właśnie autor *Ferdydurke* zapoczątkował w literaturze polskiej subtelne przejście od wizji amimetycznej świata, przypominającej kubistyczny kolaż, do estetyki *bricolage'u*, opartej na przeświadczeniu, że wszystko jest cytatem, kombinacją cząstek już istniejących i z których autor, na wzór szmaciarza, by posłużyć się porównaniem Benjamina w stosunku do Baudelaire'a, próbuje budować jakiś zlepek będący bardziej odbiciem jego własnej świadomości niż odbiciem świata. Toteż fragment Gombrowiczowski jawi się na pograniczu rozproszonych kawałków i próby ukonstytuowania nowego, subiektywnego kosmosu, przeciwstawiając się nie tylko za-

---

<sup>44</sup> Por. G. Genette *Figures I*, Paris 1966.

chowawczości, ale także definitywnemu rozbiciu świata. Potrzebuje bowiem całości, żeby ją bezustannie obalać...

Zupełnie innych prób podejmą się pisarze, dla których pokawałkowany podmiot musi włączać się w preegzystującą całość. Ten nurt, sięgający do mityzacji Schulza, zdaje się przeważać, przynajmniej ilościowo, w literaturze współczesnej. Schulz wykorzystywał fragmentaryczność wyobraźni, łowił strzępy wspomnień spośród których prześwitywała nostalgia powrotu do „Wielkiej Księgi” i nowej genezy, która dużo wcześniej nurtowała Mallarmégo. Zapoczątkowana przez Schulza zbieranina wycinków własnej mitologii i włączanie ich w mitologię powszechną, nosiło już w sobie potrzebę integracji tożsamościowej, która po wojnie przybrała zdumiewające rozmiary. Można się jej doszukać w niezliczonych odmianach form autobiograficznych, których autorzy mogliby się chyba gremialnie podpisać pod cytatem Różewicza:

Nie tracę nadziei, że rozbite, rozrzucone obrazy zaczną zbierać się, w całość.<sup>45</sup>

Sytuacja obecna jest nieco inna. Fragment stracił swoją funkcję subwersyjną i represyjną. Nie ma też już na celu wykorzeniania lub selekcji, nie zgłębia już tajemnic. Fragment otacza się milczeniem. Można powtórzyć za Derridą szukającym we fragmencie broni przed alienacją języka:

Zaledwie wypowiem słowo i natychmiast się wycofuję, potencjalnie ogarniam cały wstrzymany dyskurs, z góry negując wszelką ciągłość i uzupełnienia na przyszłość.<sup>46</sup>

Ideał wolności anarchicznej, który ogarniał do niedawna jeszcze wszystkie dziedziny życia z literaturą włącznie, prowadzi do regresji estetycznej, w której fragment staje się często dość tanim wyborem. Estetyka „dezintegracji” i *bricolage'u* przeradza się w nałóg kolekcjonera, który doszukuje się w rozbitych odpadkach skarbów dawnej świetności. Chyba że współczesny twórca – „szmaciarz” stanie się „poławiaczem pereł” i w cytatach wrywanych przeszłości będzie odnajdywać – jak sugeruje Hannah Arendt – to co najważniejsze.

---

<sup>45</sup> T. Różewicz *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w: *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 280.

<sup>46</sup> J. Derrida, cyt. za M. Blanchot *Ecriture du desastre*, s. 203.

Spojrzenie na nowoczesność poprzez fragment pozwala uświadomić sobie ogrom wieloznaczności i sprzeczności z nią związanych. Nowoczesność ciągle wymyka się definicji, ale wiadomo już na pewno, że każda definicja byłaby równoznaczna z podpisaniem na nią wyroku śmierci. Drugi wniosek dotyczy fragmentu. Pełniąc rozmaite funkcje – bądź to wycinka rzeczywistości, bądź oderwanego, zawieszonoego w próżni atomu, fragment jest w każdym układzie wyrazem braku i niepogodzenia, a jednocześnie także bezustannym poszukiwaniem:

Piszę ciągle  
choć wiem że odchodzi się  
zawsze  
z fragmentem  
z fragmentem całości  
całości  
czego  
czy jestem larwą nowego<sup>47</sup>

– mówi Różewicz. W momencie gdy poszukiwanie ustanie, epoka nowoczesności zakończy się definitywnie.

---

<sup>47</sup> T. Różewicz *Larwa*, w: *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 658.