

Piotr Michałowski

Poetyka współczesnej fraszki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/1, 111-123

1995

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.

PIOTR MICHAŁOWSKI

POETYKA WSPÓŁCZESNEJ FRASZKI

Ewolucja fraszki jako gatunku, którego narodziny wiąże się z początkami polskiej liryki¹, w XX w. osiągnęła już prawdopodobnie stan ostateczny. Różnice względem pierwotnych modeli opisać można jako rezultat podwójnej redukcji: funkcji i wiersza. Fraszkopisarstwo opanowały humor i satyra, usuwając wypowiedź liryczną na wąski margines. Mimo wciąż rozległej tematyki cel komunikatu poetyckiego został więc wyraźnie ograniczony.

Redukcja tekstu jest zjawiskiem łatwo zauważalnym, jeśli zestawić wielkość realizacji gatunku minionych wieków z praktyką współczesną. Historyczna zmienność kryterium długości utworu powoduje, że 100-wersowe dzieła Wacława Potockiego bliższe są XX-wiecznym poematom niż fraszkom. Rzadko bowiem w obrębie tego gatunku powstają utwory obszerniejsze niż tetrastych, a rozmiarem dominującym jest dystych – jako najmniejsza strofa z możliwych, w której ramach toczy się jeszcze gra o zwięzłość. Maksymalna kondensacja humoru, a więc nieodłączna lapidarność wypowiedzi i krótkość dzieła są głównym celem, a często jedynym przedmiotem troski współczesnego fraszkopisa. W wielu sytuacjach ujawnia się ideał zwięzłości: Sztudyngerowe *Ucinki* to czasem tylko 2 jednosylabowce, celnie zrymowane słowa ułożone w dwuwiersz, a zatem realizujące ekstremalnie obydwa kierunki redukcji gatunku.

Związek fraszki z poezją współczesną uległ znacznemu rozluźnieniu i u wielkości autorów pozostaje nieuchwytny. Jeśli echa liryki pobrzmiewają jeszcze w tej formie, to głównie na prawach stylizacji (przeważnie staropolskiej), jako hołd składany dalekim pierwowzorom i dowód pamięci o genezie formy. Fraszka po oderwaniu się od swych korzeni znalazła się w sytuacji paradoksalnej: utraciła wspólnotę nie tylko z językiem (językami) liryki, lecz także z jej tematyką. Rozumieli to również ci twórcy, dla których fraszkopisarstwo stanowiło margines twórczości: Tuwim, głównie liryk, i Lec, przede wszystkim aforysta. W dorobku Sztudyngera granice między fraszką a poezją zacierają się dzięki gatunkom pośrednim: liryce żartobliwej i fraszce poważnej, chociaż autorska klasyfikacja utworów wydaje się czasem dyskusyjna. Niemniej i ten twórca przyjmuje za oczywisty wyraźny podział ról: poety i fraszkopisarza. Fraszka „nie chce” uczestniczyć w wielogłosie wyznań lirycznych, oryginal-

¹ J. Pelc, *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 1. Wrocław 1967.

ność myśli jest dla niej celem drugorzędny; uznaje natomiast prymat kunsztu wypowiedzi. Dlatego fraszkopisarstwo wykazuje silną potrzebę formy, która, z jednej strony, zapewnia autonomię gatunku, a z drugiej – w sposób niepodważalny zatrzymuje go w granicach mowy związanej.

Potrzeby tej nie mogą zaspokoić dzisiejsze wzorce wiersza wolnego, które w skrajnie zwięzłym utworze byłyby zbyt słabo widoczne i niesprawdzalne. Konieczny jest wybór takich wyznaczników wiersza, które nie krępują ekspresji, a mogą być wyzyskane dla wzmocnienia efektu humorystycznego.

Pierwszy z nich to delimitacja wierszowa, z reguły wykorzystywana dla podkreślenia dwudzielności syntaktycznej lub logicznej wypowiedzi. Przeważnie podział na wersy nie wiąże się z żadnym systemem numerycznym, chociaż w wielu sytuacjach pojawiają się odwołania do regularności sylabiku, sylabotonicu lub toniku. W dystychu ekwiwalencja zgłoskowa ma jednak znaczenie drugorzędne i zazwyczaj jest efektem przypadkowym; znacznie częściej miejsce pauzy wyznaczają: składnia utworu, potrzeba ekspresji, konstrukcja sensu, wreszcie pozycja rymu. Dlatego nierzadko rozmiar wersu bywa różnicowany, niekiedy w sposób demonstracyjny. Precyzja wypowiedzi i celność dowcipu wymagają bowiem wyrazistych akcentów; a wiąże się to ze zmianą intonacji i tokiem zdania wyodrębniającym wyrazy szczególnie obciążone znaczeniem. Stąd czasem pojawia się dysproporcja; po wersie długim następuje bardzo krótki:

Myśl ma do mózgow jeden pewny kanał:
Banał.

(Lec, *O mózgach*, ZT²)

W wierszu fraszki na drugi plan odsuwa się również nieregularna instrumentacja dźwiękowa, pozostająca jednym ze środków fakultatywnych, który wszakże jeśli już zostanie użyty, zwraca na siebie uwagę większą niż w utworze dłuższym. Musi bowiem być dostrzeżony jako efekt nieprzypadkowy i silnie powiązany ze znaczeniem³.

Ciężar odpowiedzialności za przynależność fraszki do utworów wierszowanych przejmuje jednak inne elementy. Są nimi: rym i tytuł. Wyznaczają one pola, na których toczą się równoległe dwie gry: o zwięzłość i o humor.

Rym

Rola tego środka we fraszce jest szczególnie doniosła, co widać wyraźnie w odniesieniu do tradycji.

Zjawisko rymu, choć nie stanowi jedynej, a tym bardziej głównej, zasady mowy związanej, łączy się z wierszem polskim od początku jego istnienia. Zależność ta nie była bezwarunkowa, ponadhistoryczna, ale utrwaliła się uzualnie – poprzez ciągle współwystępowanie; wiersz biały egzystował jako forma rzadka i raczej eksperymentalna na tle powszechnej praktyki rymo-

² Skrót ZT oznacza, że utwór opublikowany był w tomie *Z tysiąca i jednej fraszki* (1959). O publikacji w tomie *Fraszkozbranie* (1966) informuje skrót F. Wszystkie teksty S. J. Leca cytuję z wyd.: *Utwory wybrane*. T. 2: *Aforyzmy*. – *Fraszki*. Wstęp i wybór J. Łukasiewicz. Kraków 1977.

³ Zob. L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977, s. 13, 44–56.

wania. Podstawową funkcją rymu jest sygnalizowanie końca odcinka wierszowego — szczególnie ważne w najuboższym wzorcu wiersza, sylabizmie⁴. Wyznaczał więc pauzę między dwoma wersami, a także służył za ich spojenie. W przypadku współczesnej fraszki zależność ta została odwrócona: dystych to minimalny format umożliwiający pojawienie się rymu, którego rola jest zdecydowanie nadrzędna. Organizacja brzmieniowa łączy się bowiem funkcjonalnie z semantyką; obie warstwy wzajemnie się dopełniają i wzmacniają. Opozycja znaczeń lub innego typu związek bywa podkreślony rymem, ale często właśnie rym dopiero tę relację ustanawia.

Współczesna fraszka wszechstronnie wykorzystuje zasób możliwości rymowania nagromadzony przez długie dzieje polskiego wiersza. Dotyczy to zarówno uwikłań w metrykę, prozodię, składnię, kompozycję, wreszcie — w semantykę tekstu, jak i wypracowanych przez stulecia metod rymowania⁵. Fraszkopisarstwo korzysta dziś z wolności, jaką określiły zasady obowiązujące w epokach wcześniejszych, natomiast nie przestrzega dawnych zakazów ustanawianych przez licznych autorów „gramatyk” i „poetyk”. Swobodne czerpanie z rozległego dziedzictwa ujawnia jednak pewne preferencje: współbrzmienia oryginalne i zabawę z rymem prowadzoną poprzez humorystyczne licencje, rymy „naciągnięte”, ucięte i składane. Pożądane są ponadto współbrzmienia mocne i zwracające na siebie uwagę; rym musi być wyraźnie słyszalny i niewątpliwy, zwłaszcza w utworze 2-wersowym.

Zwiększone zadania stawiane rymowi nie likwidują oczywiście jego funkcji pierwotnej, wierszotwórczej. Widać to w sytuacjach, gdy nie odgrywa on innej roli, a wynika właśnie z „przymusu” formy. Wymowny jest także całkowity brak fraszki „białej”, bezrymowej. Dowodem na konieczność rymu są ponadto przypadki takiego ukształtowania wypowiedzi, które powodują wspomnianą już destabilizację formatu wersu. Wymóg umieszczenia rymu w klauzuli narzuca właśnie delimitację daleką od przybliżonej nawet ekwiwalencji zgłoskowej:

Gwiazdy
nie biorą od astronomów prawa jazdy.
(Lec, *Przypatrując się gwiazdom*, ZT)

Poszukiwania współbrzmień prowadzą też do innych efektów: dowcipu słownego opartego na stylizacji archaicznej lub gwarowej, a także celowego naruszenia reguł poprawności języka:

Nawet najczystszy sopran
umyt musi być i opran.
(Lec, *Nawet*, ZT)

Był w nim żywiół,
ale wywiół.
(Lec, ***, F)

Prostszym chwytem ułatwiającym rymowanie jest tradycyjna inwersja:

Nie poradzi tu żaden protokół surowy
Żadne ceremoniału rygory niezłomne:

⁴ Zob. L. Pszczołowska, *Rym*. Wrocław 1972, s.13.

⁵ *Ibidem*.

Protokół serca głosi, że w ten dzień kwietniowy
 Dozwolony jest spacer samotny — w kraj wspomnień.
 (Tuwim, *Nie poradzi tu żaden protokół surowy*⁶)

Opisane zjawiska dowodzą, że rym stanowi nieprzekraczalną normę gatunku. Są to jednak przykłady realizacji minimum zadań tego środka. Apologia rymu, jaką podjął Barańczak w r. 1990 z pozycji tłumacza i translatołoga, stawiając tezę o sensotwórczym potencjale tego pozornie „czysto formalnego chwytu”⁷, znajduje bowiem potwierdzenie właśnie w praktyce fraszki, która obok piosenki pozostaje jednym z „rezerwatów” poezji rymowanej. Obok sytuacji świadczących o trudnościach w odnajdywaniu rymu zdarzają się i takie, które manifestują nadmiar inwencji autora w zakresie eufonii i są ekspresją sprawności rymopisa. Oto w dystychu Leca pojawia się element rozszerzający parę rymową do trójki:

Najpiękniejszy kwiat lotosu
 nie da sosu do bigosu.
 (***, ZT)

W podobnym przypadku, gdy trafi się rym wewnętrzny, inaczej postępuje Sztadynger: eksponuje go w klauzuli, kosztem sensownej delimitacji wierszowej i stosując dość osobliwą przerzutnię. Powstaje rzadka forma fraszki — 3-wersowa, a więc nieparzysta:

Pomału się zakochiwałem,
 Odkochiwałem
 Cwałem.
 (Dwa tempa, Sz⁸)

Rym dla tego autora jest więc już wartością podstawową, jeśli nie absolutną.

Wiele sytuacji rymowania wiązać można z funkcją mnemotechniczną — zwłaszcza gdy fraszka przypomina ludowe przysłowie lub maksymę:

Do bańki z benzyną
 Nie rzucaj, dziewczyno,
 Płonącej zapalki.
 Nie rzucaj, albowiem...
 A zresztą, nie powiem...
 Wiesz sama: w kawałki!
 (Tuwim, inc. „Do bańki z benzyną”)

Funkcja ta wchodzi w zakres problematyki folkloru; na gruncie poetyki natomiast sprowadza się do funkcji wierszotwórczej, gdyż rym zachowuje neutralność wobec znaczeń, pozostając jedynie brzmieniowym ornamentem.

Związek fraszki z rymowanym przysłowiem ujawnia jednak także stylistyczną funkcję rymu, która w sposób istotny różnicuje te formy. Dawniej

⁶ Cytaty z utworów J. Tuwima pochodzą z wyd.: *Jarmark rymów*. Warszawa 1958. (Wyd. 1: 1934).

⁷ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny materiał translatołogiczny...* „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 16.

⁸ Skrót Sz oznacza cykl *Szumowiny* w: J. Sztadynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*. Wybór A. Sztadynger-Kaliszewicz. Łódź 1986 (z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty z twórczości Sztadyngera). Inne „działy” utworów, odpowiadające w większości cyklowi wyodrębnionym przez autora, niekiedy nazwane od tytułów tomików, w których teksty te opublikowane były po raz pierwszy, oznaczone są skrótami: K = *Krakowskie piórka*, P = *Piórka z gór*, U = *Ucinki*, R = *Różne*, M = *Miłość i małżeństwo*, Ż = *Życie, przemijanie*.

rym jako wyrazisty znak mowy wiązanej, która uchodziła za styl wyższy od prozy, nobilitował utwór. Nadawał myśli autorytet poprzez skojarzenie z kunsztem sformułowania; wzmacniał ją, a nawet próbował urpawomocnić. Zasada ta obowiązuje w folklorze, gdzie siła rymu wydaje się tak wielka, że waloryzuje prawdziwość przysłowia. To, co „do rymu”, odczuwane jest jako „sprawdzone” i „potwierdzone”, a więc wydaje się prawdą niepodważalną, choćby wspartą tylko autorytetem efonii – jak bywa np. w przypadku niektórych odnoszących się do pogody i pór roku przysłów (ich wiarygodność łatwo można podważyć obserwacją). Ta przesłanka rymowania we fraszce wygasa na rzecz efektu humorystycznego. Niekiedy nawet rym waloryzuje wypowiedź odwrotnie niż w przysłowia: jest sygnałem antyautorytetu, „nieprawdziwości”, znakiem konwencji i formy, w której prawd już się wygłasza. Wyobraźmy sobie podobną deklarację napisaną prozą:

Prawda w oczy kole,
A więc kłamstwo wolę.
(Sztudynger, *Unik*, R)

Takie przesłanie prozą byłoby niemoralne albo niebezpieczne; tymczasem właśnie rym neutralizuje kontrowersyjną myśl i przewrotną moralistykę wpisuje w cudzysłów; stwarza *alibi* nawet wtedy, gdy fraszkę zacytuje ktoś w rozmowie towarzyskiej z zatajeniem źródła. Rym wskazuje na poetycką funkcję komunikatu, która uwalnia od ewentualnych konsekwencji.

Ranga fraszkowego rymu wzrasta wówczas, gdy dochodzi do głosu jego funkcja meta-poetycka. Można powiedzieć, że fraszka „śmieje się” często z własnej poetyckości, skupionej w tym jednym koniecznym elemencie.

Obok opisanych już rozwiązań: dysproporcji formatu wesołów, stylizacji i naruszeń normy językowej, najbardziej spektakularnym chwytem jest celowo wyjąskrawiona nieporadność rymowania, zawierająca nierządsko cały ładunek humoru. Często tym zjawiskiem w obrębie dowcipu eufonicznego bywa transakcentacja:

Jasne jest najślabsze światło,
jeśli samą czerń ma za tło.
(Lec, *O względności*, ZT)

Podobny efekt wywołują rymy egzotyczne:

Ach, z pańskiej głowy bije swojska woń!
Czysta, prawdziwa Eau de Pologne.
(Lec, ***, ZT)

Rymy rzadkie i wyszukane zwykle nie pojawiają się przypadkowo: prócz funkcji instrumentacyjnej oraz wierszotwórczej pełnią funkcję stylistyczną. Zestawiają wyrazy o pewnym napięciu semantyki – podobnie jak w poezji baroku i w wierszach Norwida, gdzie współbrzmieniami steruje sens⁹. Czasem rym akcentuje kontrast przeciwstawnych znaczeń. „Swojska woń” w zestawieniu z wymyśloną francusko brzmiącą nazwą perfum, parafrazującą znany wyrób „Eau de Cologne”, kojarzy się z zapachem raczej niewykwintnym. W klauzuli spotykają się słowa o znaczeniach przeciwstawnych, które tworzą opozycyjną parę, a sens wiersza koncentruje się właśnie na tym kontraście,

⁹ Zob. Pszczołowska, *Rym*, s. 205.

wyeksponowanym zgodnością brzmień — na „metaforycznej figurze rymowej”¹⁰. To współczesna realizacja barokowej zasady *concors discordia*”, która powołuje do życia jeden z optymalnych wzorców dzisiejszej fraszki.

Sztukę sensotwórczej organizacji rymu doprowadził do perfekcji Sztudynger. W jego bodaj najpopularniejszym cyklu *Szumowiny* znajdziemy wielokrotnie użytą parę rymową „cnota — ochota”, w różnych kontekstach i formach fleksyjnych. Para ta pozostaje zrozumiała nawet w izolacji i podobnie jak w przysłowiu stanowi „obrazowy skrót całego tekstu”¹¹. Rzecz jasna, ma ona wydźwięk nie moralistyczny, ale satyryczny i wykorzystywana jest wyłącznie we fraszkach o tematyce erotycznej. Warto przytoczyć dwie z nich.

Gwarancja cnoty
To brak ochoty.
(Gwarancja, Sz)

To wariant najprostszy i, być może, stanowiący pierwowzór antytetycznego przesłania, w którym zawsze pierwszy element jest przedmiotem kpiny, a drugi — zachęty. W nieco innym odcieniu znaczeniowym zostało sformułowane wyznanie:

Mam niewątpliwą ochotę
Na twą wątpliwą cnotę.
(Do jednej panny, Sz)

Symetria przeciwstawienia obejmuje całe wersy poprzez kontrastowy rozkład cech przypisanych osobom i opozycję przymiotników. Podobnie jak w cytowanym fragmencie, w dłuższej serii utworów powtarza się niezmiennie ustanowiona przez fraszkopisarza antyteza wartości: pozytywnej „ochoty” i negatywnej „cnoty”. Z pewnością została podsunięta przez rym, który przypadkowo odkrył jakąś subiektywną prawdę o rzeczywistości.

Gra znaczeń skupiona w rymie osiąga apogeum wtedy, gdy korzysta ze zjawiska homonimii:

Jeśli doprawdy ją pojął,
po cóż, doprawdy, ją pojął?
(Lec, ***, ZT)

To przykład oparty na polisemii dość prostej, bo uzasadnionej etymologicznie. Znacznie ciekawsze efekty powstają poprzez wymyślnie skonstruowane kalambury. Bez porównania trudniejszym wynalazkiem jest homonim w znaczeniu węższym, utworzony przez różne części mowy:

Z niejednego znać oblicza,
Że nie myśli, lecz oblicza.
(Sztudynger, *Kalkulatorzy*, R)

Sztudynger jako kalamburzysta podejmuje wszystkie możliwe eksperymenty w zakresie tej figury. Warto zanalizować kilka ważniejszych jego doświadczeń. Najczęściej są to rymy składane, a w kategoriach leksykalnych — homofony:

¹⁰ *Ibidem*, s. 53.

¹¹ *Ibidem*, s. 52.

Kiedy przychodzi pani K.,
Wtedy wybucha panika.
(*Na plotkarkę, R*)

Ubocznym skutkiem tego chwytu jest słaba, ale nieunikniona transakcentacja. Obydwa nałożone na siebie dowcipy brzmieniowe zostały osiągnięte w sposób sztuczny, gdyż rymowanie skrótowców (w tym przypadku akronimu) nie wymaga wielkiej inwencji, jeśli wartość głoskowa tego elementu pary wybrana zostaje dowolnie. A oto sytuacja bogatsza w figury i zarazem mniej wątpliwa, jeśli chodzi o rym:

Najlepiej czują tu się
Centusie i do-centusie.
(*Centusie, K*)

Za uboczny żart można uznać użycie tandetnego rymu z częstką składową formy zwrotnej (tu się); głównym dowcipem jest neologizm – *deminutivum* od słowa „docent”. Dowcipem jest wreszcie zbudowany na nim kalambur: „centuś – do-centuś (docent), spojony dodatkowym (trzecim) rymem wewnętrznym. Takie zagęszczenie środków humorystycznych zaledwie w dwóch wersach stanowi dla fraszkopisarza nie lada sukces; zwłaszcza gdy reprezentują one tak różne poziomy humoru: satyryczno-opisowy (temat), metapoetycki (marny rym jako aluzja do zobowiązań wobec gatunku) i metajęzykowy (kalambur).

Przyjrzyjmy się teraz tej postaci kalamburu, jaka w pozycji rymu bywa stosowana najczęściej:

Źle wróżysz mi, jaśminie,
Bo wróżysz mi: Jaś minie...
(*Sztaudynger, ***, Ź*)

Z popularnej kultury ludycznej znamy podobne gry słowne, np. żartobliwą koniugację czasownika „jeść”: „my jemy (myjemy), ty jesz (tyjesz), wy jecie (wyjecie)”. Podobną polisemię nasuwają już nieporozumienia w codziennej komunikacji, spowodowane niespodziankami fleksji czy tylko leksyki. Dlatego za najbardziej kunsztowne należy uznać efekty głębszej penetracji języka w poszukiwaniu kalamburu.

Szczęście mnie mija,
Bo wciąż „mnie”, „mi”, „ja”.
(*Samolubstwo, Ź*)

Podmiot i orzeczenie z pierwszego wersu w drugim spotykają się z deklinacją zaimka aż w trzech przypadkach, choć forma biernika (mnie) została powtórzona; powstaje rym różnoakcentowy.

Inna gra znaczeń polega na wyeksponowaniu homofonu, podkreślającym rozbieżność pisowni, a więc brak homografii:

Krakowiaczek stare chucie
Przeciwstawia Nowej Hucie.
(*Walka nowego ze starym, K*)

Opozycja fonetyczna zrymowanych słów zanikła wraz z dźwięcznością *h(γ)* – co wyostreza konflikt, jakby prowokując błąd ortograficzny. Rzecz jasna, nie chodzi tu wcale o „chucie” w znaczeniu żądź, popędów, kojarzących się głównie z seksem, ale o gusty; wypowiedź dotyczy tradycji Krakowa, „zrów-

noważonej” przez fatalną budowę socjalizmu, która wyzwała do dziś zrozumiałą niechęć, nie tylko mieszkańców dawnej stolicy. To rzadki przykład, gdy pisownia homonimu różnicuje elementy pary rymowej; z reguły rozbieżność dotyczy jedynie rozczłonkowania wyrazów. Pełne homogramy powstają tylko wówczas, gdy zostaje wykorzystana „gotowa” polisemia leksykalna. (Uwyrażniają to zwłaszcza czasowniki, układające się w najbardziej produktywne serie rymów gramatycznych). Kiedy homonim zostanie odkryty w strukturze składniowej, należy do najsilniejszych efektów z repertuaru komizmu brzmieniowego jako kalambur najbardziej wyrafinowany:

Na jaw wyszły mu trzy manka,
W cieniu – piękna utrzymanka.
(*Remanent*, R)

Naturalną dla polszczyzny konsekwencją rymowania homonimicznego są rymy o poszerzonym obszarze współdzwięczności, niemożliwe do osiągnięcia w innych sytuacjach – oczywiście prócz rymowania identycznego i gramatycznego. Ostatni przykład prezentuje już rym niezwykle głęboki, choć składany, bo aż $3^{1/2}$ -zgłoskowy!

Powyższy przegląd ważniejszych postaci i funkcji rymu ujawnił bogactwo chwytów, zaprezentowanych tu od najprostszych po najbardziej skomplikowane, od drugoplanowych po silnie zaangażowane w sens utworu. Można zaobserwować, jak środek ten „awansuje”: najpierw, jako element konieczny dla formy, stosowany był w sytuacji przymusu, obecnie zaś jest źródłem inspiracji i głównym atutem utworu.

Tytuł

Tytuł nie jest tak jak rym obligatoryjnym składnikiem opisywanej formy. Wiele fraszek Leca tytułów nie posiada, co może być wynikiem praktyki pisarskiej autora, który zasłynął głównie jako aforysta; u innych twórców są to jednak przypadki odosobnione, co wskazuje na dominującą w tym gatunku konwencję tytułowania. Nagłówek fraszki zasługuje na szczególną uwagę ze względu na swe rozliczne funkcje.

Wśród innych gatunków element ten na pozór niczym fraszki nie wyróżnia; konwencja nagłówka panuje ponad formami, stylami, prądami, epokami i odmianami piśmiennictwa. Definiowany jako „integralna część utworu” zarówno służy identyfikacji, jak informuje o treści dzieła, będąc wobec niego „metawypowiedzią”¹².

Nie we wszystkich gatunkach zwyczaj tytułowania dzieła obowiązuje w jednakowym zakresie, np. aforyzm tytułu nie posiada z zasady, co wydaje się umotywowane zarówno jego proweniencją naukową, jak i względami praktycznymi – utwór jest zbyt krótki, by wymagał streszczenia i zapowiedzi. O stosowaniu nagłówka decydują zresztą różne względy. Można przyjąć, że tytuł zazwyczaj spełnia trzy warunki ogólne:

1) adekwatności – gdy w sposób istotny nawiązuje do treści oraz o niej informuje;

¹² D. Daneł, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980, s. 9, 35, 76–80.

2) dyferencjacji – kiedy wyróżnia konkretny utwór spośród innych, co wynika z jego funkcji identyfikacyjnej;

3) ekonomiczności – gdy jest względnie krótki w zestawieniu z rozpiętością utworu, a na pewno jeśli długości dzieła nie przewyższa.

Każda z tych zasad bywa we fraszkopisarstwie naruszana, co dowodzi presji konwencji nagłówka – często nie uzasadnionej funkcjonalnie. Przyjrzyjmy się kilku sytuacjom.

CZYM

Czym niższe stanowiska,
tym wyżej wisi miska.

(Lec, F)

Tytuł, choć niewyszukany, nie powtarza się w zbiorze *Fraszkoobranie*; identyfikuje więc utwór i wyklucza możliwość pomyłki. Kilka fraszek Leca posiada jednak powtarzające się nagłówki, przeważnie również incipitowe, np.: *I, Nawet, Czasami*. Fraszkopisarze nie dbają o takie zróżnicowanie w oznaczeniu utworów. Kochanowski napisał 3 fraszki *Na lipę*; u współczesnych powtarzalność tytułów jest wręcz nagminna, a wyjątek stanowi twórczość Tadeusza Fangrata, który fraszki dodatkowo numerował w obrębie serii zgromadzonej pod wspólnym nagłówkiem tematycznym (*Z pszczelarstwa, Z kynologii, O miłości*) lub gatunkowym (*Piosenki, Powiedzenia*).

Nagłówek *Czym* nie informuje jednak o treści dzieła, choć możliwości adekwatnego tytułu z pewnością istnieją, np. uogólnienie tematu: „Władza i profit”, dosadniej: „Stołek i koryto”, albo z chłodem logicznej abstrakcji: „Odwrotna proporcjonalność”. Autor zdecydował się na rozwiązanie prostsze: jednowyrazowy incipit, który nie powiadamia o temacie, ale identyfikuje utwór, zachowując zarazem zwięzłość. Niekiedy jednak fraszkopisarz nadaje bardziej rozbudowany tytuł incipitowy, który zarazem określa temat:

MÓWIŁO MILCZENIE

Mówiło milczenie z milczeniem,
słuchałem tego z przerażeniem.

(Lec, F)

Tytuły incipitowe zdarzają się jednak w utworze tak krótkim, że dążenie do precyzyjniejszej charakterystyki treści w tytule sprzeczne jest z najbardziej tolerancyjnie pojmowaną ekonomią wypowiedzi. Wiele tytułów fraszek Sztayndyngera powtarza cały pierwszy wers.

SŁABA POCIECHA

Słaba pociecha
Aplauz echa. [R]

Rozwiązanie to spełnia wieloraką rolę. Może być manifestacją gry o zwięzłość i aluzją do konwencji tytułowania; akcentuje też dodatkowo klauzulę wersu i tym samym dwudzielność utworu; jest wreszcie działaniem retardacyjnym, przygotowującym puentę, która zwykle mieści się w wersie drugim, a więc już poza nagłówkiem.

Rzadsze są inne sposoby powielania części utworu w tytule:

JEŚLI

Spokojnie może żyć nawet syn cieśli,
jeśli...

(Lec, F)

Zamiast incipitu wykorzystane zostało ostatnie słowo, które podkreśla przemilczaną, a łatwą do odgadnięcia puentę: jeśli nie jest Chrystusem. Powtórzenie partii tekstu może więc zawierać klucz interpretacyjny. Nie wynika wówczas z pewnością z bezwładnego podporządkowania się konwencji nazw utworu, ale stanowi zaplanowaną grę z czytelnikiem.

Drugim rodzajem jest tytuł ściśle informacyjny, wierny wzorcom staropolskim. Występuje w dwóch odmianach: jako tematyczny, gdy powiadamia o przedmiocie wypowiedzi (zwykle z użyciem przyimków „o”, „na”), oraz adresowy, kiedy mówi o adresacie (zazwyczaj z zastosowaniem przyimka „do”).

Tytuły tematyczne pozostają z reguły neutralne wobec przedmiotu: *O zebrze*, *O parodyście*, *O popularności pewnego pisarza*, *O grzechu i cnocie* (Lec). Tytuły adresowe natomiast często wnoszą informację niezbędną do właściwego odczytania sensu utworu. Przesłanie Sztudyngera

Inność
To powinność [U]

– zostaje skierowane wyłącznie „do poety” – bo tak głosi nagłówek zawężający zakres imperatywu zawartego w tekście. Spełnia więc rolę podobną do didaskaliów w dramacie.

Najczęściej jednak współczesny fraszkopisarz formułuje tytuły informacyjne w przypadku niezależnym – zgodnie z dzisiejszą praktyką tytułowania innych dzieł, zresztą nie tylko literackich. Przyjrzyjmy się teraz kilku sytuacjom, w których nagłówek najlepiej realizuje funkcję informacyjną, zawierając konieczne wyjaśnienie, które uzupełnia wypowiedź.

Cały nasz dowcip polega na tym:
Wmówić pokrzywie, że jest pięknym kwiatem.
(Sztudynger, R)

Bez tytułu trudno byłoby dociec, co jest przedmiotem tego twierdzenia, jaka profesja czy sfera działalności: czy chodzi o siłę perswazji, a może o rolę poezji lub subiektywne poczucie piękna, wreszcie – o konflikt piękna i prawdy. Domysły takie wyklucza nagłówek: *Psychoterapia*.

Tytuł informacyjny może jednoznacznie eksponować temat wypowiedzi – zjawisko, które w tekście otrzymuje rozwinięcie lub egzemplifikację; może też podkreślać występujące w utworze motywy. W obu sytuacjach jedynie wspiera treść i wydaje się niekonieczny. Czasem jednak zawiera streszczenie całego dziełka lub jest celniejszym jego ekwiwalentem. Wówczas „zbędny” wydaje się raczej tekst. Dwa kolejne przykłady zestawiają motywy: potrzeby wyższej i fizjologii; pokarm cielesny porównują ze strawą duchową. Pierwszy uwydatnia kontrast, drugi – następstwo zjawisk; pierwszy dosłownie, drugi tylko w przenośni:

Straszne te nasze czasy,
Więcej w nich książek niżeli kielbasy.

Powoli we śnie trawę
To, co przeżyłem na jawie.
(Sztudynger, R)

Pierwszy tekst (raczej już nieaktualny) to *Skarga brzucha na przemoc ducha*, drugi – *Przeżuwanie przeżyć*. W obu przypadkach nadorganizacja brzmieniowa tytułu pomnaża efekt humorystyczny. Rymowany nagłówek, chwyt unikawowy, wydaje się nawet fraszką błyskotliwszą niż następujący po nim dwuwiersz, a *Przeżuwanie przeżyć* – trafną grą słów (opartą na paronomazji), która uwydatnia związek zjawisk i opisuje mechanizm marzenia sennego (Freudowskie „resztki dzienne”). Przykłady te ilustrują sytuację, gdy tytuł zachowuje wprawdzie wobec tekstu pewną autonomię, ale jego ranga niepomernie rośnie.

Realizuje on bowiem funkcję nie tylko informacyjną, ale i komentującą, co widać najwyraźniej wówczas, gdy zostaje zestawiony z tekstem dysonansowo, a kontrast między tymi elementami organizuje zaskoczenie. Nagłówek często brzmi poważnie i sugeruje inną formę piśmienniczą. *Opinia krakowiaków o Zygmuncie na kolumnie* nie jest ekspertyzą naukową ani pismem urzędowym. Mimo skrajnego subiektywizmu zawartej w niej oceny warto ją przytoczyć:

Że Kraków miałeś w dupie,
Za karę stoisz na słupie.
(Sztudynger, K)

Oficjalnie brzmiący tytuł poprzedza utwór spisany stylem zgoła nieurzędowym. W twórczości Leca znaleźć można również wiele takich „niestosownych” nagłówków, choć efekt zaskoczenia wydaje się mniejszy:

ZYCIE SEKSUALNE DZIKICH
Kurtuazja:
Raz on, raz ja.
(Lec, F)

Obok tytułów właściwych rozprawom naukowym (*Poprawka w regule zachowania materii* czy powyższe „pożyczenie” tytułu książki Malinowskiego), rubryce w czasopiśmie (*Z kulturalnej niwy*) Lec przywołuje nie istniejące pozycje bibliograficzne, by stworzyć lapidarny *quasi*-cytat:

ZE WSTĘPU DO PODRĘCZNIKA PARAD
Są zasady
od parady. [ZT]

Łatwo zauważyć, że w niektórych sytuacjach tytuł jest dłuższy niż sam utwór; napięcie między treścią zapowiedzianą w nagłówku a zrealizowaną w tekście wówczas jeszcze wzrasta. Gra z czytelnikiem wykorzystuje przyzwyczajenie do pewnych form piśmiennictwa; obejmuje też dzieła istniejące, a więc włączony do niej jest także autorytet literacki. Tytuł odsyła do jakiegoś klasycznego dzieła, przejmując od niego nagłówek lub stosując dobrze rozpoznawalny cytat:

PATRZAJ W SERCE
Wpada w kompleks nawet guano,
gdy się na nim nie poznano.
(Lec, F)

Fraszkopisarz nie podejmuje poważnej polemiki z oryginałem, raczej go parodiuje, ale najczęściej sięga tylko po motyw do wyrażenia zupełnie bezinteresownego żartu, nie związanego z pierwowzorem. Dysonans estetyczny i moralny powstający w wyniku tych działań intertekstualnych zawsze jednak

jest pewnym gestem prowokacji, profanacji czy choćby „odbrązowienia” przywołanego autorytetu. Rym jednak – o czym już była mowa – rozbraja wypowiedź z agresji i zwalnia z odpowiedzialności; kontrast stylistyczny staje się źródłem humoru, który może być oceniany różnie – w zależności od temperamentu odbiorcy i jego stosunku do tradycji.

Tytuł zapowiada taki efekt przede wszystkim wtedy, gdy zawiera treści zbyt jednoznacznie pozytywne i poważne; nasuwa bowiem wówczas podejrzenie odwrotnej wymowy tekstu. Jak zauważyła Danuta Danek analizując tytuły XVIII-wiecznych powieści, może być „wypowiedzią maską”, która „wyjawia skrywając”¹³. Przenosząc tę konkluzję w obszar fraszkopisarstwa można stwierdzić, iż maska ta bywa zawsze mniej lub bardziej przeźroczysta. Wszechstronnie stosował ten chwyt Sztadynger:

Z ŻYCIA ROŚLINY
Najgorsze z upokorzeń,
Kiedy nawala korzeń. [Sz]

Botaniczna analogia stwarza dogodny pretekst dla dość rubasznej aluzji, bliskiej konceptom staropolskim. Podwójne znaczenie wyrazu podsuwa tytuł celowo mylący, który pozostaje szczelną maską, skrywającą niecenzuralny temat. Jego niewinność budzi jednak pewne podejrzenia, uzasadnione kontekstem: cykl *Szumowiny* zawiera głównie teksty będące prowokacją obyczajową. Chwyt zastosowany w cytowanym utworze łączy obłudę z jej wykpieniem: wyjaskrawia zarówno bezceremonialność pornografii ludowych anegdot, jak i nieudolność prób jej zamaskowania.

Czwartym typem, jaki można wyróżnić w praktyce fraszkopisarskiej, jest tytuł integralny, najpełniej realizujący ujętą w definicji cechę tego elementu dzieła. Z powyższych analiz wynika, że dla fraszki integralność tytułu pozostaje częściej wartością postulowaną niż opisową. Przyjrzyjmy się teraz rzadszym sytuacjom, gdzie nie budzi wątpliwości rola tytułu jako pierwszego wyodrębnionego odcinka tekstu.

POCAŁUJ
Prolog nieraz ciała
Milszy od finału. [Sz]

ABY NIE PODPAŚĆ NIKOMU
Zrobiłem sobie ślub,
Że będę trzymał dziób. [R]

SPOD PANTOFLA ŻONY
Dowodzę –
Że dowodzę. [M]

Powyższe przykłady z twórczości Sztadyngera ujawniają związek zarówno semantyczny, jak i składniowy. W pierwszym cytacie między tytułem a tekstem brakuje tylko spójnika „bo”, w drugim – zaledwie przecinka poprzedzającego zdanie nadrzędne, a w trzecim łączność syntaktyczna nie wymaga już żadnej korekty. Zwróćmy teraz uwagę na wartość semantyczną tytułów. W przykładzie pierwszym nagłówek wyraża zachętę, której rozwinięciem jest uzasadnienie – zresztą zgodne z regułami *ars amandi*. W drugiej fraszce kompozycja

¹³ *Ibidem*, s. 49–50.

jest odwrotna: motywację zawiera już tytuł. Dla utworu trzeciego istotny jest okolicznik miejsca, wykluczający, że chodzić może np. o kapitana okrętu, na którym wybucha bunt, albo też o marionetkowego dyktatora, wygłaszającego przemówienie noworoczne do narodu.

Jeśli w tych przypadkach nagłówek stanowi pierwszy wers utworu, to dystychy rozrastają się w monostrofy 3-wersowe – ułamne, bo nie związane rymowo, a zatem pozostawiające tytuł poza wierszem. Fraszka „udaje” więc dzieło krótsze niż jest w istocie. Niekiedy jednak tytuł zastępuje pierwszy wers wchodząc w przestrzeń rymową wiersza. Lec jest autorem takich eksperymentów, których efektem są pozorne monostychy (ze zbioru *Fraszko*):

CEL ŻYCIA?
Uniknąć zabicia.

DRAMAT POSTAW
Zwędź lub zostaw!

WSKAZÓWKA DLA SATYRYKÓW ASPIRANTÓW
Odróżniajcie figury od figurantów!

Konstrukcje te różnią się tylko formalnie od dystychów bez tytułu, jakie znaleźć można u tego autora; bardziej widoczna staje się w nich dwudzielna budowa, przypominająca aforystyczne definicje, w których zostały wyodrębnione człony: *definiens* i *definiendum*, co w słownikach odpowiada podziałowi na hasło i artykuł.

Tytuł integralny zwraca na siebie uwagę, gdy demonstracyjnie narusza zwyczaję języka:

ALE I RZAŚA
Umie nas rzeźbą urzec
Nie tylko Burzec
(Sztaudynger, P)

Poprzez kolokwialną inwersję zdaniową (rozpoczęcie od „ale”) ciężar wypowiedzi został przeniesiony do tytułu, który jest ważniejszy od reszty tekstu: to on bowiem ujawnia właściwy przedmiot pochwały, natomiast „artysta Burzec”, figurujący jako bohater fraszki (i to w pozycji rymowej), służy jedynie za miarę porównania.

Sytuacje, w których nagłówek pełni rolę dodatkowego wersu, ujawniają paradoksalnie tyleż komplikację formy, co jej znaczne uproszczenie. Wskazują sposób pozwalający wypowiedź zrymowaną, ale nie całkiem jasną, uzupełnić bez dodawania do dystychu trzeciego (nadliczbowego) rymu. Tytuł nie podlega obowiązkowi eufonii, co umożliwia wyzyskanie tego elementu w grze słów i znaczeń, w toczącej się w ograniczonej do minimum przestrzeni wiersza zabawie poetyckiej, która określa poetykę współczesnej fraszki.