

Pavol Winczer

Element zabawowy w poezji awangardowej : (na przykładzie czeskiego poetyzmu)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (25), 7-23

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Pavol Winczer

**Element zabawowy
w poezji awangardowej
(Na przykładzie
czeskiego poetyzmu*)**

W awangardowej poezji lat dwudziestych, w mniejszym stopniu również lat trzydziestych, występowała skłonność do traktowania działania poetyckiego jako wesołej, niewymuszonej zabawy, czasem wręcz bliskiej beztroskim igraszkom dziecięcym. Tendencja ta ma bezpośredni związek z nowym pojmowaniem poezji, odrzucającym jej romantyczne i neoromantyczne rozumienie jako owocu natchnienia, poważnego, uroczystego i niemal sakralnego, odsyłającego do głębi duszy twórcy. Znaczna część ówczesnej poezji rezygnuje, zwłaszcza bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej, z ambicji wyrażania głębokich uczuć i odkrywania podstawowych prawd o świecie, odżegnuje się od problemowości i tragizmu. Krańcowym przejawem tego trendu była koncepcja poezji jako zabawy. Poetów zaczęły inspirować lekceważone i nie doceniane do tej pory formy twórczości dziecka, *nonsense poetry*, „kalamburowość” — formy przed- i paraliterackie. Definicje gry jako elementarnego fenomenu kultury,

Igraszki
awangardowej
poezji

* Szkic napisany specjalnie dla „Tekstów” (red.).

które sformułowali Johan Huizinga i Roger Caillois, są zbyt ogólne i dlatego nieadekwatne wobec tego zjawiska¹. O wiele bliżej sedna sprawy jest Alfred Liede, który istotę gry upatruje w osłabieniu lub przytłumieniu sensu: najbardziej skrajne jej możliwości znajdują się już na samych granicach literatury a nawet języka².

Paidia i ludus

Bardzo pomocne będzie dla nas przeprowadzone przez Cailloisa rozróżnienie między *paidia* a *ludus*. *Paidia* to według niego beztroska zabawa, swobodna działalność wyobraźni, improwizowana, niekontrolowana i nie zobowiązująca aktywność, która jest żywiołowym przejawem witalności i potrzeby odprężenia. Jej przeciwieństwem jest *ludus*, gra, czyli potrzeba spełnienia tego żywiołu pewnymi regułami, ograniczeniami wymagającymi cierpliwości, wysiłku, nabytej zręczności³.

Spróbujmy wykorzystać to podstawowe rozróżnienie dla naszych dociekań. W poezji gra jest przejawem artystowskiej, technicznej zręczności, wirtuozerii formalnej. Należą tu na przykład tautogramy, lipogramy, akrostychy, palindromy, wiązanie całego wiersza

¹ Huizinga charakteryzuje grę jako czynność dobrowolną, dokonywaną w pewnych ustalonych granicach przestrzeni i czasu, według z góry określonych i dobrowolnie przyjętych reguł, czynność, która jest celem sama w sobie i której towarzyszy uczucie napięcia i radości z faktu, że gra jest czymś innym niż zwyczajne życie (J. Huizinga: *Homo Ludens*. Basel 1938). Caillois, który oprócz terminu Huizingi *agon* (walka, współzawodnictwo) posługuje się również terminami *alea* (gry oparte na przypadku, w których partnerzy są pasywni), *mimicry*, (gry imitacyjne) i *ilinx* (gry wywołujące upojenie), dodaje do wyróżników Huizingi dalsze (niepewne wydarzenie i jego rezultat, niewytwarzanie wartości), a obok gier opartych na pewnych regułach uznaje również gry oparte na fikcji innej rzeczywistości (*mimicry*). Por. R. Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. München — Wien 1962, s. 16—17. Zabawowość w naszym rozumieniu zawiera cechy *ilinx* i *mimicry*.

² A. Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Band I—II. Berlin 1963.

³ Caillois: *op.cit.*, s. 20, 36.

jednym rymem, skomplikowane formy stroficzne poezji romańskiej itp. Wprowadzenie elementu zabawy oznacza — przeciwnie — spontaniczną czynność werbalną w poezji, wyzwolenie jej z więzów logiki, uruchomienie impulsu językowego (np. groteskowe nagromadzenia słów) czy wyobraźni. Gra i element zabawy mają jedną wspólną ważną cechę — prowadzą mianowicie do zmniejszenia komunikatywnej wartości wypowiedzi i inklinują w kierunku „samocelowości” przekazu. Naruszenie równowagi między oznaczanym a oznaczającym daje w efekcie wysunięcie na plan pierwszy języka i zabiegów poetyckich. Tam, gdzie chodzi o grę, wybrane środki zwracają na siebie uwagę poprzez konsekwentne stosowanie zasady formalnej w wyborze i kombinacji jednostek, zwłaszcza jednostek brzmieniowych (głosek, sylab, słów, wersów). Na uporządkowanie formalne, nadrzędne w stosunku do strony semantycznej, wskazuje się eksplicytnie. W wypadku elementu zabawy może się zdarzyć na pozór podobnie: wypowiedź konsekwentnie zachowuje normy literackie, jest poprawnie zorganizowana, ale jako całość nie odpowiada żadnej zdroworozsądkowej rzeczywistości, tak właśnie jak w klasycznym limeryku angielskim⁴. Zabawowość różni się od gry nie tylko większym stopniem dominowania *signifiant* nad *signifié*, stopniem określającym nową jakość. Różni się również i tym, że w przeciwieństwie do gry obok rygorystycznej organizacji formalnej wypowiedź ma wyraźne cechy improwizacji, spontanicznej zabawy, dziecięcego figlowania. Wprowadzenie elementu zabawowego może zresztą spowodować również sytuację odwrotną, kiedy to konwencje i odpowiadające im normy aktualizuje się negatywnie — przez ich naruszenie.

Forma ponad
semantyką

⁴ D. M. Segal, T. V. Civjan: *K strukture anglijskoj poeziji nonsensa (Na materiale limerikov E. Lira)*. W: *Trudy po znakovym sistemam* 2. Tartu 1965, s. 320—329.

W przypadku gry podmiot utworu zostaje podporządkowany normom i pozostaje w ukryciu. Zabawa przeciwnie — podkreśla wszechmoc podmiotu literackiego wobec „świata przedstawionego”⁵, jak również wszechmoc dysponenta reguł wypowiedzi wobec konwencji poetyckich: obnażony zostaje mechanizm organizowania przekazu — albo na płaszczyźnie tematycznej będącej swobodną kreacją wyobraźni, albo na płaszczyźnie stylistycznej, która otwiera nieograniczone w zasadzie możliwości wykorzystywania brzmieniowo podobnych słów. Ekspozowanie podmiotu i jego kompetencji łączy zabawowość z liryką (przynajmniej z pewnymi jej odmianami). Element zabawy może pojawiać się już na etapie wyboru motywów, a nie dopiero przy ich zestawianiu lub przewartościowaniu. Dotyczy to motywów nie mających konotacji „problemowej” (np. w poetyzmie motywy reprezentujące świat młodzieńczych snów erotycznych czy podróżniczych, świat przygód i poezji czy u polskich futurystów motywy witalistycznego upojenia życiem); z tym że dopiero sposób wiązania takich motywów decyduje ostatecznie o ich „zabawowym” wykorzystaniu.

Koegzystencja
gry i zabawy

Zabawa i gra stanowią zjawiska idealne, modelowe. W konkretnym utworze z reguły dopełniają się w różnorodnych proporcjach. Z jednej strony *ludus* — reguły, z drugiej *paidia* — swobodna improwizacja. Ich dialektyczna koegzystencja jest zjawiskiem właściwym ogólnie twórczości literackiej, niezależnie od

⁵ W starszej poezji, zwłaszcza w niektórych gatunkach poezji epicznej (*Orland szalony* Ariosta) i w powstałych w wyniku dalszego rozwoju epiki gatunkach (romantyczny poemat dygresyjny), spotykamy się często z formami naruszania iluzoryczności, używania żartobliwych komentarzy, zabawiania się samą akcją, co wyraźnie przypomina, że narracja jest „wymyślona”; wyeksponowany zostaje podmiot autorski. Jednak te gatunki poezji, w których „świat przedstawiony” jest bardziej rozbudowany i opiera się na szkieletcie fabularnym, są nietypowe dla poezji naszego wieku.

jednym rymem, skomplikowane formy stroficzne poezji romańskiej itp. Wprowadzenie elementu zabawy oznacza — przeciwnie — spontaniczną czynność werbalną w poezji, wyzwolenie jej z więzów logiki, uruchomienie impulsu językowego (np. groteskowe nagromadzenia słów) czy wyobraźni. Gra i element zabawy mają jedną wspólną ważną cechę — prowadzą mianowicie do zmniejszenia komunikatywnej wartości wypowiedzi i inklinują w kierunku „samocelowości” przekazu. Naruszenie równowagi między oznaczanym a oznaczającym daje w efekcie wysunięcie na plan pierwszy języka i zabiegów poetyckich. Tam, gdzie chodzi o grę, wybrane środki zwracają na siebie uwagę poprzez konsekwentne stosowanie zasady formalnej w wyborze i kombinacji jednostek, zwłaszcza jednostek brzmieniowych (głosek, sylab, słów, wersów). Na uporządkowanie formalne, nadrzędne w stosunku do strony semantycznej, wskazuje się eksplicytnie. W wypadku elementu zabawy może się zdarzyć na pozór podobnie: wypowiedź konsekwentnie zachowuje normy literackie, jest poprawnie zorganizowana, ale jako całość nie odpowiada żadnej zdroworozsądkowej rzeczywistości, tak właśnie jak w klasycznym limeryku angielskim⁴. Zabawowość różni się od gry nie tylko większym stopniem dominowania *signifiant* nad *signifié*, stopniem określającym nową jakość. Różni się również i tym, że w przeciwieństwie do gry obok rygorystycznej organizacji formalnej wypowiedź ma wyraźne cechy improwizacji, spontanicznej zabawy, dziecięcego figlowania. Wprowadzenie elementu zabawowego może zresztą spowodować również sytuację odwrotną, kiedy to konwencje i odpowiadające im normy aktualizuje się negatywnie — przez ich naruszenie.

Forma ponad
semantyką

⁴ D. M. Segal, T. V. Civjan: *K strukture anglijskoj poeziji nonsensa (Na materiale limerikov E. Lira)*. W: *Trudy po znakovym sistemam* 2. Tartu 1965, s. 320—329.

Składnia na
poziomie
literackim

sadzie asocjacji). Zawiedzione oczekiwanie czytelnika ma czasem charakter nie tylko literacki, ale również językowo-komunikatywny („beziadność” wypowiedzi) i faktyczny (naruszenie zwykłej logiki i stosunku między przedmiotami). Ale „rzeczywistość przedstawiona” nie udaje, że jest ontologicznie samodzielna: podmiot literacki ustawicznie ingeruje w jej istnienie i ujawnia zabiegi poetyckie. Dlatego element zabawy nie dezorientuje czytelnika, nie budzi w nim uczucia zakłopotania, jak to ma miejsce w przypadku sennej czy fantastycznej groteski⁶, a także w poezji surrealistycznej. Różnica ta związana jest z zachowaniem przez surrealizm jedynie składni prymarnej, *językowej* — na poziomie zdania; zdania są formalnie poprawne, ale wypełnienie schematu zdaniowego najzupełniej przypadkowe i dlatego zwykle nieadekwatne wobec poczucia rzeczywistości i szokujące. Brak tu bowiem oznak literackości w zakresie kompozycji (np. rymu). Natomiast zabawa pozwala oczekiwać składni na poziomie wtórnym, literackim, konwencji literackich; ponad podmiotem lirycznym góruje, jako kolejna instancja, dysponent reguł wypowiedzi.

Elementy zabawowe w poezji określają się negatywnie nie tylko wobec sfery sennej groteski i wyobcowania. Znajdują się one w bezpośrednim sąsiedztwie poetyckich badań nad właściwościami języka i poszukiwań jego filozofii (np. Chlebnikow). Jednakże tylko zupełnie wyjątkowo napotykamy symbiozę motywacji językowopoznawczej i „zabawowej”. Jest to przypadek Christiana Morgensterna, u którego występuje jeszcze dodatkowo wyrazisty współ-

⁶ Por. rozróżnienie Kaysera dezorientującej groteski sennej i groteski satyrycznej, która hiperbolizuje zjawiska realne (W. Kayser: *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1961. Wyd. I — 1957). Por. również, jak O. Sus w swej pracy *Teorie absurdna a absurdni komika* („Divadlo” 1963 nr 10) rozróżnia absurdalność egzystencjalną i absurdalność zjawisk (nonsens).

czynnik groteskowości. Morgenstern jako jeden z pierwszych zauważył i artystycznie wyzyskał przypadkowość nazwy językowej, jej odrębność, oddalenie w stosunku do przedmiotu lub — na odwrót — fetyszyzm, gdy słowo-nowotwór lub nieoczekiwany homonim wywołuje poetycką egzystencję przedmiotu (słynne *Mondschaft*), wykorzystał asymetryczną relację znaczonego i znaczącego (tworzenie słów na zasadzie analogii, np. „Zwölephant” na wzór „Elephant”) ⁷.

Element zabawowy często łączy się z humorem jako przejawem postawy życiowej. Wspólny im jest dystans podmiotu literackiego wobec siebie i wobec świata, beztroski stosunek do zjawisk, tendencja do dostrzegania jedynie pozytywnych stron rzeczy i do omijania czy bagatelizowania aspektów nieprzyjemnych. Formy o wyraźnym nacechowaniu zabawowym zachowują relikty atmosfery karnawałowego śmiechu, choć już „oswojonego”, stępionego: usunięcie hierarchii, pomieszanie zjawisk heterogenicznych, relatywizacja ich wzajemnych stosunków, niegotowość świata, likwidacja wszelkich form lęku, żywiołowy, witalistyczny materializm ⁸. Z drugiej strony jednak odchodzenie od zwykłych emocjonalnych reakcji w szczególności na zjawiska smutne i tragiczne — bliskie jest komizmowi. „Zabawowa” zmiana perspektywy najwięcej chyba zawdzięcza właśnie komicznemu mechanizmowi degradacji i w ogóle nieoczekiwanego przejścia od wielkiego do niedostrzegalnego czy pozbawionego znaczenia.

Element zabawowy w poezji pozostaje w bliskim pokrewieństwie ze spontaniczną działalnością wyobraźni. Jest jednak kategorią szerszą, nadrzędną.

Blisko
komizmu :

⁷ L. Spitzer: *Das groteske Gestaltung und Sprachkunst Christian Morgensterns*. W: H. Sperber, L. Spitzer: *Motiv und Wort*. Leipzig 1918, s. 55—100.

⁸ M. Bachtin: *Tworczestwo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renesansa*. Moskwa 1965, s. 7 i n.

Może się bowiem realizować również inaczej, nie tylko przez aktywność wyobraźni i swobodne kombinowanie motywów, a więc w planie tematycznym wypowiedzi, ale również np. przez wykorzystywanie brzmieniowych podobieństw słów, przez parodiowanie konwencji literackich lub indywidualnego stylu autora itp. Co prawda strona językowo-semantyczna i tematyka wypowiedzi są wtedy z sobą jak najściślej związane, a w sferze rymowej wręcz nierozdzielne, trudno więc definitywnie ustalić, która z nich jest prymarna⁹. Motywacje „zabawowej” spontaniczności wyobraźni mogą być zarówno psychologiczne (asocjacyjne), jak i językowe.

Elementy zabawy nacechowane humorystycznie — do nich zawężymy temat dalszych rozważań — pojawiają się w gatunkach o pewnym współczynniku epickości, wykorzystujących choćby fragmentarycznie akcję, przy czym w sferze motywów tematycznych rządzą w nich pospołu kombinatoryka i wyobraźnia. Łatwo zauważalne jest wtedy pokrewieństwo z folklorem dziecięcym i z różnymi typami *nonsense poetry*. Natomiast powiązanie zabawowości wyłącznie z samowolą wyobraźni, bez humoru i komizmu, spotykamy przeważnie w wierszach lirycznych, zwłaszcza w „elastycznej strofie” czeskiego poetyzmu. Jest to asocjacyjny strumień rozwiniętych motywów obrazowych wywołanych następstwem rymów i monotonnie powtarzanym schematem intonacyjno-rytmicznym, zapisany bez interpunkcji i stychicznie. Podmiot utworu jest jakby zalewany i unoszony przez potok obrazów. Reprezentatywny dla tego typu poezji jest np. *Signál času* V. Nezvala (1931 r.). Strofa elastyczna z trudem „znosi” komizm językowy (kalambury). Gdy mówimy o elemencie zabawy w połączeniu z humorem i o elemencie zabawy bez humoru, chodzi oczywiście o sytuacje modelowe. Wiadomo od dawna, że metafora i w ogóle seman-

Elastyczna strofa poetyzmu

⁹ Por. L. Spitzer (op. cit.) o Morgensternie.

tyczne zderzenie słów, wyizolowane z kontekstu wiersza, może przez swój element zaskoczenia funkcjonować jako dowcip. Poetyści często korzystali z tej estetycznej ambiwalencji: również w wierszach humorystycznie „zabawowych” pojawia się u nich swoisty liryzm.

Podstawowy problem, jaki nasuwają teksty utrzymane w poetyce zabawowej, to ich stosunek do przypadkowości, improwizacji i funkcjonalności (teleologii) utworu artystycznego. Zaimprovizowana przypadkowość jest często tylko pozorna, a wiersz przy bliższym poznaniu okazuje się tworem skończonym, kompozycyjnie przemyślanym. Można zauważyć, że zdanie to przypomina twierdzenie tautologiczne, ponieważ utwór *ex definitione* musi być strukturalnie uporządkowany, niezależnie od zamysłu autora. Ale, jak zauważył A. Liede, poruszamy się w obrębie niezwykle płynnych granic oddzielających poezję od niepoezji; poetyzm np. szerzej niż my obecnie pojmował zakres poezji. Właśnie w tekstach, *których my już nie traktujemy jako literackie*, w najbardziej wyostrej formie przejawiała się *literacka* świadomość twórców. Z drugiej strony pewne elementy zabawy i nieprzewidywalności występują w każdym, nawet najlepiej obmyślanym dziele. Improwizacja jako taka nie musi jednoznacznie uzasadniać wprowadzania elementu zabawy. Dopiero obecność innych cech (moment zaskoczenia, harmonia, wyeksponowanie podmiotu utworu i ewentualnie zasad konstrukcji) pozwala z całym przekonaniem określać dany utwór jako „zabawowy”. Charakter improwizacji ma bowiem również tzw. wylewność, traktowana przez podmiot jako świadectwo natchnienia. Również nie każda spontaniczność w twórczości musi zawierać komponenty zabawy: asocjacje są przejawem spontaniczności, ale nie zawsze mają charakter ludyczny.

Chcąc zrozumieć zastosowanie elementów zabawowych w interesującym nas typie poezji, musimy ją

O przypadkowości...

... i improwizacji

traktować nie tylko jako reakcję na symbolizm i służebne, „ideologiczne” zobowiązania sztuki poetyckiej przed rokiem 1918, ale również sytuować w kontekście poszczególnych programów literackich. Bowiem w koncepcji kultury polskiego futuryzmu i czeskiego poetyzmu na nowo ożywają dawne plebejskie tradycje karnawałowe, zacierające granice pomiędzy sztuką a życiem, bazujące na wesołości, zonglerce, cudowności i niespodziankach, traktujące sztukę jako relaks¹⁰. Wprowadzenie elementu zabawy można motywować próbą powrotu do świata dzieciństwa (takie motywacje wprowadzał poetyzm), ambiwalentnym stosunkiem do języka i intelektu (Hansa Arpa tomik *Pyramidenrock*, 1924 r.) itp.

Zabawy
pożyteczne

Zabawa ma bezinteresowny charakter jedynie w swej postaci czystej, jako niewymuszona improwizacja bez głębszych ambicji i pozbawiona chęci ingerowania w życie. Ale z elementami zabawy spotykamy się również przy parodiowaniu konwencji literackich, stylistycznego idiolektu autora itp., a nawet tam, gdzie do głosu dochodzi funkcja pragmatyczna: w satyrze, w grotesce satyrycznej i w trawestacji.

* * *

Nastawienia zabawowe w najbardziej typowej i najczystszej postaci pojawiają się w *przedpoetyckich* tekstach twórców awangardowych: nie łączą się tu z liryzmem. Oczywiście i w tym wypadku może im towarzyszyć sprawdzanie semantycznych możliwości słów, czyli zamiar poznawczy (np. *Glossaire* Michela Leirisa z roku 1940). Homofonię, możliwość dwojakiego, kalamburowego pojmowania słów, połączeń wyrazowych i całych zdań wykorzystywał na przykład Robert Desnos (*L'Auno-*

¹⁰ Por. *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* (1920). W: A. Lam: *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. T. 2. Kraków 1969, s. 170—172. Por. również K. Teige: *Poetismus* (1924). W: *Svět stavby a básne. Studie z 20 let*. Praha 1966, s. 121—128.

nyme i *Langage cuit*, 1921 r.)¹¹. Sporadycznie stosował kalambury zdaniowe również V. Nezval. Spoi-
stość logiczna i sens ulegały w nich daleko idącemu zatarciu. Bardziej typowe dla Nezvala były środki bliskie światu dziecka, odwołujące się do czystej radości artykułowania słów, np. dzielenie wyrazu na pełnowartościowe semantycznie składniki, rozpoznawanie w nich homonimiczności i możliwości beztro-
skiego rymowania (Mez a pes je jako bez a vřes / je-
nom že bez hlavy je fez méně bezhlavý). Przykła-
dową wręcz realizację zasad konstrukcyjnych więk-
szości utworów Nezvala odnajdujemy w wierszach-
-wylizankach z tomiku *Sklěněný havelok* (1932 r.). Liczba, nazwa miesiąca, dnia tygodnia czy znaku
zodiaku wywołują tu drogą skojarzeń rymowych
swoje odbrzmienia znaczeniowe, do których zostają
potem doczepione pozostałe słowa wersu. Każdy
wers jest w ten sposób samodzielną, zamkniętą i ma-
jącą odrębny sens jednostką, ale bez wewnętrznego
związku z pozostałymi, powiązany z nimi jedynie
formalną klamrą czysto mechanicznego następstwa
„haseł wywoławczych” — liczb, nazw poszczególnych
miesiący itp. oraz rymem i daktylotrocheicznym to-
kiem rytmicznym.

Na przykład w tekście *Týdenní dny*:
Ponděli / tak
jsme se ještě neměli / Uterý / miluji staré opery / Ve
středu / žádné obchody nevedu / Čtvrtek / zavrtán
jak krtek / Před pátkem / dívám se na svět kukát-
kem / Sobota / každé klubko se rozmotá / Nēde-
le / ubylo na duši i na těle. Bardzo wyraźnie można
tu prześledzić, jak przypadkowe podobieństwo słów
wywołuje równie przypadkowe łańcuchowe groma-
dzenie motywów¹². W limeryku angielskim, który

Zabawy
Nezvala

¹¹ J. Kwiatkowski: *Robert Desnos, poeta wolności, manie-
rysta*. W: *Poezje bez granic*. Kraków 1967, s. 81 i n.

¹² Podobne przykłady z zakresu folkloru cytuje J. Cieśli-
kowski: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziec-
ka, wiersze dla dzieci*. Wrocław 1967, s. 156 i n. („rymy łań-
cuskowe”).

opiera się nie tylko na bardziej rygorystycznych zasadach budowania wersów, strof i rymów, ale również na dokładniej ustalonym schemacie formalno-semantycznym (dla znaczeniowego wypełnienia większości miejsc w tekście zostawia się tylko niewiele alternatyw i jedynie w kluczowych miejscach korzysta się z większej swobody) — tekst jest bardziej koherentny, ale jako całość może być, i najczęściej bywa, absurdalny¹³.

Podobne środki wykorzystywane są również w „zabawowych” tekstach *poetyckich*. Obok elementu zabawy występuje w nich także — choć nie w każdym tekście równie wyraziście — funkcja liryczna, uwarunkowana wieloma czynnikami. Wiersze zabawno-żartobliwe nie posługują się z reguły metaforą. Jednakże zestawienie wyrazów i całych motywów przeważnie na podstawie pokrewieństwa brzmieniowego słów powoduje ich zderzenie znaczeniowe — analogiczne do metafory. I to nawet pomimo tego, że w odróżnieniu od metafory umotywowanej semantycznie lub sytuacyjnie często między łączonymi słowami nie ma powiązań wewnętrznych. Prócz tego fakt podporządkowania strony semantycznej stronie brzmieniowej w sposób paradoksalny, choć pośrednio, zwraca na nią uwagę. Zostaje stłumiona lub co najmniej osłabiona desygnacyjna wartość tekstu, podkreślona natomiast zostaje autonomiczność i autoteliczność słowa, pojedynczego zdania czy ciągu zdań. Ten moment jest wspólny dla modelowo pojmowanej poetyckości, zabawowości oraz gry. I wreszcie — humorystyczno-zabawny wiersz nie jest zorganizowany według zwyczajnych zasad, schematów logicznych czy komunikatów dyskursywnych. Dzięki temu i dzięki swojej niekoherencji bliski się staje tendencjom poezji współczesnej mimo ogromnych różnicowań w motywacjach takiego właśnie uporządkowania.

Dominacja
strony
brzmieniowej

¹³ Segal, Civjan: *op. cit.*

Spróbujmy teraz dać przegląd niektórych środków służących zabawie poetyckiej. Można go przeprowadzić jedynie na podstawie fragmentów wierszy, będzie więc miał charakter wyłącznie opisowy. Funkcje stosowanych zabiegów, ich stosunki wzajemne i współgranie w kontekście wiersza możemy zdemontrować dopiero po jego pełnej analizie. Również nasze rozróżnienie — elementów zabawy na poziomie języka, na poziomie motywów i na poziomie konwencji — ma jedynie charakter orientacyjny: poszczególne zabiegi, które są nośnikami zabawowości, należą nieraz do różnych grup jednocześnie. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że funkcje owych zabiegów wychodzą często poza granice zabawy.

Podstawowym środkiem, jak już stwierdziliśmy, jest eksponowanie podobieństwa brzmieniowego wyrazów, a nawet podporządkowanie temu podobieństwu ich zawartości semantycznej. Skala możliwości jest w tym wypadku szeroka: od niewielkiego osłabienia znaczenia, aż po tekst absurdalny.

Względną rzadkością jest moment zabawy na poziomie głósce. Literackie wykorzystanie głóskowego podobieństwa słów nie musi mieć tego charakteru; ludyczne funkcje są np. słabo tylko zaznaczone w przypadku aliteracji u rosyjskich futurystów. Jednocześnie pod tym względem zabawowy jest natomiast wiersz Nezvala *Lilie* (*Zpáteční listek*, 1933 r.), przejaw infantylnej radości, jaką daje artykułowanie dźwięków: Má Lily má lilie / Lilie bílý / Má-li je Amálie / Nemá je Lily. Wprowadzono tu powtórzenie *l, a, i, e*, przy jednoczesnej homonimii połączeń wyrazowych (pierwszy wers można rozumieć na trzy sposoby: ma Lily, ma lilie; moja Lily ma lilie; moja Lily — moja lilia).

Ciekawsze i o częstszej frekwencji niż podobieństwo głósek jest wykorzystanie pokrewieństwa brzmieniowego całych słów lub przynajmniej słów i morfemów. Typowym środkiem zabawowym są kalambury. Podmiot utworu jest po dziecinnemu zadziwiony

Na poziomie
głósce

Podobieństwa
słów

przypadkowymi pojawieniami się i zetknięciami słów¹⁴. Dwuznaczność wyrazu opiera się na jego użyciu w znaczeniu dosłownym i przenośnym. Efekt zaskoczenia, jaki daje polisemia, jest najsilniejszy, gdy wykorzystuje się nie tylko wyraz w znaczeniu przenośnym, ale również podobnie brzmiący wyraz pokrewny: Kdo má v pátek těžké spani / Ten dostane bílé psaní / psaní s modrou pečeti / která všechno zpečetí (Nezval: *Malé pašie*, tomik *Zpáteční listek*). Inny przypadek może stanowić homonimia, zwłaszcza jeżeli chodzi o słowa obce (Omnia mea mecum porto / Na psaní domů není porto — Nezval). Falszywa etymologia lub „kalamburowość” mogą się opierać na paronomazji (Co jeto smrt /at' brousi kosu / když kos si zpívá / spí — V. Seifert: *Piseň o smrti*, tomik *Slavík zpívá špatně*, 1926 r.). Paronomazja i falszywa etymologia są oczywiście środkami funkcjonalnie ambiwalentnymi zarówno gdy chodzi o grę słów, żart, zabawę, jak też gdy służą sprawdzaniu możliwości języka. W takim przypadku cel stanowi nie osłabianie sensu, ale — na odwrót — szukanie go i pogłębianie.

Trzon to rym

Trzon konstrukcji w utworach zabawowych stanowi z reguły rym, podobnie jak w rymowankach, wylicznkach itp. Tworzy metaforę pionową¹⁵ aktualizującą ukryte znaczenia słów i możliwe między nimi stosunki, zbliżającą odległe pola semantyczne. Jest poza tym oczywiście również jednym z czynników potęgujących nieprzewidywalność rozwijania się planu tematycznego utworu. Wywołane rymem zaskoczenie jest tym większe, im bardziej oddala się on od form klasycznych w kierunku niedokładnego

¹⁴ Klasyfikację różnych typów kalamburu i jego odróżnienie od pozostałych typów dowcipu słownego podaje D. Buttler: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1968.

¹⁵ Terminu tego użył V. Turčány: *Rým a metafora. Wzt'ahy medzi zložkami v básnickej skladbe*. „Litteraria” VIII 1965, s. 76—135.

współbrzmienia (metateza „spaní” — „psaní”, konsonanse „Mirabeau” — „marabu”, asonanse, rymy ucięte i złożone typu „chřest” — „přes to”) lub na odwrót w kierunku kalamburu („vinná” — „vína”). Ogromną rolę odgrywa tu oczywiście nieoczekiwane pojawienie się danego wyrazu. Może to być nieoczekiwaność absolutna na podstawie statystycznie pojętego stopnia frekwencji w zasobie leksykalnym, a więc występowanie słów rzadkich związanych z lokalną i socjalną egzotyką (realia z życia „wyższych sfer”) lub wyjątkowych imion i nazw. Ale także nieoczekiwaność kontekstowa. Z punktu widzenia kontekstu w grę wchodzi dwojaka przypadkowość, a więc i nieprzewidywalność. Przypadkiem jest, że dwa słowa są podobne brzmieniowo i dlatego akurat one tworzą parę rymową (przypadkowość *signifiant*). Przypadkowa jest również „zawartość wersu” w części poprzedzającej klauzulę: wystarczy, że tworzy naturalny mikrokontekst semantyczny dla słowa w obrębie rymu i że realizuje schemat wersu. Znaczeniowo konfrontuje się w ten sposób nie tylko słowa w obrębie rymu, ale całe wersy, które często łączone są zupełnie dowolnie. Czasem powstaje mozaikowe wręcz rozdrobnienie obrazów, np. na początku wiersza *Romance* (Nezval: *Menší růžová zahrada*, 1926 r.): „Drak letí z Edenu, / Madam de Wolmar ma migrénu, / chyt't'e ho na úpati Baleár, / Saint-Preux hraje biliár”. Jak zauważył Mukařovský, rym staje się tu nośnikiem dynamiki semantycznej, określa kierunek jej rozwoju a czasem uzurpuje sobie prawo narzucania tematu¹⁶. Element zabawy nie zawsze jednak ma tak skrajny, rozbijający jedność tekstu, charakter.

Przedstawione przykłady pozwalają wnioskować, że zabawa językowa oparta na dominowaniu strony brzmieniowej wyrazów, zwłaszcza w przypadku ry-

Przypadkowość

¹⁶ J. Mukařovský: *Obecní zásady a vývoj novodobého verše*. W: *Kapitoly z české poetiky II*. Praha 1948, s. 47.

Zabawa
z motywami

mu, nierozdzielnie spaja się z „zabawowym” przewartościowaniem i kombinowaniem motywów. Elementowi zabawy na tym poziomie można również nadać charakter zwykłego sąsiedowania wyobrażeń, jednostek leksykalnych i motywów z odległych i różnych pod względem wartości dziedzin, przy czym pokrewieństwa foniczne i zautomatyzowany schemat rytmiczny odgrywają jedynie rolę podrzędną. Tak się dzieje na przykład w pewnej zwrotce wiersza Nezvala *Lukrecie* (Papežka Mikádo / ve foyé Karakalových lázni / na šarlátovém otomanu Toledo / Pod paží hnizdi kolibříčci lůzni). Nastawienia zabawowe powodują w ten sposób zrównanie w prawach i harmonizację przedstawień, zakładają świat swoiście „zdrobniały”, intymnie bliski, podlegający familiarnym określeniom (Filippo Lippi / so mnou si vy-pi — P. G. Hlbina). W tym świecie wszystko jest możliwe (np. u Hlbiny *Mona Liza jedzie pociągiem*). Psychologiczne zasady łączenia wyobrażeń i typy naruszania logiki o wiele trudniej zidentyfikować i sklasyfikować niż rodzaje elementów zabawy na poziomie języka. Dopiero niedawno rozpoczęto badania w tej dziedzinie.

Zabawa na poziomie motywu może wiązać się z przewartościowaniem konwencji literackich; przecież już samo traktowanie danego motywu poetyckiego ma czasem ustalony, konwencjonalny charakter. Poza parodią w grę tu wchodzi również trawestacja — ośmieszenie zjawiska pozaliterackiego¹⁷. Ciekawym typem manifestowania nieograniczonej władzy podmiotu nad światem przedstawionym i nad konwencjami jest wiersz Nezvala *Vyroba hvezd* (tomik *Skleněný havelok*), w którym zresztą nie występuje intencja parodystyczna. Wprowadzenie motywu kata

¹⁷ O stosunku parodii i trawestacji por. J. Ziomek: *Komizm — parodia — trawestacja*. W: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane prof. Zygmuntowi Szweykowskiemu*. Wrocław 1966, s. 322—339 i H. Markiewicz: *Parodia i inne gatunki literackie*. „Dialog” 1967 nr 11, s. 68—75.

i siedmiu pięknych córek wymaga tradycyjnego, pełnego grozy lub melodramatycznego rozwiązania, które jednak nie następuje; powszechnie przyjęta wartość znaczeniowa i emocjonalna motywów nie została zrealizowana. W dodatku nie został podjęty stereotyp fabularny i gatunkowy wypływający z wprowadzonego tematu (baśniowość).

Przedmiotem zabawowego rozrachunku stawać się mogą nader rozmaite gatunki poetyckie. W Polsce u A. Sterna dzieje się tak z sonetem, u Nezvala z epigramatem i pieśnią, z jej uporczywym schematem brzmieniowym, z litanią (inwokacja do bułki w tomiku *Pět prstů*). Ciekawym zjawiskiem jest karykatura osobliwości stylistycznych poezji współczesnej. Na przykład Nezval w roku 1932, przed swoim zwrotem w kierunku surrealizmu, w sposób parodystyczny „unieszkodliwia” surrealistyczną grozę: *Tot' ona noční oficína / kde mnohá matka ztratí syna / psík štěká slyšíš haf haf haf / a na zemi je třicet hlav* (*Zametačka hlav*, tomik *Skleněný havelok*).

Rozrachunki
gatunkové

* * *

W pierwszej części szkicu sturaliśmy się wyodrębnić zabawowość jako zjawisko, w drugiej omówiliśmy niektóre związane z nią zabiegi poetyckie. Nie udało nam się jednak sformułować definicji tego zjawiska lub przynajmniej określić jego *genus proximum*. Zabawa stanowi w poezji fenomen zbyt złożony, by można go było ująć jedynie jako kategorię stylistyczną. Nie spełnia jednak również warunków kategorii estetycznej, jest czymś mniej. Nie ma charakteru genologicznego (pojawia się w różnych gatunkach poetyckich). Zabawę zaliczyliśmy z jednej strony do zjawisk estetycznych (humor, komizm, liryzm, senna i karnawałowa groteska), z drugiej do antropologiczno-psychologicznych (spontaniczność, improwizacja, intelekt). Jej przejawy w tekstach literackich poddają się — naszym zdaniem — narzędziom i metodom analizy wypracowanym przez dzisiejszą poetykę.

Między
estetyką
a antropologią