

Barbara Bogulebska

WSPÓŁCZESNE POSZUKIWANIA  
„FORM BARDZIEJ POJEMNYCH”

Trwa proces „zagłady” tradycyjnych gatunków i form literackich (określenie Stanisława Balbusa). Gatunki literackie i paraliterackie (artystyczne i para-artystyczne) jako struktury dynamiczne ewoluują, są więc „niegotowe”, formujące się i wciąż modyfikowane, przenikające się nawzajem, amorficzne. W obszar literatury pięknej nieustannie przenikają gatunki piśmiennictwa użytkowego, dokumentarnego. Czesław Miłosz nie bez racji narodził rodzajów wyłaniających się „pomiędzy” uzasadnia kryzysem istniejących form<sup>1</sup>. Ta mozaikowość form (pogranicze wypowiedzi poetyckiej, eseistycznej i prozatorskiej), jak i gra z gatunkiem są znamienne dla intertekstualności, postmodernizmu i dekonstrukcjonizmu, technik eksponujących kreatywną działalność podmiotu.

W pracy poddane zostaną analizie formy sylwiczne (kolażowe) autorstwa Czesława Miłosza, Ryszarda Kapuścińskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza i ks. Jana Twardowskiego, teksty z natury rzeczy „sklejające” różne normy gatunkowe (określenie Edwarda Balcerzana) i dostarczające materiału do ciekawych spostrzeżeń<sup>2</sup>.

I. CZESŁAWA MIŁOSZA – *NIEOBJĘTA ZIEMIA*<sup>3</sup>, *PIESEK PRZYDROŻNY*,<sup>4</sup>  
*OGRÓD NAUK*<sup>5</sup>

W słowie od autora *Nieobjętej Ziemi* czytamy: „Czemu nie zawrzeć w jednej książce sentencji zakreślonych przy lekturze różnych pisarzy, dlatego że uderzyły nas jako trafne, własnych wierszy, przekładów z innych poetów, zapisków prozą, a nawet listów od przyjaciół, jeżeli dotyczyły

<sup>1</sup> *Ogród nauk*, Kraków 1998. W Bachtinowskiej koncepcji gatunki wypowiedzi są to tzw. wtórne genry mowy. Zob. też uwagi badacza nt. polifonicznego konstruowania tekstów.

<sup>2</sup> E. Balcerzan, *W stronę „genologii” multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 7–14.

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Nieobjęta Ziemia*, Wrocław 1996.

<sup>4</sup> Tenże, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997.

<sup>5</sup> Tenże, *Ogród nauk*, Kraków 1998.

niepokojących nas pytań”<sup>6</sup>. Książkę tworzą epigrafy z różnych autorów, jednak nie w funkcji motto, lecz w postaci krótkich wierszy i fragmentów prozy oraz towarzyszących im nieraz komentarzy. Są to zwłaszcza teksty Oskara Miłosza i Walta Whitmana. Inskrypcje te współwystępują z utworami autora i przekładami. Wśród inskrypcji zauważalne są motywy autotematyczne i biograficzne. Przytoczmy jeden z epigrafów: „Żeby napisać mądry wiersz, trzeba wiedzieć więcej niż jest w nim wyrażone. Świadomość wyprzedza jakiegokolwiek środki wyrazu. I ten żal, że zostajemy w pamięci ludzi głępszymi niż byliśmy w naszych chwilach ostrego zrozumienia”<sup>7</sup>. W analizowanej książce znajdujemy też *List Józefa Czapskiego do Miłosza*.

Notowanie pomysłów to właśnie – według Miłosza – „poszukiwanie formy bardziej pojemnej”. Tę bez wątpienia hybrydalną formę tworzą: wiersze, medytacje, aforyzmy, wspomnienia, portrety, eseje, „małe traktaty” i krótkie opowiesci zwane „Tematami do odstąpienia”. Całość określają krytycy mianem summy pisarza, właśnie „piesków przydrożnych” (Jan Błoński). Książkę otwiera tytułowa opowieść z następującą puentą: „Był początek stulecia, teraz jest koniec. Myślałem nie tylko o ludziach, którzy tam mieszkali, także o pokoleniach piesków im w codziennej krzątaniu towarzyszących, i raz, nie wiadomo skąd, pewnie w śnie nad ranem, zjawiła się ta śmieszna i czuła nazwa: «piesek przydrożny»”<sup>8</sup>. Znajdujemy w tomie utwory poetyckie albo też medytacje na temat poezji, powieści, melodramatu, baśni, aktu pisania. Są też minieseje o twórcach (np. o Witoldzie Gombrowiczu) i przywołane ich wypowiedzi o potrzebie pisania (np. Edwarda Stachury, Aleksandra Wata i Zofii Nałkowskiej), a także komentarze Miłosza do własnej twórczości (np. *Psalmów*) i rozmaitych lektur. Niektóre z refleksji są bardzo lapidarne, np.: „Wzniosłość: świadomie bezbronne wystawianie się na szyderstwo ludzi”<sup>9</sup>.

I wreszcie „tematy do odstąpienia” z rozpoczynającym ten cykl tekstem – *Dlaczego odstępuję tematy?*, których – jak czytamy – Miłosz nie będzie mógł sam wykorzystać, a kończy ów tekst stwierdzeniem: „Moje tematy mogą się przydać ludziom znużonym literaturą wyznań, rozlewającego się strumienia percepcji, bezkształtem opowieści o sobie. Błogosławmy klasycyzm i miejmy nadzieję, że nie przeminął na zawsze”<sup>10</sup>. Można się zgodzić z sądem Henryka Grynberga, iż „Nowoczesny umysł wymaga maksimum treści na centymetr kwadratowy [...]. Pisarstwo jest budową. Najcięższa

<sup>6</sup> Tenże, *Nieobjęta Ziemia*, s. 5.

<sup>7</sup> Tamże, s. 27.

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny...*, s. 7.

<sup>9</sup> Tamże, s. 37.

<sup>10</sup> Tamże, s. 172.

robotą to fundamenty, ściany i dach. Prace wykończeniowe wymagają wprawy i cierpliwości. Najprzyjemniejsza zaś jest dekoracja wnętrza – kiedy już wszystko się ma, wciąż jeszcze można wnieść coś wartościowego”<sup>11</sup>.

Autor nazwał na sposób sylwiczny *Ogród nauk* – swoją prywatną „księgą różności”. Stanowią ją wypisy z autorów, tłumaczenia wierszy z komentarzami, noty-eseje o tekstach i twórcach. Słowo wstępne jest okazją do uwag warsztatowych (gatunkowych). Oto Miłosz stwierdza: „[...] stale kusiło mnie, żeby wyjść poza artykuł, poza uczoną rozprawę – ku czemuś, co nie istnieje jako literacki rodzaj, ale może mogłoby istnieć. Już we wczesnej młodości podobało mi się wszystko, co nie mieściło się w ustalonych podziałach”<sup>12</sup>.

Przyjęta forma – „kalejdoskopiczność” – zdaniem pisarza odpowiada czytaniu „na wrywki”, nie zaś wyczerpującemu. Przeprowadza paralełę między swoim „ogrodem nauk” a gatunkiem *silva rerum*. I stwierdza: „[...] ani fakty smakowane jako osobliwe, ani pamiątki, ani wiersze okolicznościowe, tylko jedna, mimo wszystko myśl, trudna, starająca się uchwycić siebie w różnych postaciach i słowami różnych autorów. Chwilami zdaje mi się, że za dużo w tym rozumowań”<sup>13</sup>.

Zwracają uwagę poświęcone grzechom głównym tzw. saligia o charakterze dydaktyczno-mnemotechnicznym. Rozważania o piekle poprzedzają wypowiedzi Charlesa Baudelaire’a, cały zaś tekst poświęcony jest refleksjom na temat *Boskiej komedii* Dantego, Miłosz przytacza także fragment *Raju utraconego* Johna Milтона oraz dzieło Emanuela Swedenborga – *O Niebie i jego cudach, tudzież o piekle*. Część *Ogrodu nauk – Gorliwość tłumacza* – poświęcona jest warsztatowym problemom przekładów, autor przytacza tu teksty tłumaczeń i komentarze do nich.

## II. RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO – LAPIDARIA<sup>14</sup>

Gatunek ten nosi cechy reportażu, choć krótkość w sposób oczywisty ogranicza autora. Kapuściński wyjawiał swój zamiysł we wstępie do pierwszej edycji, pisząc o tych tekstach następująco: „Może pozostaną jako świadectwo czasu przeszłego, jako ślad prób, jako znaki? A może w naszym świecie, już tak rozrośniętym, tak ogromnym, a zarazem coraz bardziej chaotycznym i trudnym do objęcia, do uporządkowania, wszystko zmierza w stronę wielkiego collage’u, w stronę luźnego zbioru fragmentów, a więc – właśnie – w stronę lapidarium?”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Lekcja pisania*, Czarne 1998.

<sup>12</sup> Tenże, *Ogród nauk...*, s. 7.

<sup>13</sup> Tamże, s. 8.

<sup>14</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium*, Warszawa 1990; tenże, *Lapidarium II*, Warszawa 1995; tenże, *Lapidarium III*, Warszawa 1997.

<sup>15</sup> Tenże, *Lapidarium*, s. 5.

Refleksje te powstawały w czasie podróży reporterskich w Ameryce, w Europie i w Polsce. Niektóre z tekstów zdumiewają swą lakonicznością. Na przykład wydarzenia gdańskie 1980 zawarł autor w następującym stwierdzeniu: „Zaczęła się nowa lekcja polskiego. Temat lekcji: demokracja. Trudna, mozolna lekcja, pod surowym i baczynym okiem, które nie pozwala na ściągawki. Dlatego będą także dwójki. Ale dzwonek już się rozległ i wszyscy siadamy w ławkach”<sup>16</sup>. Czasem inspirację lapidariów stanowią przekazy prasowe, innym znów razem są to cytaty z utworów literackich czy wypowiedzi autorów. Lapidaria zbliżają się niejednokrotnie do sentencji, np. „Jakie ogromne są w nas obszary, które pozostawiamy, może na zawsze, nie zbadane”<sup>17</sup>.

W zbiorze odnajdujemy także rozmyślenia nad formą utworów Juliana Przybosa, Marii Kuncewiczowej, Tadeusza Brezy, Tadeusza Stępowskiego i Karola Irzykowskiego: „Jaki to gatunek? Reportaż? Eseje? I jedno, i drugie, ale zarazem i coś więcej. To nowa literatura. Polega ona na budowaniu refleksji, nastrojów, scen, zamiast tworzenia postaci i intrygi. Budowanie wielkich (ważnych, nowych) postaci jest dziś coraz trudniejsze. Ale czy ta nowa literatura jest czymś zamiast, czy też tylko czymś obok – to okaże przyszłość”<sup>18</sup>. I znów w innym miejscu podkreśla swą fascynację formą „zeszytów, notatek, zapisków, fragmentów, «worków»”, czasem sprowadzonych do wykazów, wyliczanki liczb, tez (np. własnych referatów) czy definicji. Nie zabrakło też w książce Kapuścińskiego rozważań autotematycznych nad gatunkiem reportażu, eseizacją literatury czy też heterogenicznością w pisaniu. Na temat kolazu napisał:

Obraz współczesnego świata ma naturę kolazu: różne racjonalne elementy składają się na irracjonalną całość. Kolaż – jest to być może jedyna metoda opisanie i przedstawienia współczesnego świata w całej jego zaskakującej, gwałtownej i piętrzącej się różnorodności”<sup>19</sup>. Zwraca też uwagę metaforyka lapidariów, np. „Czarnobyl. Śmierć traci kształt, znika jako postać, jako obraz. Przestaje być kostuchą, zjawą o pustych oczodołach, widmem poległego żołnierza w zabłoconym i pokrwawionym mundurze. Jest bezbarwna, bezwonna, bezgłośna. Nie widzimy jej, nie słyszymy, jak nadciąga. Jest słonecznym dniem, przyjemnym, rześkim powietrzem, upragnioną ciszą. Giniemy, nie widząc ręki, która się nad nami podniosła, ani sztyletu zatapianego w naszym sercu”<sup>20</sup>.

Ten obrazowy język jest wyznacznikiem literackości tekstu. Wielość form i wielość tematów – oto cecha znamienita lapidariów. Portrety osób nieraz zostały sprowadzone do lapidarnego biogramu. Zwracają wreszcie uwagę zamieszczone fragmenty Norwidowskiej prozy poetyckiej – *Garstki piasku*.

<sup>16</sup> Tamże, s. 33.

<sup>17</sup> Tamże, s. 77.

<sup>18</sup> Tamże, s. 101.

<sup>19</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium II*, s. 151.

<sup>20</sup> Tamże, s. 130–131.

Jak na „estetykę faktu” (określenie Krzysztofa Kąkolewskiego) przystało, obok sprawozdań w zbiorze Kapuścińskiego przytacza się wypowiedzi postaci i dokumenty, a nawet liczby. Lapidaria traktują o wydarzeniach (dokumentarne) lub też zawierają refleksje życiowe (literackie). Otwarta formuła gatunkowa sprawia, iż po trzech tomach *Lapidariów* kolejne wspomnienia (*Lapidarium IV*) ukazują się we fragmentach w dodatku do „Gazety Wyborczej”<sup>21</sup>.

### III. MICKIEWICZOWSKI CYKL POWIEŚCIOWY JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA – JAK BAJECZNE ŻURAWIE<sup>22</sup>

Tytuł cyklu wraz z mottem z Epilogu *Pana Tadeusza* pojawił się począwszy od tomu trzeciego. Teksty te scala narracja pierwszoosobowa, temat historyczno-autobiograficzny, wielowątkowość i hybrydyczność, a także luźna konstrukcja. Rzeczywistość, o której traktują poszczególne tomy cyklu, rekonstruuje autor na podstawie listów i innych dokumentów.

Tytułowy, litewski wyraz „żmut” wyjaśnia Rymkiewicz w pierwszym rozdziale książki następująco:

Żmut to beładnie poplątane włosy, sznurki, tasiemki [...]. To, nad czym pracowałem przez kilka lat, jest właśnie takim żmutem! Tego żmutu nie udało mi się rozplątać – gdybym to zrobił, nie byłby już żmutem – więc książką, która z tego wynikła [...] To, co nazywamy przeszłością albo czasem przeszłym, jak jest nam dane? Właśnie pod postacią żmutu [...]. Umysł bezskutecznie próbuje zaprowadzić w tym jakiś porządek [...], ale [...] żmut [...] zachowuje się tak, jakby było w nim trochę życia i jakby wcale nie pragnął zostać rozplątany [...]. Żmut nie ma końca ani początku. Moja opowieść może więc zacząć się w jakiegokolwiek chwili. Wystarczy pociągnąć jedną z poplątanych nitek<sup>23</sup>.

Do zagadnień gatunkowych wraca autor *Żmutu* jeszcze wielokrotnie, np. gdy pisze o lekturach poprzedzających i towarzyszących pisaniu czy też o tym, jak trudno różne informacje o przeszłości ułożyć w sensowną całość. Pisał więc: „Zbieramy odłamki, ułamki czasu przeszłego i gromadzac te odłamki [...] wokół jakiejś myśli [...] – staramy się nadać im wygląd całości. Ale całość, niegdyś tam, w czasie przeszłym istniejąca – nie ma nic wspólnego z całością, którą konstruujemy”<sup>24</sup>. Sądy te wynikają z poczucia fragmentaryczności, „niewykończenia”, „nieobrębienia”, „niegotowości”. Jednak – jak stwierdza autor – osiąga całość „inną niż niegdyś”. Wielokrotne

<sup>21</sup> Magazyn 2000.

<sup>22</sup> Na cykl ten składają się następujące powieści: *Żmut*, Paryż 1987, *Baket*, Warszawa 1991, *Kilka szczegółów*, Kraków 1994, *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996.

<sup>23</sup> J. M. Rymkiewicz, *Żmut*, s. 7–9.

<sup>24</sup> Tamże, s. 156.

powracanie do tych samych wątków myślowych i mieszanie planów czasowych – oto kolejne cechy utworu.

Wyjaśnienie tytułowego słowa stało się więc pretekstem do interesującego wykładu genologicznego. Zwracają uwagę bogate przypisy do tekstu oraz poszukiwanie odpowiedzi na pytania w wielu źródłach i świadectwach (np. data pierwszego przyjazdu Mickiewicza do Tuhanowicz). Znamienny jest też problemowy sposób prezentacji faktów, stawianie hipotez, pytań (np. jaka tajemnica wiązała się ze ślubem Wereszczakówny i Puttkamera, czy też – ile mógł dostać Mickiewicz za pierwsze wydanie tomu *Poezji*). W refleksje o młodości Mickiewicza wplata Rymkiewicz swój *Wiersz dla Maryli Wereszczakówny* inspirowany muzyką romantyczną czy też powstałą pod wpływem *Ballad i romansów* balladę *Pojedź*.

W kolejnym utworze eseistycznego cyklu – *Baket* – przypisy zastąpił „Wykaz cytowanych źródeł i opracowań”. O tym, że w tekście znajduje swe dopełnienie wywód podjęty w *Żmucie*, informują już pierwsze zdania utworu, nawiązujące do pobytu Mickiewicza w Wilnie w 1824 r. Świadczy też o tym następujące stwierdzenie: „Wracam – pisałem już o tym w «Żmucie» – do sprawy oświetlenia wileńskich ulic. Znalazłem jeszcze dwa teksty, które poświadczają moje wcześniejsze przypuszczenia”<sup>25</sup>. Tak więc znów tekst ma luźną, sylwiczną konstrukcję i sytuuje się na pograniczu nauki i literatury, faktografii i fikcjonalności. Znowu na początku utworu znajdujemy wyjaśnienie tytułowego słowa „baket”, czyli baterii magnetycznej, przyrządu używanego przez mesmerystów. Autor pisze: „Nazwałem ją [książkę] tak, ponieważ zamierzam użyć jej jako naczynia magnetycznego. Napelnięm je ułamkami, opiłkami i okruchami licząc, że popłynie przez nie *agent mysterieux*, przy pomocy którego nawiążą kontakt”<sup>26</sup>. Natomiast wydawca dodaje: „Rymkiewicz wrzuca w taki literacki baket swoje fiszki, magnetyzuje po to, by popłynął fluid między Mickiewiczem a tym czytelnikiem, który okaże się medium”<sup>27</sup>. *Baket* to także nieustanne polemiki z sądami dawnych i współczesnych autorowi badaczy literatury.

Kolejny tom cyklu – *Kilka szczegółów* – jest próbą odpowiedzi na rozpoczynające go pytania typu: „Czy Mickiewicz był księciem?” (rozdz. 2), „Kiedy Mikołaj i Barbara Mickiewiczowie przenieśli się z Zaosia do Nowogródka? (rozdz. 4), „Ilu mieszkańców miał Nowogródek w latach dzieciństwa Mickiewicza? (rozdz. 6), „Mickiewicz to Polak czy Litwin?” (rozdz. 2 i 27), „Czy istnieje jakieś tajne znaczenie «*Pana Tadeusza*»” (rozdz. 8), „Krajobraz wokół Zaosia, jak on wyglądał?” (rozdz. 24), „Kim był Hrehory (lub Chwiedor) Mickiewicz?” (rozdz. 25), „Gdzie znajdował się dom Mickiewiczów w Nowogródku?” (rozdz. 50), „Czy przodkowie

<sup>25</sup> J. M. Rymkiewicz, *Baket*, s. 27. Por.: M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Obrzeża formy powieściowej*, Lublin 1998.

<sup>26</sup> J. M. Rymkiewicz, *Baket*, s. 10.

<sup>27</sup> Okładka książki.

Mickiewicza umieli pisać?" (rozd. 51), „Dlaczego Józio Mickiewicz nie został wielkim narodowym poetą Polaków?" (rozd. 63), „Kim był w Cząbrowie dziadek Mickiewicza, Mateusz Majewski?" (rozd. 70), „Gdzie zostali pochowani rodzice Mickiewicza?" (rozd. 71). Pojawiają się także pytania znane z poprzednich tomów, stąd częsta formuła: „jeszcze o...”, „wracam do...” Wśród tych typowych dla mickiewiczologa kwestii w rozdziale 14 znajdujemy pytanie „co pisać?”, w odpowiedzi zaś – refleksję metapowieściową (Rymkiewicz nazwał ją „wskazówką metodologiczną”). I oto co m. in. pisze:

Wielki kłęb, po prostu zmut programowy i róbcie sobie (myślę o historykach literatury), co chcecie. Pół stroniczki rozważań biograficznych, potem pół stroniczki analizy strukturalnej, a potem pół stroniczki dociekań hermeneutycznych. Ucho Junga, język Jacobsona, nos Ricoeura, można to ewentualnie podlać sosem z Marksa. Kiedy wszystkie programy metodologiczne są dobre, żaden nie jest dobry. [...] Dlatego proponuję program najprostszy i fundamentalny (tylko na mój prywatny użytek): pisać wszystko, co mi przychodzi do głowy<sup>28</sup>.

Czasem rozdziałem jest wiersz Rymkiewicza, np. rozdz. 66 – *Franz Schubert*.

*Do Snowia i dalej* to kolejna opowieść o przygodach Mickiewicza i ludziach mu współczesnych. Tym razem przywołuje w nich autor świat fantastyczny – świtezianek (*Od Płuzyn*). Nie mogło tu zabraknąć pytania „Czy Mickiewicz wierzył w duchy?” (rozd. 39). Druga część nosi tytuł *Do Snowia*, a poświęcona jest Ludwikowi Spitznagelowi i dramatycznym wydarzeniom z tym miejscem związanym. Jeden z rozdziałów mówi o romantycznym poecie i tłumaczu utworów Mickiewicza na angielski – Konstantym Rdułtowskim. Rymkiewicz pragnąc „ocalić go od zapomnienia”, podał biografię utworów poety wraz z komentarzami. W jednym z rozdziałów tej części znajdujemy uwagi na temat Franza Schuberta (rozd. 23). Podjął więc autor w swym cyklu tematy drugorzędne, ale z ogromnym pietyzmem wydobyte i opisane. Tę wielorodzajową formę otwartą dopełnią w przyszłości, na co wskazują zapowiedzi kolejnego już tomu – *Na Judahu skale*.

Analizowane tomy są znakomitym połączeniem możliwości pisarskich Rymkiewicza: poety, prozaika, eseisty i literaturoznawcy.

#### IV. NIECODZIENNIKI KS. JANA TWARDOWSKIEGO<sup>29</sup>

Poeta wychodzi z założenia, iż Bóg uświęcił wszystkie rodzaje i gatunki literackie, także zapewne te niezwykle, niepospolite – jak sugeruje tytuł – zapiski. *Niecodzienniki* już w pierwszym tomiku określił poeta jako

<sup>28</sup> J. M. Rymkiewicz, *Bakiet*, s. 81.

<sup>29</sup> J. Twardowski, *Niecodzienniki*, Kraków 1991; tenże, *Niecodzienniki wtóry*, Kraków 1995.

anegdota, które „przychodzą nawet w pochmurny dzień. Podobne do rośliny zwanej dziwaczką, po łacinie *Mirabilis jalapa*. Świetny obiekt do badań genetycznych. Kwitnie nocą, a nawet próbuje kwitnąć, kiedy pada deszcz”<sup>30</sup>. Czasem są to krótkie, humorystyczne zdarzenia opisane w niezwykle lapidarny sposób, np. „Dostałem list. Pisała nieznajoma pani: «W intencji księdza noszę pokrzywy pod koszulą»”<sup>31</sup>. Zdarzają się też wierszowane humoreski typu:

Dobrego dziadka staruszka  
grypa wsadziła do łóżka.  
Do widzenia mówi dziadzio  
a tu domownicy radzą:  
dobry dziadziu figiel zrób  
by nie leżał w łóżku trup<sup>32</sup>.

*Niecodzienniki* to własne wspomnienia autora, a także historyjki zasłyszane od innych (lub przeczytane), np. „Z pism o. Innocentego Bocheńskiego”, „Z Gałczyńskiego”, „Z wierszy dziewiętnastowiecznych”, „Wiersz przepisany z minionego okresu”, „Ze zbiorów Andrzeja Biernackiego”. Łącznie teksty te tworzą notatnik, rodzaj wspomnień i refleksji. Pojawiają się też krótkie utwory poetyckie. Odnajdziemy w zbiorze także takie autotematyczno-filozoficzne wyznanie: „Czasem chrześcijanie są zabawni, można zbierać i zapisywać o nich anegdota. Ale Bóg też chyba się uśmiecha, skoro stworzył hipopotama i wiewiórkę, a czasem nawet dostojnych teologów łaskocze wąsami chrabąszcza”<sup>33</sup>. Jak na anegdota przystało, sens tych tekstów mieści się w finale, np.: „Pewien złodziej zakradł się do ogrodu róż. Rosły pięknie rzędami. Obcinał róże po kolei, zostawiając co siódmą. Powtarzał sobie: – Siódme: «nie kradnij»”<sup>34</sup>.

O specyfice humoru wypowiedział się poeta niedawno w tomie *Elementarz księdza Twardowskiego dla najmłodszego, średniaka i starszego* następująco: „Lubię humor jako jeden z paradoksów, sposób zaskoczenia, a jednocześnie wyraz pokory. Bronię przed patosem, który jest zawsze zarozumiałością – wspinaniem się na koturny”<sup>35</sup>. Ten humor „dyskretnego uśmiechu” towarzyszy lekturze *Niecodzienników*.

Być może podstawę nowych poszukiwań „formalnych” stanowiła chęć podobańca się czytelnikowi (retoryczna *delectare*). Jak pisał na ten temat Roger Caillois – „Jest ona [sztuka, literatura] stosowaniem właściwych jej

<sup>30</sup> Tenże, *Niecodziennik*, s. 3.

<sup>31</sup> Tamże, s. 6.

<sup>32</sup> Tamże, s. 12.

<sup>33</sup> Tamże, s. 14.

<sup>34</sup> J. Twardowski, *Niecodziennik wtóry*, s. 21.

<sup>35</sup> *Elementarz księdza Twardowskiego dla najmłodszego, średniaka i starszego*, oprac. A. Iwanowska, Kraków 2000, s. 220.



środków budzenia zachwyty, a talent artysty polega częściowo na tym, by środki te uczynić skutecznymi<sup>36</sup>.

Formy to z pozoru niespójne, kontrapunktowe, symultaniczne, o zróżnicowanym stylu. Jednak w *Nieobjętej Ziemi* Czesław Miłosz stwierdził: „[...] mam nadzieję, że pod powierzchnią nieco dziwacznej różnorodności czytelnik rozpozna prawdziwą jedność<sup>37</sup>. Myśl tę można odnieść do wszystkich omawianych tu „form bardziej pojemnych” („varietas”, miscellanea, collectanea itp. odmian sylwicznych), mających swe źródła w retorycznych ćwiczeniach przygotowawczych przede wszystkim jednak – w toposach inwencyjnych (magazyn oratorski). Stefania Skwarczyńska sylwicznym formom prozatorskim przypisała cechy improwizacyjności i brulionowości<sup>38</sup>.

Analizowane gatunki (np. lapidaria, niecodzienniki i inne) to nazwy *quasi*-genologiczne, „metanazwy<sup>39</sup>. Są one bez wątpienia przykładami „nowej genologii”, jak pisał Edward Balcerzan, „chce być [ona] sposobem rozeznania w «świecie tekstów», które [...] rozumieją się i porozumiewają ponad podziałami dziedzin, retoryk i form<sup>40</sup>. Nie są to utwory pozagatunkowe ani też gatunki mieszane, hybrydalne, są natomiast „kombinacjami chwytów”, których wspólnym mianownikiem jest *quasi*-rodzajowa triada multimedialna: reporterskość, eseistyczność i felietonowość<sup>41</sup>.

Barbara Bogolebska

#### RECHERCHES CONTEMPORAINES DE FORMES «PLUS CAPABLES»

(R e s u m é)

Les genres littéraires et paralittéraires, se formant à nos jours, se pénètrent. Cela résulte de la crise des formes qui déjà existent.

Cet article analyse les textes de Cz. Miłosz, R. Kapuściński, J. M. Rymkiewicz et J. Twardowski, dont le trait commun est le genre des silves et les techniques de collage. Ces oeuvres sont représentatifs pour ce qu'on appelle la «nouvelle génologie».

<sup>36</sup> R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, oprac. M. Żurowski, J. Błoński. Warszawa 1967, s. 260.

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Nieobjęta Ziemia...*, s. 5.

<sup>38</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych „silva”*, [w:] *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 37–75.

<sup>39</sup> Określenie E. Balcerzana.

<sup>40</sup> E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999, s. 380.

<sup>41</sup> Tenże, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 12.