

## „POETYKA FRAGMENTU” W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ

Analizuję „poetykę fragmentu” – jak ująłem w temacie – w polskiej poezji współczesnej. Chodzi o lirykę powojenną. Sięgam do poezji pokoleniowo zróżnicowanej, aby bardziej przekrojowo i panoramicznie ukazać zjawisko – zwłaszcza do twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza, poetów nurtu lingwistycznego, londyńskich *Kontynentów*, pokolenia *BruLionu*, a także Jana Polkowskiego (reprezentanta liryki nawiązującej do Nowej Fali) oraz Andrzeja Wiercińskiego (przedstawiciela poezji kapłańskiej). U tych dwóch ostatnich pokazuję ich osobliwość stosowania fragmentaryzacji. Sytuuję „poetykę fragmentu” wobec tradycji literackiej. Przedstawiam ją w aspekcie aksjologicznym i światopoglądowym, w zestawieniu z „dziełem otwartym”, a także na płaszczyźnie genologicznej.

Jaki jest rodowód „poetyki fragmentu”? Kiedy są jej początki? Właściwie już w romantyzmie – epoce zapoczątkowującej szeroko pojętą awangardę. W świetle romantycznego światopoglądu i związanej z nim poetyki, w dziele literackim widziało się demonstrację nieskończonego procesu rozpoznawania świata. Oczywiście nie tak wyraźnie jak obecnie, ale pojawiło się „dzieło otwarte”, „poetyka fragmentu”, „zmysł chaosu”, „struktura amorficzna” i związana z nią nieskończona wręcz możliwość przenikania się gatunków.

Ten sam poeta może zaczynać poezjowanie od „poetyki fragmentu” i zmierzać, w dojrzałej albo nawet schyłkowej fazie twórczości, ku większym rygorom formalnym. Albo wręcz odwrotnie – od tych rygorów odchodzić w późniejszej fazie pisarstwa i dążyć do coraz większej prostoty środków wyrazu, czego ekwiwalentem jest właśnie „poetyka fragmentu”, notatki, glossy. Tutaj przykładem może być linia rozwojowa w liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Wcześniej były, wprawdzie miniaturowe, ale jednak kunsztowne, precyzyjnie wyartykułowane *Pocałunki*, a później fragmentaryczne *Krystalizacje* i notatki w *Szkicowniku poetyckim*. Poetka zrezygnowała z kanonów wersyfikacyjnych i skierowała się ku prozie poetyckiej. Również Jarosław Iwaszkiewicz w poezji zaczyna artystowskimi, wysublimowanymi formalnie *Oktostychami*, a kończy bardziej zwyczajną – aczkolwiek znakomitą artystycznie – *Mapą pogody*. Dlaczego tak się dzieje? Chyba poeci pod koniec życia chcąc bardziej egzystencjalnie, prawdziwiej przemówić, rezygnują z formalnych rygorów, które wydają im się zbyt wydumane, mniej wiarygodne.

Niektórzy poeci, zwłaszcza z nurtu lingwistycznego, stosują tak maksymalistycznie „poetykę fragmentu”, że piszą fragmentami słów. Dobrym przykładem jest Miron Białoszewski, który posługuje się nie tylko słowami, ale i mniejszymi cząsteczkami znaczeniowymi zawartymi w słowach. Rozbija słowo na drobne elementy semantyczne i po przekształceniu łączy je na nowo. *Jest tak, jakby Białoszewski chciał posługiwać się nie tyle słowami, ile mniejszymi cząsteczkami znaczeniowymi zawartymi w słowach: rozbija słowo na drobne elementy semantyczne i skleja je na nowo, oczywiście po przekształceniu, ponieważ taka właśnie operacja bądź rzuca światło na etymologię, bądź... umożliwia umieszczenie metafory wewnątrz słowa... Jest tak, jakby Białoszewski starał się obrysować drobiny poezji w momencie zarodkowym i w kształcie jak najbardziej pierwotnym: tak targnąć czytelnikiem, aby nagle poczuł się on zdumionym przybyszem w ludzkim świecie, spoglądając szeroko otwartymi oczami na sprawy najzwyklejsze...*<sup>1</sup>. Białoszewski często prezentuje we fragmentarycznej formie fragmentaryczne, kalekie światy, ale nie znaczy, że koniecznie uboższe. Pisząc o krześle, stwierdza: *Połamano się. / I to też forma*<sup>2</sup>.

Oczywiście, są pewne granice fragmentaryzacji. Wpisują się one w ogólnie istniejące granice literatury. Trudno je teoretycznie opisać. Uwidaczniają się najlepiej w konkretnych, poszczególnych realizacjach „poetyki fragmentu”. Ma rację Edward Balcerzan, gdy mówi, że nie każde przekroczenie granic okazuje się korzystne artystycznie i sensowne komunikacyjnie: *Ostatnio słyszy się, że obie perspektywy (historyczna i teoretyczna) nałożyły się właśnie na siebie, literatura wyzbyła się rzekomo wszelkich blokad, przemawia dziś wszystkimi dostępnymi subkodami mowy, a zatem od żadnego z nich już nie potrafi się odróżnić. Lecz świadectwa tego stanu rzeczy pochodzą głównie z potoków potocznych, obscenicznych zwłaszcza, a dopóki łamanie tabu (w tym temacie) uchodzi za akt odwagi i czyn nowatorski, budząc – jak we wcześniejszych przełomach już nieraz bywało – wszelkie możliwe emocje, od ekstazy do odrazy, dopóty trudno mówić o zaniku granic. Za co krytycy czciliby lirykę bluzgu pokolenia ery transformacji, Miłosz Gretkowską, „Przekrój” Masłowską, „Gazeta Wyborcza” Kuczoka? Jakże mogłoby być przekraczane coś, czego podobno już nie ma? A przecież język to nie tylko jego stan potoczny. W magazynach mowy znajdują się systemy tak odporne na literackie przetworzenia, tak skodyfikowane wedle własnych znaczeń i przeznaczeń, wreszcie tak hermetyczne, że w literaturze (i dawniej, i dziś) pojawiają się z nich rzadkie jedynie wyimki, ostrożne cytaty, krótkie gry intertekstualne, małe formalne mimetyzmy, otoczone oswojonymi przez literaturę i ogół odbiorców żywiołami mowy. Kto obwieszcza, że literatura nie ma żadnych granic, bo w demokratycznej sztuce słowa wsio dozwoliono, niech poczyta sobie „Dziennik Ustaw” i „Gazetę Prawną”, prze-*

<sup>1</sup> J. Błoński, *Liryka Białoszewskiego*, „Życie Literackie”, 39(1961), s. 3-4.

<sup>2</sup> M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956.

*kartkuje skoroszyty umów gospodarczych i wojskowych, przejrzy doktoraty z kręgu „mat-fiz-chemu” i opisy technologii przemysłowych, a upewni się nacalnie, że literatura nie wszystkie granice przekracza, bo nie każde przekroczenie okazuje się korzystne artystycznie i sensowne komunikacyjnie*<sup>3</sup>.

Można być wybitnym poetą, będąc przywiązany do proporcji i miary. Przykładów jest wiele: Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz...

Właściwie wszystkie utwory poetyckie, bez względu na poetykę, jako twory językowe są próbą – przynajmniej słownego – zapanowania nad rzeczywistością, nad światem. Jednocześnie są same w sobie odrębnymi światami. Jest tak nawet wtedy, gdy wiersz składa się jedynie ze strzępów słów, bo *każdy wiersz – twierdzi Anna Pogonowska – to mały model wielkiego świata. Myślę, że tworzy się go po to, aby opanować przerastającą nas rzeczywistość – tak jak tworzy się w różnych dziedzinach nauki wstępne modele problemów, tylko że w wypadku działalności artystycznej problemem jest całość bytu*<sup>4</sup>. Ponadto każdy styl poetycki jest nie tylko komentarzem do świata, ale i interpretacją polszczyzny, spojrzeniem na język poetycki w relacji do języka niepoetyckiego<sup>5</sup>.

W samym zabiegu fragmentaryzacji (np. w postaci cytatu z rzeczywistości, kolażu), w jej pomyśle, musi uaktywnić się, w miarę wyraźnie zaznaczyć indywidualność twórcza poety, bowiem stosując on „poetykę fragmentu” często przywołuje obcy tekst nadając mu rys osobisty zwłaszcza w pomyśle, takim a nie innym chwycie. Nie konstruuje on tekstu od początku do końca. Albert Beguin z tzw. szkoły genewskiej twierdził: *Literatura powstaje w chwili, gdy udana metamorfoza języka wywołuje szczególną formę ekspresji, całkowicie własną, rozpoznawalną dzięki rytmowi, charakterystycznym słowom, powtarzającym się obrazom, które są tak właściwe pisarzowi, jak jego twarz, sposób poruszania się czy kształt pisma na papierze. Podobnie jak malarz przekształca świat w obrazach – Malraux słusznie to podkreśla – tak pisarz, poeta zamienia przeżycia w zdania, które mogą pochodzić jedynie od niego. W tym sensie literatura zawsze jest absolutnie osobista, albo nią nie jest. Pisarz, którego nie rozpoznajemy po usłyszeniu czy przeczytaniu przypadkiem kilku zdań jego pióra, nie jest pisarzem, albo jest nim tak mało, jak mało jest człowiekiem osoba spotkana na ulicy, rozplywająca się w tysiącach przechodniów*<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> E. Balcerzan, *Granice literatury, granice historii, granice granic*, „Teksty Drugie” (dalej cyt. TD), 6(2004), s. 19-20.

<sup>4</sup> A. Pogonowska, *Tylko wierszem*, Łódź 1984, s. 87.

<sup>5</sup> Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 81.

<sup>6</sup> A. Beguin, *Nota o krytyce literackiej*, w: *Szkoła genewska w krytyce. Antologia*, wybór: H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 147. W literaturze ogromnie ważna jest indywidualność, poszczególnosc, wystrzeżenie się unifikujących uogólnień. Ciekawie wyjaśnia to I. B. Singer: „Artysta zadawała się stwierdzeniem:

Pewną odmianą „poetyki fragmentu” są tzw. cytaty z rzeczywistości – obecne nie tylko w poezji, ale i w prozie. Miron Białoszewski, i jako poeta, i jako prozaik (nieraz trudno wyznaczyć tutaj granicę między jednym a drugim) świetnie to robił. Mistrzostwo osiągnął w *Szumach, zlepacach, ciągach*. Był to żywioł języka mówionego, który fragmentarycznie został przywołany, jakby naocznie, na gorąco do utworu literackiego. Jednocześnie zacierał dystans między literaturą a życiem (na rzecz tego drugiego), między autorem a bohaterem. Ale oczywiście nie do końca. Literackość i tak pulsowała chociażby w samym podejściu wyraźnie lingwistycznym. Następnie Nowa Fala podjęła krytykę nie tyle języka mówionego, co zafałszowanego w piśmie: w gazetach, na transparentach itp. I Białoszewski, i nowofalowcy znakomicie mówili „cudzym” głosem. Często ów fragment, cytat był nie tylko tak samo odpryskiem rzeczywistości, ale jej reprezentatywnym ekwiwalentem charakteryzującym ją całościowo. Białoszewski jakby bardziej neutralnie, uniwersalnie chwycił rzeczywistość na gorąco, natomiast poeci Nowej Fali pokazywali jej oblicze fałszu i zakłamania. Trochę paradoksalnie owe „cytaty” wzbogacały literaturę o nieliterackie sposoby mówienia. *Nie ma powodu* – stwierdza Krzysztof Uniłowski – *dla którego przez „cytaty z rzeczywistości” mielibyśmy rozumieć wyłącznie, wprowadzone do tekstu dzieła literackiego, fragmenty rzeczywistych bądź rzekomych notatek prasowych. Istotne jest bowiem co innego: przytoczenie (rzeczywiste bądź pozorowane) takiej wypowiedzi, która – po pierwsze – ewokuje nieliterackie sposoby mówienia, i która – po drugie – przeciwstawia się (nie tylko stylistyczno-językowym) normom literackości. Wykorzystanie „cytatu z rzeczywistości” ma znamiona gestu skierowanego przeciwko literaturze<sup>7</sup>.*

Miron Białoszewski w swoich utworach i poetyckich, i prozatorskich jakby reżyseruje własną obserwację, wyławiając odseparowane poszczególne składniki percepcji, oglądu świata we fragmentach – z przestrzeni fizycznej, jak i mentalnej. *Wszystko to jest świadectwem pewnej kreacji świata jako rozłąsków, poszczególnych drobnych scen czy widoków, w których ujawnia się*

---

*To przydarzyło się temu konkretnemu człowiekowi. Jest niemal na pewno faktem, że Newton odkrył prawo grawitacji dzięki spadającemu jabłku. Artysta natomiast powiedziałby: Oto dziwny rodzaj jabłka – kiedy odrywa się z drzewa, spada. Nie odkrywałby, że tak się dzieje ze wszystkimi jabłkami. Opisałby jedynie jak najlepiej, co przydarzyło się temu konkretnemu jabłku i to by mu wystarczyło. Jednakże Newton, będąc uczonym, powiedział sobie: To, co stało się z jabłkiem, stanie się ze wszystkimi innymi jabłkami, planetami i rzekami. Uczynił z tego prawo. Ja zadawałam się pojedynczym jabłkiem. To jest właśnie różnica pomiędzy artystą a naukowcem. Artysta nie pretenduje do tworzenia zasad. Chce ukazywać indywidualność, interesuje go to, co wyjątkowe. Natomiast naukowiec, nawet jeśli uwielbia wyjątkowość, usiłuje ją pozbawić tej niepowtarzalności. To jest jego zadanie. Jeśli tego nie osiągnie, uważa, że przegrał. Gdyby Newton przekonał się, że siła przyciągania zadziałała tylko w przypadku tego jednego jabłka, przestałby się tym interesować”. R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przekł. E. Petrajtis-O'Neill, Gdańsk 1992, s. 108.*

<sup>7</sup> K. Uniłowski, *Sztuka cytatu: od powieści przez antypowieść do metapowieści*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 178.

*sens rzeczywistości. W konstrukcji poszczególnych sytuacji widać wyraźnie wolę mówiącego podmiotu, który raz chce widzieć daną scenę jako zespół przypadkowych elementów, kiedy indziej zaś chce ją postrzegać poprzez wybrany przez siebie „filtr” lub też ostentacyjnie pragnie odrzucać widzenie stereotypowe, narzucane przez własną wiedzę czy sugestie przewodników. Wizualizacja jest u Białoszewskiego połączona z wyraźnie akcentowaną interpretacją, tak jak porządek sekwencyjny z perspektywą<sup>8</sup>.*

Haiku – to miniaturowy gatunek liryczny wywodzący się z japońskiej poezji siedemnastowiecznej. Zawiera trzy nierymowane wersy o określonej rozpiętości sylabicznej. Jest dość zwężły i precyzyjny. Ten gatunek został spopularyzowany szczególnie w ramach prądu zwanego imagizmem, zwłaszcza przez takich poetów, jak: Ezra Pound, Amy Lowell, Hilda Doolittle, Richard Aldington i innych. Ich wiersze są oparte na migawkowym obrazie, na metaforycznym błysku asocjacyjnym, intuicyjnym ogarnięciu istoty opisywanej rzeczy przy jednoczesnej konkretności widzenia<sup>9</sup>.

Stanisław Grochowiak znalazł taką formę i taki gatunek, który skupia w sobie dwa walory: z jednej strony klasyczną precyzję i rygor, z drugiej - ożywienie wyobraźni, jej uelastycznienie, odnowienie zdolności do poetyckiego odkrycia. Haiku z pewnością nadawało się do takiego celu. Jego realizacje haiku nie silą się na skrupulatne przestrzeganie japońskiego wzorca. Na przykład rozpiętość sylabiczna nie jest unormowana, rytmizacja wersów słaba. Zbliżają się one raczej do modelu wiersza wolnego. Przeważnie obowiązuje tu zasada zwężłości i podporządkowania zderzonych ze sobą obrazów wspólnemu mianownikowi metaforycznemu<sup>10</sup>. Oto przykładowy wiersz pt. *Lunapark*:

*W lunaparku płynę na wełnianym wielbłądzie  
Siodło wzgórz zaprasza włóczęgę do odpoczynku  
Lampki między karuzelami dzwonią redykiem złotorogich tryków<sup>11</sup>.*

W takich poetyckich realizacjach jak powyższe Grochowiaka widziałbym pewne elementy „poetyki fragmentu” jako „migawki” oglądu rzeczywistości.

„Poetyka fragmentu” łączy się w pewien sposób z kategorią „dzieła otwartego”, wprowadzoną do literaturoznawstwa przez Umberta Eco. Idea „dzieła otwartego” opiera się na założeniu, że stosunek między dziełem i odbiorcą jest dynamiczny i odbiorca ma swobodę interpretacji. „Otwartość” konstytuuje się

---

<sup>8</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Językowy obraz świata w „Obmapywanym Europie” Mirosława Białoszewskiego*, TD 6(2004), s. 40.

<sup>9</sup> Zob. S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 52.

<sup>10</sup> Tamże, s. 53.

<sup>11</sup> S. Grochowiak, *Haiku-images*, Warszawa 1978, s. 21.

w odbiorze, wynika z aktów percepcji<sup>12</sup>. „Poetyka fragmentu” wymaga od czytelnika większej aktywności, współpracy z autorem. Wspólnego uświadomienia, że obraz świata wymyka się wszelkim próbom uporządkowania – ze względu na swoją różnorodność, jak i dynamikę. „Poetykę fragmentu” nazwałbym „poetyką wielkiej elipsy”. Występuje ona nie tylko w poezji, ale i w prozie – nie tylko *sensu stricto* epickiej, ale i reportażowej. Dobrym przykładem są utwory Ryszarda Kapuścińskiego, który apogeum skrótu, fragmentu osiąga w *Lapidariach*. Mimo podobieństw między „poetyką fragmentu” a „dziełem otwartym”, są też różnice. Najważniejsza jest chyba ta, iż z tym drugim pojęciem łączy się bardziej swoboda i wielość interpretacji, nieobowiązywanie jednego wykładnika znaczeniowego – otwartość semantyczna. „Dzieło otwarte” nazwałbym „dziełem wielkiej metafory”. Natomiast w „poetyce fragmentu” więcej chodzi o dowolność formalną. Ona jest na pierwszym miejscu, a na drugim wynikający z niej wykładnik poznawczy.

Na „poetykę fragmentu” należy także jak najbardziej patrzeć przez pryzmat epistemologii. Nie sposób poznać rzeczywistość w całości, w domknięciu. Fragmentaryczność formalna (syntaktyczna) łączy się z fragmentarycznością semantyczną – fragmentarycznością poznania. Tak jest chociażby u Tadeusza Różewicza. Już tytułem tomiku *Zawsze fragment*<sup>13</sup> wyznaje on swój poznawczy stosunek do – szeroko pojętego – świata, zarówno tego widzialnego, jak i – a może przede wszystkim – ukrytego, objawiającego się tylko w drobnym przeczuciu, odprysku myśli, wrażenia. Bo świat, nasze w nim trwanie, nasze próby – jakże często nieudane – nazywania wszystkiego, dawania artystycznego wyrazu – są z góry niejako skazane na klęskę. Wszystko, także to, co powiemy, co zapiszemy, czemu nadamy jakąś „formę”, to zawsze „fragment”<sup>14</sup>. Krótkie, poszarpane, „fragmentaryczne” wiersze jakże są znamienne dla Różewicza. W jego tomie z 1960 roku pt. *Rozmowa z księciem* znajdujemy wiersz *Białe groszki* doskonale oddający specyfikę „poetyki fragmentu” a zarazem „dzieła otwartego”:

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

---

<sup>12</sup> Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, s. 37-38.

<sup>13</sup> T. Różewicz, *Zawsze fragment*, Wrocław 1996.

<sup>14</sup> Zob. J. Wolski, *Nowy fragment z Różewicza*, w: *Dotykanie wiersza*, red. J. Wolski, Rzeszów 2004, s. 44.

*o losie zaginionej  
proszony jest*<sup>15</sup>

Sam poeta tak interpretuje powyższy utwór: *To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakby podciąłem mu żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku z tych żył. Gdybym ich nie przeciął, tylko do końca naśladował spikera, byłby to zwykły komunikat. Moment przecięcia stworzył sytuację dramatyczną w tym wierszu. Na tym polega jego „otwarcie”*<sup>16</sup> Różewicz twierdzi, że współcześnie można wiarygodnie uprawiać poezję jedynie przez jej kompromitację: *Uprawiać można jeszcze poezję tylko przez ciągłą kompromitację. Niech ginie. Nieporadna, wystraszona, sprzedajna, w błazeńskiej czapce na głowie. Widzicie drogę krzyżową. Droga krzyżowa w wesołym miasteczku. Czy to jest droga współczesnej poezji?*<sup>17</sup>.

Wiersze poetów z londyńskiej grupy *Kontynenty* łączą się z „poetyką fragmentu” głównie poprzez swoją intertekstualność. Każdy tekst słowny sytuuje się w polu innych tekstów, naśladując je, kontynuując, przekształcając, pozostając z nimi w relacji pytanie – odpowiedź, a nawet odrzucając je czy unieważniając. Sferę tych powiązań i odniesień międzytekstowych, w której uczestniczy dane dzieło – obszar wypowiedzi i sposobów mówienia, wobec których określa ono swoją formę i znaczenie – nazywamy właśnie intertekstualnością. Zwłaszcza dzieło literackie stanowi element rozległej przestrzeni intertekstualnej, która obejmuje inne dzieła, a także pozaliterackie formy wypowiedzi<sup>18</sup>.

Julia Kristeva intertekstualność ujmuje jako *tekstową interakcję, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu*<sup>19</sup>. Zdaniem Jonathana Cullera intertekstualność jest nie tyle nazwą dla relacji między dziełem a określonymi wcześniejszymi tekstami, ile wskazaniem na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienia do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni<sup>20</sup>. Znajduje się ono w rozmaitych powiązaniach „dialogowych” z tekstami wypełniającymi tę przestrzeń i relatywizuje się do różnorodnych kodów mowy, które są w niej reprezentowane. Tekst poetycki należy traktować jako dialog z innymi tekstami.

Intertekstualność rozumiana szeroko staje się synonimem dialogowości (dialogiczności). Według Michała Głowińskiego dialogowość jest pojęciem

---

<sup>15</sup> T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 490.

<sup>16</sup> *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, „Dialog”, 7(1969), s. 103.

<sup>17</sup> T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 186.

<sup>18</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988<sup>2</sup>, s. 201.

<sup>19</sup> J. Kristeva, *Problemy struktury tekstu*, przekł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” (dalej cyt. PL), 4(1972), s. 246.

<sup>20</sup> J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przekł. K. Rosner, PL 3(1980), s. 299.

szerszym niż intertekstualność, co nie przeczy faktowi, że intertekstualność we właściwym tego słowa znaczeniu ma zawsze charakter dialogowy<sup>21</sup>.

Intertekstualność jest problemem trzech obszarów badawczych, mianowicie chodzi o:

- utwór jako centrum „zamieszkania” innych utworów,
- intertekstualność jako akt lektury,
- intertekstualny wielotekst jako elementarną jednostkę procesu historycznoliterackiego<sup>22</sup>.

Nie można analizować struktury tekstu, jeśli nie usytuuje się jej w pewien sposób wobec innych tekstów. Przy czym nie każda relacja, jaka zachodzi między danym tekstem a innym tekstem (bądź tekstami), może być zakwalifikowana jako intertekstualność. Przez intertekstualność rozumiemy tylko określonego typu związki łączące dany tekst z innymi: te relacje, które stały się elementem strukturalnym i znaczeniowym - relacje zamierzone i widoczne. O intertekstualności można mówić tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym się ono dokonuje, czy też dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, ale czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, natomiast aktywizacja tekstu będącego przedmiotem nawiązania - zjawiskiem wtórnym<sup>23</sup>.

Najłatwiejszym do uchwycenia przykładem intertekstualności są typy wypowiedzi literackich, w których odwołania do innych tekstów stały się głównym czynnikiem wyróżniającym, a więc np. parodia, pastisz, trawestacja, parafraza itp. Są to typowe gatunki intertekstualne<sup>24</sup>. Odwołanie intertekstualne jest odwołaniem zamierzonym, wprowadzonym świadomie, adresowanym do czytelnika, który powinien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami<sup>25</sup>.

W poezji *Kontynentów*<sup>26</sup> najbardziej intertekstualne, mozaikowe i fragmentaryczne, są wiersze Bogdana Czaykowskiego i Bolesława Taborskiego, mające też konotacje plastyczne, o surrealistycznej kompozycji kolażowej widocznej w organizacji i przebiegu słownym utworów, w ich elementach obra-

---

<sup>21</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, PL 4(1986), s. 77.

<sup>22</sup> Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” (dalej cyt. RL), 4-5(1988), s. 245-265; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, PL 2(1990), s. 52-64; J. Margański, *Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, RL 3(1988), s. 237-239.

<sup>23</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 75.

<sup>24</sup> Tamże, s. 82-83.

<sup>25</sup> Tamże, s. 85.

<sup>26</sup> Zob. J. Sikora, *Londyńska grupa literacka „Mercuriusza” i „Kontynentów”*, Olecko 2000.

zowania. Niejednokrotnie muzyka i plastyka, a raczej muzyczność i plastyczność, sąsiadują ze sobą. Zachodzi zjawisko korespondencji sztuk.

Oto dla przykładu wiersz Czaykowskiego pt. *Collage*. Już tytuł wyraźnie wskazuje na konotacje plastyczne<sup>27</sup>. Przytoczę dość reprezentatywny fragment:

*kora ble  
dnieje  
wstają lodygi kości  
(...)  
gniewne przerzutnie: huk i kwilenie  
wodospad rtęci nad ptakami nocy  
lśniąco przerzutnie: pełnia w błyskawicach  
przez jasny deszcz (chmur obryw: rozgromione organy)  
z błyskawicznej czerni przerzut gwałtownymi krukami  
nagle ruchomych mórz na szczyty konstelacji  
kora ble  
dnieje  
wstają lodygi kości  
śpiewają palisady  
świstem przez zęby mięsistych ust  
krwiste skoble  
gdzie uśpiony czerew  
gdzie czerwiec dojrzewa  
oszlony nagle szkarłat drzew  
wziętych od dołu dni pożarem  
gdzie kir i kora ble  
dnieje  
rozłączona z żarem<sup>28</sup>.*

Mamy collage nie tylko w tytule, lecz i w całej – trochę surrealistycznej – kompozycji wiersza. Kompozycji kolażowej, czyli z fragmentów. Dominuje fragment: *kora ble / dnieje*. Sam w sobie będący swoistym kolażem. Wokół niego, drogą wyobraźniowej osmozy, „owija się” cały utwór. Skupmy się zatem na tych trzech (?) słowach.

W segmencie słów: *kora ble / dnieje* występuje zagęszczenie semantyczne. Oprócz znaczeń „oddzielnych” (*kora*; *ble* = bełkot, zwłaszcza, gdy *ble* w l. mn; *dnieje* = świta) mamy znaczenia „łączne” (*korable* = skojarzenie z ros.

---

<sup>27</sup> Collage – to technika przede wszystkim z dziedziny malarstwa i rysunku. Wynaleźli ją kubiści, pierwszy zastosował Picasso. Uprawiana przez dadaistów i surrealistów, zwłaszcza przez Maxa Ernsta. Przejęły ją do swoich celów również inne dyscypliny sztuki: muzyka, fotografika, teatr, film, a także literatura.

<sup>28</sup> *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynentów”*, wyb., oprac. i przed. opatrzył A. Lam, Warszawa 1965, s. 54-55.

korabl /statek/ i blednieje). Najbardziej oczywiste, ze względu na swoją logiczność, byłoby chyba odczytanie: kora blednieje. Jednak czy ono nie ogranicza możliwości interpretacyjnych? Sądzę, że tak. Warto odwołać się do doznań akustycznych, słuchowych. Do muzycznej foniki. Wymawiamy głośno pierwsze słowo kolażowe segmentu: kora. Najlepiej kilkakrotnie. Przy szybkim wymawianiu następuje ściśnięcie samogłoski „a” do całkowitego jej wypadnięcia i kontaminacja spółgłosek „k” i „r”, przez co otrzymujemy (słyszymy) złowrogi zaśpiew kruka: kra, kra, kra... Rozlega się on nie bez przyczyny. W tym wierszu kruk (w l. mn.) pojawia się kilka razy, m.in. w cytowanym fragmencie. Dlaczego jego krakanie słyszymy akurat w tym kolażowym segmencie? Będzie uzasadnienie, jeśli odwołamy się do symboliki kruka. Krakanie pojawia się w sąsiedztwie słowa „dnieje” (= świta). Logiczne, bowiem kruk uważany jest za ptaka świtu, krakaniem obwieszcza dzień<sup>29</sup>. Motyw kruka jawi się jako niezwykle wymowny w tym katastroficznym, zarówno w obrazowaniu i nastrojowości, wierszu. Wzmaga jeszcze aurę niesamowitości. Możliwe, że poeta nawiązuje do słynnego „Kruka” Poe’go? Poetycka siła ekspresji *Collage’u* Czajkowskiego jest duża. Podobnie jak plastycznych kolaży Maxa Ernsta. Notabene u niego ulubionym motywem były ptaki - m.in. kruki.

Zaś Bolesław Taborski w znamienne zatytułowanym wierszu *A propos de Braque* dokonuje dekonstrukcji oglądanego fragmentu rzeczywistości, a potem syntezy opartej na nowej hierarchizacji elementów. Wykorzystuje przy tym brzmieniowe walory języka, grę słów:

*białego ptaka  
co nad dziełem krążył  
nazwali kubiści futurystą  
płynęły życia i dymy  
z krematoriów i lokomotyw  
fu fu fu fu fu  
turystą turystą  
turystą*

Wiersz Taborskiego zbudowany jest nie z chaotycznych skojarzeń, ale ze skojarzeń intelektualnych, uformowany umysłem – zgodnie z dewizą Georges’a Braque’a: *Zmysły deformują, umysł formuje*. Picasso i Braque dowartościowywali rolę umysłu w procesie twórczym. W ich widzeniu świata, w ich artystycznych wytworach oprócz czynnika dezorganizującego ważny był szczególnie czynnik konstrukcjonistyczny. W analizowanym wierszu poetyka kubistyczna łączy się z poetyką futuryzmu. Są dalekie zestawienia, rezygnacja z ciągłości opowiadania, konkretność, swoista figuratywność i geometryczność nie tylko w obrazowaniu (*trójkąty drzew*), ale i w wizualnym ukształtowaniu strofy w kubistycznej formie trójkąta:

---

<sup>29</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 172.

*stwardniały trójkąty drzew w L'Estaque  
gdy przewieszono przez nie hamak  
kołysany podmuchem wybuchów  
gdy trepowano czaszkę  
rannemu światu  
by na nowo go zbawić  
przemienionym okiem  
udoskonaloną  
wizją  
artysty*

Braque i Picasso po raz pierwszy zastosowali technikę zwaną *collage* (od fr. *coller* (naklejać)). Ślady kompozycji kolażowej (fragmentarycznej) są w powyższym utworze Taborskiego, ale jeszcze wyraźniej w *Collage* Czajkowskiego, w konstrukcji i obrazowaniu nawiązującym do plastycznych kolaży Maxa Ernsta.

„Poetyka fragmentu” uwidacznia się wyraźnie w wierszach poetów po 1989 roku, chociażby u „bruLionowców”<sup>30</sup>. Łączy się to z ich postmodernistyczną postawą buntu wobec świata ustalonych, klasycznych wartości, dekonstrukcjonizmem<sup>31</sup>, poetyką „indywidualizmu” i „banalizmu”. U nich słowo nie jest wprzęgnięte w przestrzeń etyczną, w służbę wspólnotowej idei, a w doraźną – często zabawową – prywatność<sup>32</sup>. Takie są wiersze Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Marcina Barana. Literaturę zawsze interesował pojedynczy człowiek, nakreślała ona jego tożsamość<sup>33</sup>. Obecnie uległo to uwyraźnieniu. Wiersze wspomnianych poetów, i zawarte w nich problemy poznawcze, są rzeczywiście maksymalnie nastawione na subiektywne „ja”. Autorzy przemożnie posługując się językiem potocznym, świadomie ignorują formę, rzucają na papier nagie, egzystencjalne fakty własnej egzystencji. Między in-

---

<sup>30</sup> Zob. Na przykład antologia *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy*, wyb. i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1996.

<sup>31</sup> „Najprościej rzecz ujmując, dekonstrukcja to krytyka hierarchicznych przeciwstawień, które ukształtowały myśl Zachodu: wewnątrz/zewnątrz, umysł/ciało, dosłowne/metafizyczne, mowa/pismo, obecność/nieobecność, natura/kultura, forma/znaczenie”. J. Culler, *Teoria literatury*, przekł. M. Bassaj, Warszawa 2002, s. 144. Ponadto o dekonstrukcji: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja jako krytyka interpretacji*, RL 4(1987); J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przekł. M. B. Fedowicz, PL 4(1987); J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przekł. K. Rosner, PL 3(1980); J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przekł. M. Adamczyk, PL 2(1986).

<sup>32</sup> Zob. P. Śliwiński, *Poetyka bez etyki?*, w: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska i A. Brodzka, Poznań 1997.

<sup>33</sup> „Pytanie podmiotu brzmi: *czym jest moje »ja«?* Czy tym, czym jestem, stworzyły mnie okoliczności? Jaka jest relacja między indywidualnością jednostki a moją tożsamością jako członka pewnej grupy? (...) Pytania o tożsamość pozostawały zawsze w kręgu zainteresowań literatury, dzieła literackie szkicowały zaś na nie odpowiedzi, czy to pośrednio, czy to bezpośrednio”. J. Culler, *Teoria literatury*, s. 126-127.

nymi wpływ na rozwój „poetyki fragmentu” ma tutaj rozwój kultury masowej i tkwienie w niej młodych poetów.

Pojawili się jednak i poeci, którzy zademonstrowali, że i w tradycyjnej, pełnej, domkniętej formie można wyrazić dramat egzystencji, np. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Natomiast Wojciech Wencel w klasycznym ładzie formy odzwierciedla Boży porządek istnienia, harmonię wszechświata. Nawet swoje człowiecze boleści potrafi odzwierciedlić w dostojnej odzie<sup>34</sup>. Bardziej pojemna forma młodych (teraz już trzeba chyba powiedzieć - średniego pokolenia) neoklasycystów (Wojciech Wencel, Krzysztof Koehler, Anna Piwkowska) łączy się zapewne z nawiązaniem do Miłoszowych poszukiwań formy bardziej pojemnej. Dochodzi do tego styl wysoki, dostojny. Co ciekawe nie gardzi nim, uprawiający raczej „poetykę fragmentu”, Adam Zagajewski (z okresu emigracyjnego), nie nihilista, ale tropiciel sensów.

Natomiast poezja Jana Polkowskiego jest tylko pozornie, wizualnie, na pierwszy rzut oka fragmentaryczna. Gdy natomiast wnikiemy głębiej w teksty, okaże się, że są one przykładem wtopienia współczesności w świat znaków kulturowych, religijnych; szukaniem „mocnych wiązań”, zakotwiczeń w sferze wartości, zwłaszcza transcendentnych. Poeta – kronikarz i świadek epoki (stan wojenny) szuka ocalenia w symbolach i mitach, w klasycznej triadzie: Prawdy, Dobra i Piękna. Skłania się ku sprawom ostatecznym, takim jak: Bóg, śmierć, wieczność. Cierpliwie szuka sensu wśród otchłani i nicości. Narrację tamuje symbolem. Zauważamy, chociaż ogromnie oszczędną i wyciszoną, poetykę apelu. Poeta mówi i w imieniu swoim, i ogółu – wręcz całego rodzaju ludzkiego: *Bo ja nie jestem ja / ale wielu* (\*\*\*, EZTG 95<sup>35</sup>). Słowo traktuje po biblijnemu – jako nie opisujące, ale stwarzające świat. Nie ślizga się ono po powierzchni rzeczywistości<sup>36</sup>, lecz ją dotyka, a nawet stwarza. Dowartościuje poezję, lecz nie w języku *plochych*, umownych słów, ale *języku rzeczy*. To poezja *czystych przedmiotów* (*Strumień wieczności*, EZTG 8). Łączy precyzyjny opis z subtelną metaforą. Wiersze są zamknięte w jedynym, niepowtarzalnym kształcie – niczego w nich nie można ująć, ani dodać. Są jakby świę-

---

<sup>34</sup> Zob. W. Wencel, *Oda chorej duszy*, Kraków–Warszawa 2000.

<sup>35</sup> Przy cytowanych utworach poetyckich Jana Polkowskiego podaję nazwę zbioru (w skrócie) wraz ze stroną. EZTG – J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990.

<sup>36</sup> „Przez słowo *rzeczywistość* należy tu jednak rozumieć – i w tym właśnie kryje się specyfika liryzmu Polkowskiego – rzeczywistość wielowymiarową, na którą składa się zarówno polskie *tu i teraz*, jak i szerzej widziana historia Wschodniej Europy oraz ponadhistoryczna ciągłość idei cierpienia i odkupienia (...) Wszystkie te – tak różne co do zasięgu i skali – wymiary zderzają się i nakładają na siebie w obrębie skrajnie zwięzłych i oszczędnych wypowiedzi poetyckich, w których minimalna liczba użytych słów i emocjonalna powściągliwość pozwalają tym lepiej zdać sobie sprawę z obecności wielorakich, *przeświecających* nawzajem przez siebie znaczeń”. S. Barańczak, *Przed i po*, s. 163.

tym, nienaruszalnym tekstem<sup>37</sup>. W nich zazębiają się – nacechowane jednocześnie estetycznie i etycznie - ogół i szczegół. Polkowski w swoim *ciemnym śpiewie psalmisty* nie poddaje się zwątpieniu. Poza przestrzenią i czasem dostrzega i trzeci wymiar: odwiecznego ludzkiego cierpienia i zarazem nadziei, symbolizowany przez dyskretnie pojawiające się motywy ewangeliczne<sup>38</sup>. Poeta naświetla prawdę o obecności ukrytego Boga, który bliższy jest nam niż my sobie. Podobnie jak w filozoficzno-teologicznych rozważaniach Paula Tillicha, Bóg jawi się jako ukryta głębia bytu. Jej odkrycie dokonuje się często w sytuacjach cierpienia, lęku<sup>39</sup>. Jest jednak miejsce na miłość i nadzieję, na tęsknotę za Absolutem<sup>40</sup>.

Oto dla przykładu kilka utworów Polkowskiego<sup>41</sup>.

***Krwawiące piersi***

*Kobieta karmiąca. Ptaki. (Jesteś  
głodny?)  
Szara ławica, miasto, wozy powietrza  
łopocą. (Jedź, ziemio.)  
Połowa chleba dla mnie, połowa dla was,  
śmiercionośne skrzydła.*

***Plecami do światła***

*(rzeko) gdyby Bach  
był poetą, czytałoby go dzisiaj  
kilku filologów.  
Gdyby użył wiecznego słowa  
– już by nie żył.*

\* \* \*

*Przykryty chorobą  
leżę przy tobie.  
Ty, woda, woda, ciemno, ty – dach,  
dom,  
kim jest kurz, szept, papier, strach?  
świat?  
My?  
(Nieistniejący?)*

---

<sup>37</sup> M. Baran, *Poeta milczy, świat istnieje dalej*, „Nowe Państwo”, 30(2001).

<sup>38</sup> Zob. S. Barańczak, *Przed i po*, s. 82.

<sup>39</sup> Zob. P. Tillich, *Męstwo bycia*, przekł. H. Bednarek, Paryż 1983, s. 153.

<sup>40</sup> Zob. J. Sikora, „Przejrzysty, Nieogarniony...”. *Bóg w młodej poezji polskiej*, „Arka”, 4(1991), s. 42-51.

<sup>41</sup> Wszystkie z tomiku: J. Polkowski, *Wiersze (1977-1984)*, Londyn 1986.

W wierszach Polkowskiego jest więc wiele elips, zdań, a częściej poszczególnych słów głównie o charakterze pytań i wykrzyknień, umieszczonych w nawiasach i to z całkiem odległych pól semantycznych. Utwory na ogół nie są długie. Te minifragmenty przywoływane intertekstualnie zagęszczają tkankę wiersza. Niejednokrotnie trudno odczytać miejsce macierzyste fragmentarycznych, nawiasowych przywołań. Ratunkiem staje się domysł, intuicja, kontekst.

Z kolei Andrzej Wierciński jest kapłanem i poetą. „Fotograficzność” jego wierszy<sup>42</sup> sprawia, że są impresyjne, nieraz kilkuwyrazowe, ale jednocześnie zamknięte w kadrze, w poetyckim obiektywie:

***Pogodzony z życiem***

*Stary Arab. Codziennie w granatowym garniturze*

*Przerywa modlitwę*

*Pozdrawia przechodnia*

Tytuł nie tylko – w oczywisty sposób – rozpoczyna wiersz, ale również go domyka, uwyrażnia i wiąże sensy. Podobnie dzieje się w niezwykle krótkim, zaledwie dwuwyrazowym (nie licząc łącznika) wierszu pt. „*Sąd Ostateczny*” Hieronima Boscha:

*Koniec*

*Czy początek*

W utworach, które nazwałbym zmysłowymi epifaniami, mimo ich delikatnej, zwiewnej struktury, wyczuwalna jest jednocześnie jakaś naturalna domkniętość:

***Moje ciało***

*Wszystkich udręk nie potrafię wypowiedzieć*

*Były też momenty piękne. The Majestic*

*Na przykład. 1500 Suttter Street. Wyspa szczęścia*

*Albo czytanie Kawafisa. Z widokiem na Lago Maggiore*

Jednocześnie uwyraźnionej zamkniętości jakby czytelnik nie oczekuje z racji na taką a nie inną postać utworu. Nieraz tytuł ukierunkowuje już nasze czytelnicze oczekiwania związane ze strukturą wiersza. Tytuły nadają impresji większy (filozoficzny, uniwersalny) sens, a przez to domykają migawkową strukturę. Jeśli Wierciński tytułuje wiersz: *Zmagania o których nie umiemy mówić*, to spodziewamy się impresyjnych epifanii:

*I*

*Kobieta krzątała się po ogrodzie*

---

<sup>42</sup> Wszystkie utwory przywołuję z książki: A. Wierciński, *Rozmazany horyzont. Wiersze wybrane 1988-2000*, Lublin 2000.

*Jak mgła fontanny  
Jej rozwiane włosy*

*II*

*Bliskość  
Samotność  
I szczęście*

*III*

*Dobrze nam tutaj  
Siedzieć w mroku  
Pić wódkę*

Utwory w postaci glossy z natury swojej są pisane w konwencji „poetyki fragmentu”. Przy czym Wierciński stara się je puentować, a wtedy puenta przydaje zamkniętości:

***Powracanie do źródła***

*Raptem rozpoznali nagość  
Relacjonuje biblijny autor  
Nie trując się dodaniem komentarza*

Bardzo krótkie wiersze niekoniecznie mające postać glossy, ale z wyraźną puentą także nabierają domkniętości:

***Czuwanie***

*Wspinam się do ciebie  
Stopy obolałe  
Czułość długich nocy*

***Śnieżyca***

*Tracimy poczucie czasu  
I odległości  
W płatkach śniegu  
Ożywa przeszłość  
Zranieni  
Jeszcze nigdy tak blisko*

***Jego koszula***

*Piorę jego koszulę  
Wieszam  
Prasuję  
Tylko żadnej zmarszczki  
To jest  
Jego  
Koszula*

Wiersze w formie aforyzmu, dodatkowo z uogólniającymi bezokolicznikami, na pewno nie w pełni przynależą do „poetyki fragmentu”:

***O trwaniu***

*Mieć odwagę myśleć co konieczne*

*Polubić zmienną pogodę*

*Cierpliwie ucierać ziola*

*Cieszyć się odmiennością*

***Nie zmieni się porządek świata***

*W ciemności staliśmy na plaży*

*Morze szalało*

*Ostatni raz*

*Jutro będzie pełnia*

Oczywiście, że nieraz wiersze krótkie mogą być bardziej domknięte niż długie. Autor *Rozmazanego horyzontu* wyraża subiektywnie przeżywaną rzeczywistość w prostych słowach, otwartych na możliwe zmiany. Jego utwory ujawniają trudność ogarnięcia i integracji bogactwa świata zewnętrznego, nadmiaru Piękna.

Stanisław Balbus twierdzi, że już od romantyzmu poczynając trwa „zagłada gatunków”. A one nadal jakoś trwają – chodzi bardziej o trwanie w myśli literaturoznawczej, w refleksji nad utworami niż w konkretnych realizacjach artystycznych. Jeśli działania dekonstrukcyjne, w które – moim zdaniem – przynajmniej delikatnie możemy wpisać „poetykę fragmentu”, powodują powstawanie mało wyrazistych form gatunkowych, to i tak utwory te rozpatruje się w kontekście tradycyjnych gatunków, które już wcześniej zaistniały. Przez to, przynajmniej wtórnie, ubiera się je w kostium gatunkowy<sup>43</sup>. Z kolei jeśli

---

<sup>43</sup> „Mówienie [...] w literaturoznawstwie o *zaniku gatunków*, o nastaniu czasów dysfunkcjonalności kategorii genologicznej w interpretacji, czy to procesu historycznoliterackiego, czy to konkretnych tekstów literackich – możliwe jest jedynie wówczas, po pierwsze gdy aktualność literacką traktuje się czysto prezentystycznie, tj. po prostu jako *aktualną produkcję literacką*, zdominowaną przez tendencje anarchistyczne lub przynajmniej *dokonstrukcyjne*, wzięte w separacji od całej ogromnej przestrzeni żywej tradycji literackiej (co jest zabiegiem absurdalnie abstrakcyjnym i praktycznie niewykonalnym), po drugie – gdy rozważa się ją jako zbiór wzajemnie wyizolowanych *faktów konstrukcyjnych*, z trudem od pewnego czasu (powiedzmy, od przelomu romantycznego, czy modernistycznego) poddających się koherentnym genologicznym kategoryalizacjom. Czyli inaczej - na gruncie prezentystycznej poetyki formalnej. Nie wówczas jednak, gdy pozostajemy w obrębie poetyki historycznej i poetyki pragmatycznej, traktując dzieła jako fakty literackie, faktyczne przez to właśnie, że za każdym razem możemy i musimy je uchwycić w określonych (choć w różnym stopniu wyrazistych i bogatych) znaczeniowych relacjach do innych tego rodzaju faktów przestrzeni historycznej, konstatawanych w określonej przestrzeni hermeneutycznej. „Zagłada gatunków” literackich – jako zasadniczych, fundamentalnych kategorii myślenia o literaturze i jej interpretacji jest więc po prostu niemożliwa, i to w znacznym stopniu niezależnie od tego, jakie kształty konstrukcyjne – czy dekonstrukcyjne – przybierają aktualnie powstające utwory literackie, w jakiej mierze poddają się *z osobna*

literaturę potraktujemy w sposób bardzo organiczny i ewolucyjny i będziemy widzieć w niej nie tylko wyodrębnione poszczególne utwory pogrupowane w obręb gatunkowych zbiorów, ale jeden wielki, ciągle rozwijający się dyskurs gatunkowy, to „poetyka fragmentu” wielkim wyłomem w owej ciągłości nie będzie<sup>44</sup>.

Terminu „poetyka fragmentu” brak jest w *Słowniku terminów literackich* (znajduje się natomiast „dzieło otwarte”). Nie ma również przekrojowych opracowań tej kategorii. Moja praca jest próbą wypełnienia tej luki.

## „POETICS OF AN EXCERPT” IN POLISH CONTEMPORARY POETRY

### S u m m a r y

This is a study of the “poetics of an excerpt” in Polish contemporary poetry, in post-war lyrics to be precise. In order to provide a cross-sectional and panoramic view of this phenomenon, poets of diverse generations are discussed. A special attention is paid to Tadeusz Różewicz and representatives of various literary trends: the linguistic trend, the *Kontynenty* - literary magazine (published in London), the *BruLion* generation, The New Wave (Jan Polkowski), priestly poetry (Andrzej Wierciński). In this study Polkowski’s and Wierciński’s poetry is used to demonstrate the peculiarity of fragmentation.

The concept of the “poetics of an excerpt” is discussed in comparison with literary tradition in its various aspects in order to reveal different types of axiology and outlook upon life. Besides, this concept is presented on the literary genetics level and juxtaposed with the “open work”. The term of the “poetics of an excerpt” is not included in the *Polish Dictionary of Literary Terms* in contrast to the “open work”. Besides, there are no cross-sectional studies of this category. Thus, the author’s work is an attempt to fill the gap.

---

paradygmatycznym kwalifikacjom i taksonomiom. Każda bowiem taka konstrukcja zjawia się zawsze i nieodzownie wśród gatunków, które już zaistniały i w najlepsze istnieją nadal, stanowiąc zespoły realnych przedmiotów hermeneutyki historycznej (czyli w ogóle każdej rzeczywistej hermeneutyki)”. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 31-32.

<sup>44</sup> „[...] literatura istnieje jako ciągle kontinuum form przechodzących w siebie i często nie pozwalających się oddzielić. Jeśli tak jest, to rzeczywistość, wobec której staje czytelnik, stanowi – zgodnie z poglądami wielu współczesnych krytyków – prawdopodobnie wyłącznie szeroko rozumiany Tekst. Odesłanie wszakże do generalnego Tekstu, w którym mieści się zapewne – by nawiązać do określenia Barthes’a – „odwieczna tradycja opowiadań”, zdaje się mieć wiele wspólnego z postulatem tradycjonalistycznego uhistoryczniania jako istotną podstawą czynności genologicznych. Czyżby więc kontakt z uniwersalnym Tekstem, który zinterpretować ma wszelkie literackie konkrety, to jedynie inna postać odsyłania do bezkresnej i nie mającej dna tradycji, stanowiącej przeciw punkt oparcia wszelkich operacji genologicznych? A może jest to raczej odsyłanie (za wzorem Heideggera) do czegoś w rodzaju przedmetafizycznej filozofii jońskiej lub nawet do czasów, w których mnogość wypowiedzi istniała jako niezróżnicowana *praforma* wszelkiej literackości?” K. Bartoszyński, *Wobec genologii*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 17-18.