

# Piotr Michałowski

---

## Gatunki skrócone "oda-woda" i "Sonet zawichostski"

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (28), 93-100

---

1994

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.

# Roztrząsania i rozbiory

## Gatunki skrócone „oda–woda” i „Sonet zawichostski”

Idea skrótu, obecna w poezji co najmniej od czasu futuryzmu i Awangardy, mozolnie poszukuje w celu samookreślenia swego wroga, negatywnego punktu odniesienia, owego dna, od którego mogłaby się odbić. Znajduje go w zarzuconym systemie gatunków – z reguły „zbyt rozwlekłych”, a więc bardzo różnych od dzisiejszej praktyki wypowiedzi poetyckiej i jaskrawo sprzecznych z gustami epoki pośpiechu i nadmiaru informacji.

Paradoksalnie największą wojnę tradycji genologicznej wypowiedziała fraszka, choć zdawać by się mogło, że akurat ten gatunek – od dawna wobec liryki autonomiczny i programowo „niepoważny” – ma najmniejsze powody zarówno do ostrych przeciwstawięć i demonstracji buntu, jak też samousprawiedliwień. Jan Sztudynger *Nauka*:

Ten biały obłok, co po niebie gania  
Uczy mnie piękna przelotnego trwania  
Każe mi lotne składać e p o p e j e  
Które prozaik–wiatr zniecka zwieje.<sup>1</sup>

W twórczości Sztudyngera takich odniesień do eposu czy ody znajdziemy mnóstwo. Służą one apoteozie formy krótkiej, syntetycznej,

---

<sup>1</sup> J. Sztudynger *Nie tylko „Piórka”*. *Fraszki, wiersze, bajki*, wybór A. Sztudynger–Kaliszewicz, Łódź 1986. Stąd pochodzą wszystkie cytaty z tego autora.

która dzięki swej mocy streszczającej zastępuje rzekomo obszerniejsze wypowiedzi poetyckie. Utopia wszechmocnego „skrót” łączy żart z naiwną wiarą w siłę rymowanego dystychu.

Dolej do fraszek wody,  
Miast fraszek będą ody.  
[Awans]

Tak, ale tylko zakładając, że będą to fraszki pochwalne — dzisiaj już bardzo rzadkie. Wartościowanie i deklaracja są tu jednoznaczne: fraszka — tak, oda — nie. I poeta przyjmuje tę kwalifikację jako oczywistość, uznając iż nie wymaga żadnych uzasadnień ani dowodów. Forma dłuższa — wyraźnie deprecjonowana przez fraszkopisarza — jest konsekwentnie kojarzona po prostu z „wodolejstwem”, a nie np. z bogactwem treści. Spod ludycznej maski ironii przebija prawdziwa wiara w bezwzględność możliwości skrócenia każdej formy i każdej myśli. Jest to jednak także mimowolny sygnał redukcji zadań poezji, jaką zakłada fraszkopisarstwo.

„Polemika” Sztadyngera obsesyjnie koncentruje się wokół rymu „oda-woda” — jako znaku ustabilizowanego systemu literackich antywartości:

Pytasz, dlaczego związłe moje ody?  
Wszakże je piszę w Łodzi — a Łódź nie ma wody.  
[Pytasz, dlaczego?]

Tu, choć utwór pozornie odę akceptuje — wprowadzić jako formę skrajnie zredukowaną, pozostaje wciąż w mocy uparte twierdzenie, iż każdą odę musi wypełniać „woda” — co ją z góry przekreśla jako gatunek godny kontynuacji. W tym przykładzie asocjacja znajduje dodatkowe uzasadnienie w temacie: wielkie miasto, położone nad nieproporcjonalnie małą strugą, od lat cierpi na niedostatki wody. Koncept jest jednak o tyle chybiony, że zbiór *Piórka i łatki łódzkie*, z którego utwór pochodzi, raczej nie zawiera wierszy pochwalnych — w przeciwieństwie do słynnych *Krakowskich piórek*. Dlaczego więc uporczywie powraca właśnie „oda” — gatunek martwy, czasem ekshumowany przez nurty neoklasyczne, ale chyba ostatecznie skompromitowany większą falą panegiryzmu socrealistycznego? Fraszka zachowuje pamięć tego gatunku na ogół tylko w charakterystycznym przyimku „Do...” rozpoczynającym tytuł, ale ten jest raczej echem

wzorców staropolskiej fraszki niż nawiązaniem do ody. Fraszka odbiega zarówno od funkcji przywoływanego gatunku, jak i wysokiego stylu, choć niekiedy istotnie wyraża najczystsza pochwałę: miasta, piękna natury, kobiecej urody. Wyjaśnienie może być bardzo proste: związek gatunków podpowiada rym. Dlatego ironiczny przepis na zniszczenie fraszki to właśnie „oda”, a nie np. satyra czy poemat heroikomiczny – bo gatunki te, choć fraszce dzisiejszej bliższe ideowo, nijak z „wodą” zrymować się nie chcą. Oda reprezentuje zatem cały skostniały system genologicznej liryki.

Fraszkopisarz ma silne p o c z u c i e f o r m y; swoją twórczość podporządkowuje dość rygorystycznym kształtom (przeważnie jest to rymowany dystych) i dlatego szuka umownych granic. Wyznacza je anty-wzorec, z którym podejmuje grę o zwięzłość – prawie sportową, choć przypomina ona wyścig z manekinem. Odwołania gatunkowe fraszki kierują się bowiem ku tradycji martwej, a milczą o współczesności literatury, gdzie gatunki krzyżują się i zanikają. Ta sztuczna świadomość opozycji świadczy o zagubieniu fraszki w zmienionym świecie zatartych poetyk i wielogłosu poezji.

Abstrahując od funkcji, jaką „polemika” spełnia w tym gatunku, musi też zastanawiać anachronizm, który narzuca rymopisowi misję walki z nieczynnymi wiatrakami w skansenie literatury. Przecież oda, epos, elegia nie stwarzają dziś żadnego zagrożenia dla swobodnej ekspresji lirycznej, a tym bardziej – dla humoru i satyry. Nie ma poetyk normatywnych, a rewolta romantyczna dokonała się w ubiegłym stuleciu. Przeciwnie, zainteresowanie budzą raczej marginesowe próby klasycystów – powrotu i odnowienia starych form. Skąd zatem ta polemiczna pasja? A może to rytualna kontestacja lirycznych kanonów? Albo urzędowy obowiązek zawodowego prześmiewcy: wykpiwanie koturnowych arcydzieł, ośmieszanie ich nie w imię awangardowych idei, ale z pozycji równie tradycyjnej satyry? Zadanie łatwe i wdzięczne, choć wiedzie donikąd.

Obok idei destruktywnych dla formy pojawiają się czasem zarysy programów konstruktywnych. Spod masek niepowagi wyziera tęsknota do słowa graniczącego z milczeniem, utopia wypowiedzi perfekcyjnie zredukowanej, a więc maksymalnie zwięzłej. W epoce wyczerpania artystycznych idei i związanej z nim programofobii, zamiast manifestów zdarzają się jedynie doraźne manifestacje, dokonywane na marginesie stateczniejszej twórczości: utwory–gesty, utwo-

ry–prowokacje, wreszcie anty–utwory. Są to próby, które czasem ogranicza żart, czasem — zatrzymanie w pół kroku ciekawego eksperymentu. Modyfikacja archetektu z reguły pozostaje niedokończona i niekonsekwentna — jako zaledwie conceptualny zapis artystycznego marzenia. Julian Kornhauser, *Traktat poetycki*:

Wiele dałbym za to, żeby  
ten wiersz był pudełkiem  
zapalek, odkrytą lampką  
na biurku, kwitkiem z pralni.  
To marzenie czyni mnie  
poetą.<sup>2</sup>

Szczęściowierszowy *Traktat* ewidentnie narusza zwyczajowe rozmiary tego gatunku, a więc jest pomniejszeniem formy, którą znamy także z poczji współczesnej. Pierwowzorem jest raczej archetekt niż konkretne dzieło Miłosza o identycznym tytule. Polemika z gatunkiem w takich sytuacjach wynika z napięcia między rozmiarami tekstu a nieadekwatnym nagłówkiem. Miron Białoszewski, *Powieść międzyplanetarna*:

Budzę się  
Rwetes  
Wyglądam:  
ustawianie pod mur.  
Marsjanie wylądowali.<sup>3</sup>

Bez wątpienia ambicja dokonania „skrótu” formy znacznie dłuższej — w tym wypadku powieści fantastyczno–naukowej — ma charakter parodystyczny. Opisane zdarzenie może być zaledwie szkicem albo ekspozycją w powieści, ale w żadnym razie nie potrafi zastąpić sensacyjnej akcji. Podobne „streszczenia”, obejmujące całą fabułę powieści, ballady czy eposu, są również domeną fraszki, choć zwykle wskazują na konkretne dzieło, od którego biorą tytuł. *Dzieje grzechu* w wersji Sztudyngera:

Rozstanie z listkiem  
i już po wszystkim

<sup>2</sup> J. Kornhauser *148 wierszy (1968–1979)*, Kraków 1982.

<sup>3</sup> M. Białoszewski *Odczepić się*, Warszawa 1978.

Liczne interteksty: aluzje, parafrazy i reminiscencje literackie to łatwo rozpoznawalne odwołania, zastępujące sławne oryginały — Horacego, Kochanowskiego czy Słowackiego. Tak jak karykatura graficzna jest redukcją do cech charakterystycznych podobizny lub sceny (np. Wyspiańskiego karykatura „Bitwy pod Grunwaldem”), tak miniatura „upraszcza” literacki pierwowzór. W metatekście pojedynczy, wspólny z oryginałem motyw umożliwia identyfikację; pozostałe składają się na to, co teksty od siebie odróżnia i stanowi treść polemiczną. Ta sama zasada obowiązuje w czystych „cytatach struktury”, wyizolowanych z tradycji historycznoliterackiej. Wówczas gra już nie z dziełem, ale z samym schematem staje się bardziej widoczna jako przedmiot polemiki z formą. Przypadki to niezmiernie rzadkie, a najciekawszy z nich znajdziemy znowu w twórczości Białoszewskiego.

Obiektem parafrazy stał się sonet: gatunek–strofa, który ewoluował od konkretnego modelu sytuacji lirycznej ku „czystej formie” — stając się z czasem „naczyniem na wszelkie treści” — tak pojemnym, że nieużytecznym. Wyczerpanie długowiecznego gatunku uzasadnia tęsknoty i próby powrotu współczesnych klasycystów. Oto Witold Zechenter próbował wskrzesić skostniały schemat wypełniając go treścią nową, ale pragnienie znalazło ujście głównie w manifestacie, jakim był *Sonet na dziś* — wyrażający *expressis verbis* potrzebę formy po znużeniu dowolnością i amorfnością wersyfikacji współczesnej. Białoszewski natomiast dokonał polemiki analitycznej, dając propozycję odważną, bo skrajną. I z pewną przesadą można powiedzieć, że obok znanych dotąd odmian gatunku, takich jak sonet włoski, francuski czy szekspirowski, umieścił model własny — raz tylko zaprezentowany — *Sonet zawichostski*.

Utwór stanowi część cyklu *Kabaret Kici Koci*, zamieszczonego w zbiorze *Rozkurz* (1980). Cykl ten przypomina sekwencję kabaretowych numerów, luźno powiązanych przez fantastyczną fabułę z ludową bohaterką — „Babą z Mostu Kierbedzia”, którą przygarnęła ludność Zawichostu „słynna z mierzenia Wisły do radia”. *Sonet zawichostski* trzeba usytuować na pograniczu parodii i eksperymentu. Oto on:

Siedzę  
Chodzą  
Rodzą  
Siedzę

Siedzę  
Płyną  
Miną  
Siedzę

Dziewięć  
Dziesięć  
Mieć chęć

Widzieć  
Wiedzieć  
Siedzieć

Forma została poddana skrajnej „redukcji fenomenologicznej” – sprowadzona tylko do cech, zdaniem autora, istotnych. Ocalał szkielec, który wyznacza obszar elementów zbędnych z punktu widzenia gatunku. Graficznie to jakby prawa część utworu, rymowe końcówki wersów. Czy jednak jest to kontur nie istniejącego wiersza, czy też pełny, „gotowy”, choć bardzo pomniejszony sonet?

Niewątpliwym odstępstwem od reguł gatunku jest brak tradycyjnego trzynasto- lub jedenastozgłoskowca, a w miejsce jednego z tych formatów pojawia się „dwuzgłoskowiec”. Ubocznym efektem kompensującym jest regularność większa niż zakłada plan sonetu: wszystkie wersy mają postać jednostopowca trocheicznego. To oczywiście raczej przypadek, podyktowany zasadą akcentu paraksytonicznego, jaki obowiązuje w polszczyźnie. Trudno zresztą przypuszczać, by celem modyfikacji sonetu było osiągnięcie perfekcji lub oryginalności w zakresie doboru akcentów i rymów, dominują bowiem rymy gramatyczne, czasownikowe (wyjątkiem jest jeden z przeniesieniem akcentu: „mieć chęć”); ponadto rymy okalające pierwszych dwóch kwartyn są identyczne; z kolei środkowe rymy z drugiej strofy są inne niż w pierwszej, co już narusza regułę gatunku.

Co pozostało z sonetu? Załedwie 14 wersów i kompozycja – podział na część epicką (dwa czterowiersze) i liryczną, który zresztą bez nawiązań do sonetu występuje w wielu pozagatunkowych miniaturach refleksyjnych. Wydaje się jednak, że usunięcie wszystkich cech fakultatywnych i wariantowych nie powiodło się do końca. Układ rymów abba acca nie odpowiada żadnej z klasycznych postaci sonetu, nie uwzględnia także wariantu z rymami krzyżowymi, stosowanego m. in. przez Asnyka. W drugiej części (lirycznej) rymy układają się

w konfigurację rzadką, wręcz unikalną: ddd ccc. Nie udało się więc sprowadzić formy sonetu do jej istoty, która pozostaje nieuchwytna, choć przecież został przywołany schemat łatwo rozpoznawalny w swym ogólnym zarysie i aluzja do gatunku jest czytelna — także w oderwaniu od tytułu. Dokonana redukcja poetyki ma charakter bardziej ilościowy niż strukturalny.

I wreszcie zaskoczenie: parodia formy nie jest jedynym planem utworu. Prócz żartu formalnego dziełko ma jeszcze inny sens. W kontekście „hydrologicznej” tematyki cyklu sonet staje się zupełnie zrozumiałą. Nakłada się ona na plan ukrytej refleksji metapoetyckiej i motywuje dokonaną redukcję formy.

Podobnie jak Wisła pozostaje Wisłą, choć pomiar poziomu wody wykazuje zmiany, tak i ograniczona liczba słów — którą można tu określić jako „dolną strefę stanów niskich” — nie niweczy sonetu. W ścisłym powiązaniu z formą splatają się tu elementy parodii, ludycznego opisu kunsztu i głębszej refleksji. Rym identyczny „siedzę” (a) zarysowuje sytuację bohaterki wiersza. „Siedzę” — podczas gdy oni „Chodzą / Rodzą” (rym b) i „Płyną / Miną” (c). Częściowe naruszenie zasady powiązania rymowego dwóch pierwszych strof znajduje uzasadnienie: rym b opisuje ruch poprzeczny — na moście, rym c — ruch podłużny, po Wiśle. Może to znaczyć: przemija czas — wszak od Heraklita płynąca woda jest alegorią przemijania, toczy się życie (ruch na moście), a „ja” tkwię na skrzyżowaniu tych symbolicznych dróg. Paralela i zarazem antyteza „Chodzą / Rodzą” — „Płyną / Miną” nasuwa jeszcze na myśl generalną opozycję Życia i Śmierci. Pozostałe dwie strofki, tworzące część refleksyjną sonetu, zawierają wnioski wynikające z opisanej sytuacji i formułują autopostulat: „Dziewięć / Dziesięć — to prawdopodobnie beznamiętne informacje o poziomie wody, bo tylko z tego znany jest Zawichost. A więc to, co się tam dzieje, jest przymusem wyobraźni, od którego trudno się uwolnić. Trzeba zatem „mieć chęć”. To nieprzypadkowo jedyny jamb, burzący monotonię trochejów. Ostatnia strofka wyjaśnia cel owej „chęci”: „Widzieć / Wiedzieć / Siedzieć”. Znamienne, że warunkiem „widzenia” i „wiedzy” jest znowu „siedzenie” — opisane wcześniej jako stan zdeterminowany i beznadziejny. Teraz jednak — inaczej niż w punkcie wyjścia — to już apoteoza statyczności obserwatora (Baby z mostu), a więc „siedzenie” jako „uświadomiona konieczność”.



Powyższa interpretacja nie wyczerpuje jednak sensu utworu. Jest on bowiem — w swej warstwie semantycznej — intertekstem, abstrahującym od archetektstu (gatunku). *Sonet zawichostski* to także parafraza słynnego liryku lozańskiego *Nad wodą wielką i czystą*. Przesłaniem Mickiewicza jest postulat ruchu — podążania za nurtem życia: „mnie płynąć, płynąć i płynąć”. U Białoszcwskiego pojawia się postulat przeciwny: bezruch.

*Sonet zawichostski* — równie zdawkowy jak komunikaty hydrologiczne — ujawnia, jakby im na przekór, bogactwo życia. Co ważne, toczy się ono inaczej niż w Mickiewiczowskim liryku, bo wyłącznie w płaszczyźnie horyzontalnej. Odnotowany nieznaczny przybytek poziomu wody nie zmienia poziomej dynamiki świata przedstawionego; może tylko kształtować uboczne, fraszkowe skojarzenia z „wodolejstwem”. Zmniejszona forma opisuje lepiej coraz „większy” świat. A zatem — raz jeszcze manifestacja tylko na poły poważna.

Trudno znaleźć miniaturę, która byłaby do końca „korektą zwięzłości” innego tekstu lub gatunku. Brakuje zatem konstruktywnej polemiki metapoetyckiej, gdzie forma krótsza konkuruje z dłuższą; takiej co wykracza całkowicie poza żart, postulując zmodyfikowaną postać istniejącej już wypowiedzi. Gatunki wychodzą z tych prób rywalizacji niepokonane.

Piotr Michałowski

## Nowe oblicze krytyki tematycznej?

Pora powrotów nadchodzi nieuchronnie dla teorii literatury. Coraz częściej w zachodniej refleksji teoretycznej rozpanoszonemu ponad miarę przedrostkowi „post”, a zwłaszcza pojawiającej się ostatnio jego wersji zdublowanej „post-post”<sup>1</sup> towarzyszyć zaczyna magiczny prefiks „re” niosący w sobie zapowiedź ponownego odczytania, powtórnego zbadania, przemyślenia od nowa<sup>2</sup>.

A zatem: powrót jako remedium. Mimo wszystko. Dobrze przecież wiadomo, że — jak to zwykle z lekami bywa — remedium czasami wprawdzie posiada moc uzdrowicielską, równie dobrze jednak okazać

---

<sup>1</sup> Najczęściej jako „post-post strukturalizm”.

<sup>2</sup> By przypomnieć tu chociażby tytuł książki R. Freadmana i S. Millera *Re-thinking Theory. A critique of contemporary literary theory and an alternative account*, Cambridge 1992.