

---

## Szyborska – Barańczak – Tuwim. Skamandryckie tradycje poezji ludycznej<sup>1</sup>

---

Marta Bukowiecka

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 87–111

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.6 | ORCID: 0000-0002-0405-7747

**W** roku Wisławy Szyborskiej, ustanowionym przez Senat RP dla uczczenia jubileuszu jej setnych urodzin, wydano dwa tomy poezji noblistki: *Wiersze wszystkie* i *Zabawy literackie*<sup>2</sup>. Tom *Wiersze wszystkie*, jak widać, nie mieści wierszy wszystkich, znalazły się w nim jedynie te „poważne”. W niepoważnych *Zabawach literackich* zamieszczono teksty okolicznościowe, humorystyczne, kuriozalne: limeryki, epitafia, zabawne juvenilia, zasłyszane bon moty i wiele innych utworów ułożonych wedle autorskich reguł gatunkowych. Chciałabym określić te utwory zbiorczą kategorią twórczości ludycznej.

Rozdzielenie dorobku poetyckiego Szyborskiej wynika po części z decyzji samej autorki – nie zwykła dołączać żartobliwych wierszy do publikowanych kolejno

---

### Marta Bukowiecka

– dr, adiunktka w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN, sekretarz Redakcji „Tekstów Drugich”, członkini Fundacji im. Mirona Białoszewskiego, autorka książki *Literackość form nieliterackich*. Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz. Kontakt: marta.bukowiecka@ibl.waw.pl.

- 
- 1 Za wszystkie uwagi serdecznie dziękuję uczestniczkom i uczestnikom konferencji „Szyborska redakcyjnie. «Teksty Drugie» o tekstach pierwszych (Wisławy Szyborskiej)” i zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL wokół tego tekstu.
  - 2 W. Szyborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023; też, *Zabawy literackie*, Znak, Kraków 2023.

tomików, które przedrukowano po latach w zbiorze *Wiersze wszystkie*. Wiąże się to również z decyzją wydawcy; „zabawy literackie” można by dodać do utworów zebranych jako aneks tworzący na przykład ostatni rozdział tomu. Nie jest jednak zaskoczeniem, że zdecydowano inaczej. Pomijając przyziemne korzyści płynące z publikacji osobnego tomu noblistki – sprzedażowego pewnika – dwa miesiące przed Gwiazdką, decyzja o rozdzielnym wydaniu tych dwóch tomów (a po części również fakt, że sama Szymborska marginalizowała znaczenie tych wierszy we własnym dorobku) wynika z tradycji literackiej; z dobrze zakorzenionych w myśleniu czytelników i pisarzy stereotypów na temat ostatniej roli poezji ludycznej (humorystycznej, żartobliwej) w dorobku poszczególnych twórców i w literaturze jako takiej. Celnie opisuje to zjawisko Stanisław Barańczak:

W naszej rodzimej tradycji nonsens jest zjawiskiem dość rzadkim i wstydlwym – witany jest zwykle podniesieniem brwi albo i wzruszeniem ramionami. Od poety oczekujemy, żeby był poważny. Nonsensami niech zajmują się „satyrycy” (sam fakt użycia tego słowa w roli synonimu twórcy poezji „purnonsensu” dowodzi, że nie rozumiemy istoty rzeczy: nonsens nie jest bynajmniej naturalnym żywiołem satyry, a nawet jest jej zasadniczo obcy). Jeśli poeta nas szczerze śmieszy, zamiast zbudować mu pomnik na Krakowskim Przedmieściu [...], nazywamy go „satyrykiem” albo w najlepszym wypadku humorystą i wciskamy do szufladki z napisem „Poezja II kategorii”<sup>3</sup>.

To przekonanie najwyraźniej pokutuje też w badaniach literackich; tym można by tłumaczyć skromny zasób prac traktujących serio tę żartobliwą twórczość<sup>4</sup> – i to akurat dziwi wobec historii polskiego modernizmu, wyrosłego

3 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 8.

4 Zob. M. Głowiński, *Aforyzmy, fraszki, liryki*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000; H. Markiewicz, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2003; A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach / zabawach literackich, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007; M. Tarnogórska, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2012; J. Trzynałowski, *Małe formy literackie*, Ossolineum, Wrocław 1977; E. Dąbrowska, *Literackie gry i zabawy tekstem i z tekstem. Strategie postmodernistyczne*, w: *Homo ludens v literatuře*, red. L. Pavera, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003; K. Dybciak, *Zabawa jako źródło poezji*, w: tegoż, *Gry i katastrofy*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1980; Świat humoru, red. S. Gajda, D. Brzozowska, Uniwersytet Opolski, Opole 2000. Oczywiście jest też mnóstwo tekstów o szerszym zjawisku groteski, parodii, komizmu;

również z bogatej tradycji literatury nonsensu znanej z twórczości takich autorów, jak choćby: Tadeusz Boy Țeleński, Adolf Nowaczyński, Roman Jaworski, Felicjan Faleński, Jan Lemański, Konstanty Ildefons Gałczyński, Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Anatol Stern, Witold Gombrowicz, Witkacy czy Julian Tuwim z Antonim Słonimskim i Janem Lechoniem<sup>5</sup>. Oczywiście – okolicznościowa twórczość ludyczna to stosunkowo niewielka dziedzina literatury opartej na nonsensie. Rzecz jasna nie (tylko) dla żartu pisał Gombrowicz (czy zwłaszcza Witkacy), jednak wycucie absurdu – wspólne wszystkim tym twórcom, którym bliskie były groteska, parodia, literatura nonsensu<sup>6</sup> – dobrze, wydawać by się mogło, przyswojonego w naszej kulturze, nie współgra ze wstydem, o którym pisze Barańczak.

Chciałabym przyrzeć się żartobliwej twórczości Wisławy Szymborskiej (*Zabawom literackim* i poprzednim tomom jej poezji humorystycznej: *Błyskowi rewolwru* i *Rymowanom dla dużych dzieci*), zobaczyć w niej kontynuację tradycji pisarstwa ludycznego, którą odnowiła i przyswoiła kulturze polskiej XX wieku grupa poetycka Skamander. Naturalnie więc biorę pod uwagę również literackie kurioza Juliana Tuwima (*Pegaz dęba*, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą* i *Jarmark rymów* oraz pisaną wspólnie z Antonim Słonimskim książkę *W oparach absurdu*). Istotnym ogniwem tej historii jest oparta na absurdzie twórczość Stanisława Barańczaka; wybieram z niej tom *Pegaz zdębiał*, którym poeta nawiązał na różne sposoby do humorystycznej książki Tuwima *Pegaz*

---

by wymienić kilka najważniejszych: W. Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej*, w: tegoż *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012; M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*; M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Ossolineum, Wrocław 1987; A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2013; J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*, w: tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1956; J. Ziomek, *Komizm – parodia – trawestacja*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Ossolineum, Wrocław 1966; J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980.

- 5 W późniejszym okresie historii literatury polskiej (również) na nonsensie opierała się twórczość Mrożka, Różewicza, Białośzewskiego, Andrzejewskiego, Pankowskiego, Themersona i innych.
- 6 Warto może zwrócić uwagę na trudność w rozgraniczeniu tych pojęć na gruncie polskiej humanistyki: groteska, parodia, absurd, nonsens, purnonsens, komizm, satyra, żart literacki; każde znaczy co innego, ale zarazem ich zakresy znaczeniowe niekiedy łączą się i zachodzą na siebie, trudno niekiedy precyzyjnie określić dzielące je różnice. Zjawiska te omawiane są zazwyczaj osobno, ewentualnie zestawiane parami w porównawczym ujęciu; nie ma w zasadzie prac określających znaczenie wszystkich tych pojęć naraz.

dęba<sup>7</sup>, oraz pełen literackiego nonsensu tom korespondencji z Wisławą Szymborską *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę*. Barańczak wydał jeszcze kilka tomów poezji ludycznej, wszystkie przed pierwszym zbiorem żartobliwej poezji Szymborskiej z 2003 roku, a że przyjaźnili się blisko czterdzieści lat, jak dowodzą ich listy, można przypuszczać, że w pewnej mierze wzorowała się na swoim tłumaczu. Widać to zresztą w porównaniu ich humorystycznych tomików; skomponowane są podobnie – jako układ wierszy podzielonych ze względu na autorskie, oryginalne, jednokrotne formy gatunkowe, które stanowią podstawową zasadę twórczą.

Z kolei jeśli spojrzeć na okoliczności powstawania ludycznych wierszy Szymborskiej, sytuację towarzyskiego, rozrywkowego, kawiarnianego pisania, na rozdawane przez poetkę kolaże zwane wyklejankami, cyklicznie organizowane loteryjki z absurdalnymi przedmiotami – oczywiście mogą się również wydać powinowactwa z tradycją kabaretu literackiego odnowioną przez humorystyczną frakcję Skamandra. Z samym Tuwimem Szymborska raczej nie miała okazji się spotkać. Nic na ten temat nie notują biografowie poety (Mariusz Urbanek w książce *Wylękniony bluźnierca*<sup>8</sup> ani Piotr Matywiecki w *Twarzy Tuwima*<sup>9</sup>), ale w biografii Szymborskiej pióra Anny Bikont i Joanny Szczęsnej *Pamiętkowe rupiecie* czytamy, że oboje poeci w 1952 roku przysłali na prośbę redakcji „Życia Literackiego” swoje literackie komentarze do projektu nowej konstytucji<sup>10</sup>. Spotkali się więc tylko na łamach, pisząc na zgoła niewesoły temat.

Mimo to nie można pominąć dorobku Tuwima w rekonstrukcji historycznoliterackich źródeł *Zabaw literackich* Szymborskiej i opisie towarzyskich, scenicznych okoliczności ich powstania. Żartobliwą, kabaretową twórczość Tuwima, Lechonia i Słonimskiego poprzedziła co prawda działalność kabaretu literackiego Zielony Balonik, występującego przed pierwszą wojną światową w krakowskiej Jamie Michalikowej (wiele „słów” Boya zaistniało najpierw na tej scenie), dopiero jednak w okresie międzywojennym, za sprawą skamandrytów, pierwszy raz w takiej skali efemeryczny żart literacki, gasnący wcześniej co wieczór wraz z lampką w kawiarni literackiej, zyskał status dzieła godnego publikacji w prasie i tomiku, a więc stał się publicznie i trwale

7 J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Iskry, Warszawa 2018.

8 M. Urbanek, *Wylękniony bluźnierca*, Iskry, Warszawa 2013.

9 P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, WAB, Warszawa 2007. Matywiecki wskazuje przy tym na analogie w ich poezji, jednak nie w poezji humorystycznej.

10 Wiersz *Gdy nad kołyską Ludowej Konstytucji do wspomnień sięga stara robotnica* Szymborskiej ukazał się w tomie *Dłatego żyjemy* z 1952 r.

dośćnym dobrem literackim<sup>11</sup>. Gdyby nie żartobliwa poezja skamandrytów, być może nie zdębiałby pegaz Barańczaka (choć poeta mógłby zacząć pisać ludycznie pod wpływem Anglosasów), a Szymborska zapisałaby się w historii literatury jako autorka wierszy bardziej poważnych.

Nie ma zatem żadnej symetrii w bezpośredniej relacji Szymborskiej z Barańczakiem i pośredniej – z Tuwimem, do którego wprost nawiązywał tylko Barańczak. A jednak, abstrahując od podobnych towarzyskich okoliczności powstania wierszy Skamandra i noblistki, można również wskazać na pewne zbieżności jej poezji z humorystycznym pisarstwem Tuwima i jego praktykami twórczymi, których z kolei nie widać w twórczości Barańczaka. Dlatego wydaje mi się, że mimo różnych rodzajów relacji łączących tych troje poetów warto zerknąć na ich dorobek w porównawczym ujęciu i zobaczyć ich wzajemne a odmienne powiązania.

Ich twórczość łączy problem ekstremalnego nieraz oddalenia książkowej publikacji wierszy ludycznych od chwili ich powstania. Pierwsze teksty ludyczne Szymborskiej dzieli pół wieku od publikacji w *Rymowanekach* z 2003 roku. Tuwim (ze Słonimskim) na wydanie choćby omawianych tu utworów *Pegaz dęba* i *W oparach absurdu* czekał trzy-cztery dekady (oczywiście również z powodu drugiej wojny światowej). Swoje ludyczne wiersze Barańczak zaczął wydawać dopiero w latach dziewięćdziesiątych, gdy w Ameryce zetknął się bliżej z anglosaską poezją nonsensu. Wydaje mi się, że powodem tej znaczącej zwłoki, dotyczącej zresztą nie tylko tych autorów, jest ogólny – tj. właściwy różnym uczestnikom życia literackiego, autorom, czytelnikom, badaczom, krytykom – opór przed zinstytucjonalizowaniem tej twórczości (mimo jej długich tradycji w kulturze polskiej<sup>12</sup>), przed przyjęciem jej do tradycji literackiej, usankcjonowaniem tej ustnej literatury za pomocą druku. To główna teza mojego tekstu.

\*\*\*

Wracam do złożonej kwestii odniesienia poezji Szymborskiej do twórczości Tuwima. Choć daje się ono uzasadnić, można wskazać wiele okoliczności

---

11 Archiwum „Zielonego balonika” prowadził Edward Żeleński, jednak spłonęło ono w czasie drugiej wojny światowej, korpus zachowanych tekstów kabaretu jest bardzo niewielki. Zob. T. Weiss, *Legenda i prawda „Zielonego balonika”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976; J. Michalik, *Nieznane teksty „Zielonego balonika”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2.

12 Sięgającej szesnastowiecznej literatury sowizdrzalskiej.

komplikujących sprawę umocowania jej twórczości w tej tradycji. Postaram się je zarysować, zmierzając do odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu to Szymborska zdecydowała o wybiciu ludycznych wierszy w swoim dorobku artystycznym. A więc: komu zawdzięczamy wydanie *Zabaw literackich*.

Po pierwsze, spośród trzech tomów poezji humorystycznej Szymborskiej tylko jeden ukazał się za jej życia: *Rymowanki dla dużych dzieci* w 2003 roku. Co więcej, te trzy książki są w zasadzie wariantem jednej; do *Rymowanek* dodano juvenilia i tak powstał *Błysk rewolwru* w 2013 roku. Do *Rewolwru* dołączono niepublikowane wcześniej wiersze<sup>13</sup> i w roku 2023 wyszły *Zabawy literackie*. Wydanie ostatnich dwóch książek jest decyzją wydawcy; brzemienne w skutki, bo sprawia, że jej ludyczne wiersze stają się bardziej widoczne, a więc znaczące w dorobku twórczym. To pierwsza komplikacja. Po drugie (to druga komplikacja), również decyzją wydawcy *Wierszy wszystkich* Szymborskiej jest wykluczenie poezji humorystycznej z tego zbioru, a więc niejako z oficjalnego dorobku poetki. Zatem paradoksalnie kolejne wznowienia *Rymowanek* podkreśliły ich rolę w poetyckim dorobku Szymborskiej, ale wyłączenie ich z dorobku jako osobnej – nawet jeśli znaczącej – gałęzi twórczości poetki w pewnym sensie obniżyło jednak rangę jej poezji niepoważnej.

Trzeci problem polega na tym, że utwory z tomu *Rymowanki* raczej nie były pisane z myślą o druku, Szymborska zebrała w nim wiersze, które powstawały w ciągu sześćdziesięciu lat, często w formie ustnej lub rękopiśmiennej. Można więc uznać, że to nie Szymborska z rozmysłem budowała swój dorobek poezji niepoważnej, świadomie odnosząc się do ludycznej tradycji Skamandra czy wcześniejszej twórczości niepoważnej, ale ta tradycja stopniowo zakorzeniła się w jej twórczości, a może w tej tradycji ulokowano jej twórczość, na te tory ją sprowadzono.

Do rozwoju poezji niepoważnej pchnęły Szymborską rozmaite okoliczności: gdy jako młoda osoba zamieszkała w 1948 roku w domu literatów przy ulicy Krupniczej w Krakowie, dołączyła do środowiska, w którym wspólne zabawy literackie były już ugruntowaną praktyką. Przez chwilę mieszkał tam mistrz absurdu Konstanty Ildefons Gałczyński, przez wiele lat – Maciej Słomczyński, nie tylko tłumacz, ale też zapalony autor limeryków. Pod jednym dachem znaleźli się ponadto inni absurdyści: Sławomir Mrożek, Stanisław Dygat, Kazimierz Brandys, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Różewicz, a także

<sup>13</sup> Sporo limeryków, wierszy okolicznościowych i wariów, część poezji gatunkowej. Większość tekstów z *Zabaw literackich* ukazała się jednak wcześniej w *Błysku rewolwru*.

orędownik żartów literackich i literaturoznawczych Kazimierz Wyka, pomieszkujący kątem u Tadeusza Kwiatkowskiego<sup>14</sup>.

Ponieważ te spotkania natrafiły na podatny grunt poczucia humoru Szymborskiej, jej upodobań, zwyczajów, cech osobowości – przyjęły się jako część jej życia twórczego i towarzyskiego. Zawsze otaczała się towarzystwem skorym do podobnych zabaw: w jej kręgu była grupa literacka Biprostal (Ewa Lipska, Kornel Filipowicz, Stanisław Balbus, Marta Wyka, Barbara Czałczyńska i Joanna Salamon), a także Teresa Walas, Bronisław Maj, Zbigniew Machej czy później Michał Rusinek. Wspólne zabawy literackie: układanie limeryków, fraszek i dystychów, pojedynki na kuplety, recytowanie parodii, recitale pieśni biesiadnych i ludowych czy quizy literackie<sup>15</sup>, stanowiły zrazu główną rozrywkę w biednych i trudnych powojennych czasach, które nie stwarzały wielu okazji do innych form uczestnictwa w kulturze<sup>16</sup>. Potem przyjęły się jako forma rozrywki, zabawy toczącej się w kolejnych mieszkaniach Szymborskiej, do których zapraszała śmietankę literacką; na wczasach w Lubomierzu czy w zakopiańskiej Astorii, potem również w dalszych podróżach.

Przez wiele lat stopniowo przybywało żartobliwych wierszy w dorobku Szymborskiej; zebrane z czasem i w końcu opublikowane, utworzyły okazały zbiór okazów poezji nonsensu. Ludyczna twórczość Szymborskiej instytucjonalizowała się z wolna, stopniowo stawała się sprawą publiczną. Początkowo miała wymiar czystej zabawy, funkcjonowała jako literatura ustna, traktowana na tyle lekko, że nikomu nawet nie przyszło do głowy, by spisywać te rzucane w przestrzeń słowa. Ta niepoważna twórczość była efemerycznym dobrem wspólnym kilku osób, w tym kręgu tworzonym i gromadzonym. Dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, po „tragedii sztokholmskiej”, jak określała zamieszanie wokół przyznania nagrody Nobla, Szymborska zaczęła przedstawiać swoje humorystyczne wiersze publicznie<sup>17</sup> przy

14 Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, rozdział *W literackiej kamienicy na Krupniczej pod numerem 22*. Biografki Szymborskiej wspominają o pisanych przez Wykę „numerach kabaretowych”, mistrzowskich pastiszach polskich poetów i słynnym *Jadłospisie literackim*, obejmującym takie specjalty jak: rosół z jastruna, pigonia w sosie, kotta po francusku, przybosie z wody, puree ze skamandra, dygaciki waniliowe czy brezy w śmietanie; tamże, s. 110.

15 Tamże, s. 108-109.

16 Por. tamże, s. 471-472.

17 Zresztą, jak notują jej biografki, pisała je niejako „zamiast”, w ponoblowskiej niemocy twórczej; tamże, s. 489.

okazji jubileuszy i benefisów w krakowskiej kawiarni Nowa Prowincja czy na rewiach kabaretowych, wieczorach autorskich i podobnych wydarzeniach organizowanych przez wydawnictwo Znak<sup>18</sup>. Dopiero w 2003 roku, w wieku osiemdziesięciu lat, Szymborska wydała je drukiem.

I tu jest czwarta komplikacja związana z przyporządkowaniem poezji humorystycznej Szymborskiej do tradycji humorystycznego pisarstwa Skamandra, a właściwie naraz czwarta i piąta: problem zatartego autorstwa wspólnie tworzonej wierszy, które przekłada się na rozmycie, by tak rzec, odpowiedzialności za odnowienie tradycji żartobliwego pisania w twórczości Szymborskiej. Jak spróbuję zaraz dowieść, jest ono wyraźne, ale czy można powiedzieć, że Szymborska nawiązuje do Tuwima? Czy tę sprawczość należy przypisać jej czy może innym czynnikom? Wydaje mi się, że – jeśli spojrzeć na związki twórczości humorystycznej Szymborskiej z tradycją wytyczoną przez skamandrytów – to nie Szymborska była tu instancją sprawczą, ale okoliczności nie do końca od niej zależne: przyjaciele po piórze, którzy przez wspólne zabawy skierowali na te tory twórczość Szymborskiej; wydawcy, którzy w taki sposób określili jej dorobek, wznawiając w rozszerzonej wersji jej humorystyczne książki; okoliczności życiowe, które stwarzały niezliczone okazje do tego rodzaju twórczości (i które – po prawdzie – z czasem świadomie aranżowała). Ponadto tradycja humorystycznego skamandryckiego pisania była niezwykle spójna ze stylem życia, predylekcjami, zwyczajami, nawykami, praktykami twórczymi Szymborskiej, o czym jeszcze wspomnę. *Last but not least*, w pewnym sensie powiązanie z tą tradycją konstytuuje czytelnik, gdy przygląda się tej twórczości, łączy fakty, kojarzy podobieństwo utworów i praktyk artystycznych.

\*\*\*

Wiele na temat związków twórczości Szymborskiej i Barańczaka wynika z korespondencji, którą prowadzili prawie czterdzieści lat. Listy poświęcone są przede wszystkim omówieniu spraw związanych z przekładem wierszy Szymborskiej na angielski i ich wydaniem w Stanach Zjednoczonych, ale znajdziemy tu także sporo żartobliwych utworów: wierszy humorystycznych Barańczaka komentujących łączące poetów sprawy i przedrukowanych w książce wyklejanek, które Szymborska wysyłała Barańczakom (najbardziej chyba zabawna przedstawia wklejony do tomu *Koniec i początek* obrazek

<sup>18</sup> Tamże, s. 488.



przedstawiający neandertalczyka, który w komiksowym dymku składa dedykację: „Kochanym Barańczakom od. p. Szyborskiej”). Barańczak dołączał do listów również własne przekłady anglosaskiej poezji nonsensu, co Szyborska z wdzięcznością przyjmowała<sup>19</sup>.

Żartobliwy ton wypowiedzi przebija z samej ich korespondencji („najczulsze noworoczne uściski, ucałowania, uśmiechy, ukłony, upusty uczuć uszanowania i uwielbienia oraz wiele innych rzeczy na u-”<sup>20</sup> – kończy swój list Barańczak). Zabawne są również wiersze, które do siebie kierowali. Warto by tu na przykład przytoczyć przedrukowaną w listach dedykację na egzemplarzu angielskich przekładów wierszy Szyborskiej, opracowanych przez Barańczaka i Claire Cavanagh:

UBÓSTWIANA WISŁAWO!  
 NIE WIEM JA, CZY MAM PRAWO  
 DEDYKOWAĆ RZECZ, KTÓRA  
 SPOD TWOJEGO WSZAK PIÓRA  
 WYSZŁA W PIERWOTNYM KSZTAŁCIE –  
 (A TYLKO IŻBY ZNAŁ CIĘ  
 I HUCZNE BIŁ OKLASKI  
 CZYTELNIK ANGLOSASKI  
 DODATKOWEJ OBRÓBCE  
 PODDAŁ CIĘ, TNAĆ HOŁUBCE,  
 NASZ DZIARSKI, CHOĆ ZAMORSKI  
 DUET TRANSLATORSKI) [...]  
 WISŁAWO, TYŚ ANIOŁEM  
 Z CIERPLIWOŚCIĄ ANIELSKĄ  
 ZNIEŚ WIĘC SIEBIE – ANIELSKĄ<sup>21</sup>.

19 „Staszku, Twoja Krowa jest jednym z cudów Twojego dowcipu i talentu, bo już gołym okiem widać, ile w to samego siebie włożyłeś. Przyjmij niski pokłon ode mnie”. Mowa o tomie anglosaskiej poezji nonsensu w przekładzie Stanisława Barańczaka *Fioletowa krowa. 333 najślawniejszych okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona. Antologia*, a5, Warszawa 1993. Kolejne wydanie ukazało się w 2007 r. Źródło cytatu: W. Szyborska, S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972-2011*, oprac. R. Krynicki, a5, Warszawa 2019, s. 133.

20 Tamże, s. 143-144.

21 Tamże, s. 192.

To zresztą niejedyny wyjęty z korespondencji utwór opisujący ich relację, dość wspomnieć „snop siedmiu limeryków, rzucony z głuchym łomotem pod stopy Wisławy Szymborskiej w Poznaniu w dniu 27 października 1994”; wśród nich można by wyróżnić cytatem na przykład ten: „Najsłynniejsza z cór miasta Kórnik/ Rzekła: „Trzeba ślepego lirnika/ By wysławiać czar tej krainy, Która między sławne swe syny/ Liczy tego... jak mu tam?... Barańczyka!”<sup>22</sup>. Siódmy wiersz z tego cyklu zyskał osobną nazwę gatunkową: szymberyk (czyli lime-ryk napisany w hołdzie dla Wisławy Szymborskiej, „Mistrzynie i Prawodawczyni Gatunku w Jej Polskim Wydaniu”<sup>23</sup>) i znalazł się w tomie *Pegaz zdębiał*<sup>24</sup>.

Ta komunikacyjna okoliczność, jaką jest wymiana listów i maili między Szymborską a Barańczakiem, po latach wydana w formie książki, pokazuje nam te wiersze w dynamice rozmowy, wymiany myśli i żartów, wyrosłych z konkretnych codziennych spraw, a więc nie jest to jedynie pogrążona w oparach absurdu sztuka dla sztuki. Widzimy proces powstawania tych utworów w zwolnionym tempie (zwolnionym interwałami dzielącymi sformułowane w listach pytania i odpowiedzi). To zresztą istotny wyróżnik literatury ludycznej – jej uwikłanie w sytuację towarzyskiego spotkania, które jest okolicznością sprzyjającą zarówno powstaniu wierszy w trakcie wspólnej zabawy literackiej, jak i ich funkcjonowaniu (nie tylko w cichej lekturze, ale także w formie scenicznego widowiska kabaretowego czy wymiany korespondencji).

### Żart, gra, zabawa

O towarzyskich okolicznościach powstawania żartobliwej poezji Szymborskiej wiemy nie tylko z jej biografii, ale też z samych wierszy, tj. z zarysowanej w nich sytuacji nadawczo-odbiorczej; część tych utworów to wierszyki okolicznościowe, które zaznaczają rolę adresata w samym tytule. Taką rolę spełniają na przykład wiersze *Dla Kulmów*, *Wiersz do prof. Wiesława Czyża*, *Dla Jacka Woźniakowskiego*, *Dla Krystyny Zachwatowicz*. Szymborska traktuje żartobliwie niekiedy samą „okolicznościowość” tych wierszy, gdy przeznacza je na przykład *Dla Leonida Breżniewa* („Darmo, Lońko, prychasz, sapiesz/ w Rzymie

22 Tamże, s. 161.

23 Tamże, s. 146.

24 „Pewna wielka poetka z Krakowa/ Zakrzyknęła: «Ta Barańczakowa/ Sztuka wieszczkiej improwizacji/ Ileż miała by głębi i gracji/ Gdyby nie niewyraźna wymowa!»”; tamże.

siedzi polski papież”<sup>25</sup>) czy *Dla Jarosława Kaczyńskiego* („Mój bogdanku, mój wybranku/ w każdym ślicznie ci ubranku,/ ale boso i w bieliźnie/ też podobasz się ojczyźnie”<sup>26</sup>), choć wiadomo, jak mogliby się na ów dar zapatrywać adresaci tych utworów. W jednym z wierszy, *Inne napisane ze Zbigniewem Machejem*, towarzyskie okoliczności powstania utworu są weń wpisane, jak wskazuje tytuł i podpis („trzy ostatnie wersy dopowiedział Barańczak”<sup>27</sup>). Ważną częścią dorobku okolicznościowych, powstałych w zabawie, wierszy Szymborskiej są epitafia, które zresztą wiele mówią o jej towarzyskiej konstelacji<sup>28</sup>. Najzabawniejsze epitafium (przypisane do działu galerii pisarzy krakowskich) dostał Stanisław Balbus („Stanisław Balbus. Same kości/ Przystosowany do wieczności”<sup>29</sup>) ex aequo z NN („Tu leży taki a taki./ Dał się wszystkim we znaki./ Zmarł bardzo późno, ale/ lepiej późno niż wcale”<sup>30</sup>).

Ponadto takie formy twórczości Szymborskiej jak galeria pisarzy krakowskich czy wiersze okolicznościowe wyróżniające konkretne osoby określają tę twórczość jako towarzyską, istniejącą w żywole komunikacji, wyrosłą ze zbiorowej zabawy – takie same źródła miała twórczość Tuwima i Słonimskiego. Zarazem tym odróżniała się twórczość Szymborskiej od wierszy Barańczaka, tworzonych raczej samotnie i bardziej abstrakcyjnych, w większym stopniu oderwanych od potocznego, życiowego konkretności codziennych spraw, tak bliskich skamandrytom<sup>31</sup>. Wiersze Barańczaka nie powstawały jednak w towarzyskiej próżni. Choć okoliczności życiowe (emigracja, a z czasem choroba Parkinsona) odseparowały poetę od środowiska, w którym mogłyby wspólnie kultywować bliskie mu tradycje poezji nonsensu, jego „korespondencyjne” wiersze humorystyczne wymieniane z Szymborską w pewnym sensie wyrastały z sytuacji towarzyskiej.

Podobny charakter ma okolicznościowa twórczość Tuwima. Warto przywołać tu na przykład fragment *Wielkiego testamentu dla mędrca Tadeusza*

25 W. Szymborska, *Zabawy literackie*, s. 169.

26 Tamże, s. 174.

27 Tamże, s. 93.

28 Poetka pochowała w nich za życia m.in. Ewę Lipską, Jerzego Illga, Jerzego Trełę, Tadeusza Nowaka, Adama Ważyka, Natalię Rolleczek, Michała Rusinka, Seamusa Heaney’a czy Normana Daviesa.

29 Tamże, s. 185.

30 Tamże, s. 188.

31 Mam tu na myśli wiersze spoza tomu korespondencji z Szymborską.

Boya wygłoszonego na bankiecie Pen Clubu. Tuwim nie przypadkiem z-adresował wiersz do Boya, to wszakże autor humorystycznych książek, takich jak *Słówka*, *Markiza i inne drobiazgi*, *Pijane dziecko we mgle*, *Z mojego dzienniczka*. *Akord smutku*, które inspirowały skamandrytów. Oto fragment tego wiersza:

Gdybych swobodnie mógł folgować  
 Rozświerzbiającemu jęzorowi,  
 Takie naszeptać w uszko słować,  
 Jako Małgośka Villonowi!  
 I tako rzec ci, z bebeczami,  
 To, co od serca w krwi mej płynie,  
 Byś rzewnie zalał się słozami:  
 „Ach, gdzież są niegdysiejsze świnię”<sup>32</sup>

Musieli być w zażyłych relacjach, skoro Tuwim skierował do Boya takie prześmiewcze wyznanie (z bebeczami i od serca) i skoro przewidział reakcję Boya jako „zalenie się słozami”; zapewne nie pozwoliłby sobie na ten swobodny żart wobec kogoś obcego. Osobliwą, nieco rubaszną parafrazę z Villona „gdzież są niegdysiejsze świnię?”, którego przekładał Żeleński, można również odczytywać jako perskie oko do przyjaciela.

### Okazy gatunkowe

Barańczak we wstępie do swego *Pegaza* deklaruje estymę dla autorów „oburęcznych”, tj. jedną ręką piszących poważnie, drugą – niepoważnie; w twórczości Tuwima bardziej niż *Kwiaty polskie* ceni sobie utwory *W oparach ab-surdu* i *Pegaz dęba*<sup>33</sup>. Ostatni zbiór był dla niego inspiracją tak tytułową, jak

32 J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 19.

33 Podziw Barańczaka dla Tuwima nie jest jednak bezgraniczny. W „Zeszytach Literackich” (1983, nr 4) Barańczak przypuścił atak na Tuwima w zdumiewającym tekście *Zemsta na słowie*, przedrukowanym w zbiorze esejów *Tablica z Macondo* (pierwsze wydanie: 1990 r.). Jego ocena poematu jest ambiwalentna; deklaruje względem niego jednocześnie „nieopanowany podziw i żywiołową niechęć” (S. Barańczak, *Zemsta na słowie*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, a5, Kraków 2018, s. 37). Przeważa jednak ta druga dyspozycja. Prelingwistyczne zabiegi w *Balu w operze* Barańczak traktuje jako brutalny gwałt na języku, zemstę na słowie, które jego zdaniem reprezentuje w *Balu* zniechęconą przez Tuwima rzeczywistość. Autor eseju oskarża go o maltretowanie, torturowanie, ćwiartowanie

kompozycyjno-tematyczną<sup>34</sup>, przy czym książka Tuwima ma inny charakter niż Barańczakowy *Pegaz*: jest erudycyjnym (choć humorystycznym) przewodnikiem historycznoliterackim po tradycji pisarstwa ludycznego, ilustrowanym przykładami wierszy rozmaitych poetów z różnych kultur literackich. Rozdziały ułożono częściowo według klucza form literackich, ale też w porządku problemowym (traktowanym z przymrużeniem oka). W spisie treści zobaczymy więc takie tytuły rozdziałów: *Rymy, Anagram, Tauto- i lipogramy, Czterowiersz na warsztacie*, ale też: *Wiersz a pamięć, Melanż, makaron i inne specjalny* czy tytuły uświadamiające, że samą regułą porządkowania tekstów w rozdziale można wziąć w ironiczny nawias, czyniąc to zadanie przedmiotem absurdałnego żartu. W *Pegazie dęba* znajdziemy takie rozdziały jak *Varia i inne variactwa* czy *Zarys ćwierkologii*, w którym na przykład poznamy odmienne notacje odgłosu koguta we wszystkich językach romańskich czy zapis trudnej kombinacji metrycznej śpiewu świstaczka z inowłodzkiego lasu. Tuwim w swoim opisie językowych osobliwości wykracza poza rodzinny grunt poezji, poza własną epokę i poza materię literacką.

Tymczasem książka Barańczaka koncentruje się na szczegółowym omówieniu i bogatej egzemplifikacji własnych wierszy, podlegających autorskim osobliwym formom gatunkowym. Zarówno teksty literackie, jak i poświęcone im opisy mają charakter żartobliwy. Autor pisze we wstępie nieco kokieteryjnie, że interesują go „praktyczne zastosowania poezji nonsensu w życiu codziennym”<sup>35</sup>; można jednak powątpiewać w jakiegokolwiek związki zebranych w książce wierszy z przyziemną codziennością. Gdy czytamy wiersze skatalogowane w absurdalnie rozbudowanym porządku niezliczonych gatunków, służących temu, by na przykład sprawdzić, czy na klawiaturze komputera działają wszystkie klawisze, domyślamy się, że nie jest do tego potrzebny alfabeton, czyli powstałe w wyniku poetyckiej łamigłówki zdanie, w którym użyto wszystkich liter alfabetu. Spójrzmy zresztą na bogatą kolekcję autorskich gatunków Barańczaka (by następnie przyrównać ją do genologicznej kolekcji Szyborskiej): alfabeton, palindromader, onanagram, mankamęt, oblesnik, idiomatoł, poligłędźba, liberyk, turystych i bezecenzja. By dopełnić

---

języka (stosuje wiele innych podobnie efektownych określeń). Wydawać by się mogło, że Tuwim w swoich grach językowych nie odstaje znacząco od tworzących później poetów lingwistycznych, do których zaliczyć można również Barańczaka, jednak Tuwima odróżnia od nich, twierdzi autor, utożsamienie języka z rzeczywistością; Barańczak nie uzasadnia tej tezy.

34 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, s. 8.

35 Tamże, s. 9.

obraz skomplikowania klasyfikacji, przywołuję następnie podtypy jednego z gatunków – poligłędzby. Otóż jej odmianami są identograf i simifon, który z kolei rozgałęzia się na fonet i fabulion. Z kolei liberyk składa się z 68 (!) odmian. Oczywiście tak złożona klasyfikacja więcej zamąca, niż porządkuje, ale wiadomo, że jej celem nie jest bynajmniej przejrzystość systematyki, ale parodia klasyfikowania jako takiego. Co oznacza, że obiektem parodii jest tu nie tylko język, ale również (jak u Tuwima) własny proces twórczy czy może raczej proces katalogowania własnych wierszy.

Podobną strukturę kompozycyjną mają *Zabawy literackie* Szyborskiej, powstałe według tego samego zamysłu porządkowania wierszy według kategorii gatunkowych, choć sam opis tych gatunków jest znacznie skromniejszy. Poetka zamieściła go w *Rymowankach*, każdy rozdział podporządkowany jednemu gatunkowi opatrzyła krótkim jego opisem. W *Błysku rewolwru* i *Zabawach literackich* opisy te usunięto.

Podobnie jak Barańczak wykazała się sporą inwencją genologiczną, powołując do życia takie okazy gatunkowe, jak: metzyje, moskaliki, lepiej, odwódki, altruitki, jaroszady, kiziosoty, rajzefiberki, adoralia i podsłuchanie. Poza nimi znajdziemy w *Zabawach* również rozpoznawalne formy wypowiedzi, takie jak epitafium, limeryk, ankieta, mapa, słownik, księga pamiątkowa czy spis. Kolekcja oryginalnych autorskich gatunków zbliża twórczość humorystyczną Szyborskiej do poezji Barańczaka. Z kolei pozostałe odmiany tekstu absurdałnego, tj. te zakorzenione w codziennych gatunkach użytkowych, wiążą wiersze Szyborskiej z humorystyczną poezją Tuwima, z żywiołem jej potocznej mowy, która zawdzięcza swoją komunikatywność osadzeniu w powszechnie znanych formach wypowiedzi.

### **W oparach absurdu**

W zbiorze *W oparach absurdu* pióra Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego teksty ułożone są w innym porządku niż u Barańczaka i Szyborskiej, nie tworzą katalogu okazów genologicznego absurdu literackiego, raczej naśladują układ codziennej gazety, wypełnionej właściwymi jej gatunkami wypowiedzi, zresztą zgodnie z pierwotnym źródłem publikacji; wiele tych tekstów ukazywało się w czasopiśmie, na przykład w primaaprilisowych wydaniach gazet. Po latach autorzy przenieśli te utwory w ramy dzieła literackiego niejako razem z sytuacją komunikacyjną określoną formą gatunkową artykułu prasowego, ogłoszenia drobnego, reklamy, kartki z kalendarza, poradnika kulinarnego. Oczywiście formę gatunkową wypełnili treścią absurdałną; oto

przykład tak sformułowanych ogłoszeń: „Mówię a – a – a... Pokazuję język i oddycham równomiernie. Ważne dla p. lekarzy! Browarna 6 m. 9”<sup>36</sup>, „Jąkam się codziennie od 8-12 i od 4-6w. W piątki i wtorki dla pań. Wilcza 11”<sup>37</sup>. Wychoząc poza ramy sfingowanej gazety, znajdziemy w twórczości Tuwima – w *Jarmarku rymów* czy *Piórem i piórkiem* – między innymi parodię rozporządzenia i dziennika, a także pastisze innych poetów, z których dowiadujemy się na przykład, jak mogłaby brzmieć piosenka *Wład kotek na płotek*, gdyby perypetie kotka miały być przedmiotem wiersza Leśmiana.

Porządkowanie rzeczywistości słownej według kuriozalnych zasad jest przy tym skłonnością zarówno Barańczaka, jak i Tuwima. Skamandryta (razem ze Słonimskim) układa na przykład *Pierwszy spis alfabetyczny wszystkich liczb od jednego do stu*, w którym skrupulatnie odnotowuje, że nie ma liczby na literę a i b, za to jest całe mnóstwo na c (cztery, czternaście itd.). Równie pieczołowicie sporządza wykaz pięciu kontynentów ułożonych alfabetycznie. Z kolei Barańczak autoironicznie wyżywa się na własnym spisie treści; w tomie *Pegaz zdębiał* zamieszcza na przykład „alfabetyczny spis i listę frekwencyjną liter alfabetu występujących w czternastu alfabetonach” czy „alfabetyczne spisy utworów i miejscowości występujących w incipitach liberyków polskich (z wyłączeniem szymberyków)”. Ostatnia kwestia wiążąca twórczość Tuwima i Barańczaka to ambicja naukowego omówienia i literackiego przedstawienia twórczości ludycznej innych poetów.

Wszystkie te wiersze zanurzone są w absurdzie. Chciałabym jeszcze przyrzyć się trochę bliżej absurdowi w wierszach Szymborskiej, zwłaszcza że wydaje się oryginalny na tle polskiej twórczości ludycznej, również na tle literackich kuriozów Barańczaka i Tuwima. Obydwaj mają swój własny styl żartu literackiego, jednak w twórczości Barańczaka widać wyraźnie wpływ Tuwima; żart obydwu poetów opiera się nierzadko na języku: jego brzmieniu, formach gatunkowych, przekształceniu znaczenia słów. Szymborska co prawda, jak Barańczak, traktuje gatunek (i autorski, i funkcjonujący w tradycji literackiej) jak poetyckie zadanie czy wyzwanie, punkt wyjścia w pracy nad wierszem, a porządek genologiczny – jako zasadę porządkowania wierszy w tomie. I równie starannie jak Barańczak układa rymy, skrupulatnie liczy zgłoski, mieszcząc swoje wiersze w odpowiednich formach poezji ludycznej. Jednak gra w nieco inną niż on grę, mianowicie przedstawia nie tyle łamiągłówki językowe, ile same absurdalne zdarzenia; zazwyczaj w taki sposób,

36 A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Omnipress, Warszawa 1991, s. 75.

37 Tamże, s. 23.

by złączyć dwie nieprzystające do siebie okoliczności. Na przykład w jednym z limeryków cyrkowy akrobata zamiast walczyć w skupieniu o równowagę, zawzięcie toczy filozoficzne spory na wysokości:

Pewien wołyżer z miasteczka Szczyrk  
Nie znosił filozofa Kierk-  
egaarda. Zwłaszcza na trapezie  
wymyślał mu ile wlezie,  
aż drżał złękniony cały cyrk<sup>38</sup>.

Widzimy tu również zabawną śródwyrazową przerzutnię „Kierk-egaarda”, stworzoną dla rymu ze Szczyrkiem, jednak nie ona jest głównym źródłem komizmu w tym wierszu, lecz absurd egzystencjalnych rozmyślań na trapezie. W innym utworze znajdujemy z kolei przykład komicznego nibyprawdopodobieństwa. Oto filozof w Syczuanie zakochany bez pamięci w pandzie:

Czang, filozof w Syczuanie,  
miał w pogardzie wszystkie panie.  
Zadurzony w pewnej pandzie  
klęczał przed nią na werandzie  
i błagał o zmiłowanie<sup>39</sup>.

Niby pandy występują w Syczuanie, pewnie i tam zdarzają się występki zoofilii, może nawet wobec pand; nieznane są natomiast przypadki ich psychicznej nadwrażliwości grożącej tak poważnym nadąsaniem. O tego rodzaju fumy można by ewentualnie podejrzewać kota, ale na pewno nie sympatyczną pandę. Źródłem komizmu jest ludzkie obrażalstwo przypisane misiowi o zgoła odmiennym wizerunku w potocznej wiedzy na temat zwierząt oraz karkołomny wysiłek jego obłąskawienia. By pozostać w tej tematyce (szczególnie bliskiej Szyborskiej, znanej z zamięłowania do mały), a zarazem pokazać jeszcze inny przykład żartotwórczej gry prawdopodobieństwem, przytoczę limeryk o tańczącym gorylu:

Żył pewien goryl nad Kubango,  
który jak zawsze jadał mango.

38 Limeryk W. Szyborskiej i Z. Macheja; W. Szyborska, *Zabawy literackie*, s. 89.

39 Z cyklu *Limeryki chińsko-lubomierskie z jednym hinduskim wyjątkiem*; tamże, s. 61.



Lecz potem robił rzecz przedziwną,  
bo zamiast tańcząc z płcią przeciwną,  
on z nieprzeciwną ruszał w tango<sup>40</sup>.

Szyborska uruchamia tu komizm przewrotnym gospodarowaniem żartem i powagą. Przechodzi mianowicie do porządku dziennego nad niecodziennym widokiem tanga<sup>41</sup> w wykonaniu goryla, tak jakby ów wymagający pomysłu, precyzji i finezji taniec należał do podstawowych kompetencji tych subtelnych zwierząt. Jako humorystyczny suspens akcentuje natomiast homoerotyczność zwierzęcia, wybór osobnika płci „nieprzeciwniej”, czyli kwestię mniej, powiedzmy, osobliwą w świecie zwierząt niż widok goryla na milondze.

Szyborska uruchamia komiczny wydźwięk swoich wierszy również innymi sposobami, na przykład lubuje się w makabresce.

Pewna kucharka w Nowym Mieście  
Zapiekla swego męża w cieście  
Docenie jej mistrzowski trud,  
Jeżeli poczujecie głód  
I jaroszami nie jesteście<sup>42</sup>.

To zresztą częsty motyw jej wierszy, zwłaszcza altruitek, nibyperswazyjnych dwuwersów proklamujących altruistyczny wysiłek bez oglądania się na drugorzędną sprawę kosztów czy strat: „Oszczędzając pracy kata/ sam się wynieś z tego świata”<sup>43</sup>. „Wyręczając w pracy chmury/ sam przez niebo płyn ponury”<sup>44</sup>. „Oszczędzając trudu muszce/ sam jajeczka złożź na gruszcze”<sup>45</sup>. „Oszczędzając chuć buhaja/ sam go zastąp tego maja”<sup>46</sup>.

---

40 Z cyklu *Limeryki rozproszone*; tamże, s. 79.

41 Szyborska gra tu również frazeologizmem „iść w tango”, uruchamiając jego znaczenie dosłowne i idiomatyczne.

42 Tamże, s. 78.

43 Z cyklu *Altruitek*; tamże, s. 131.

44 Tamże.

45 Tamże, s. 133.

46 Tamże.

Ten ostatni wierszyk to poetycki okaz z bogatej kolekcji jej utworów o wydźwięku erotycznym. *Zabawy literackie* przekonują, że wbrew powszechnionym opiniom o wyjątkowej subtelności Szymborskiej pikantaria jej poezji w niczym nie ustępuje rubasznym żartom innych ludycznych twórców: „Tylko wielkie sukinsyny/ wolą szynkę od jarzyny”<sup>47</sup>. „Kawalerzyści spod Palermo/ są pokryci własną spermą. / A kto w sposób należyty/ nie jest cieczą tą pokryty/ nazywany jest oferumą”<sup>48</sup>. „Stary hidalgo na Jamajce/ kochał się w młodej dupodajce/ Lecz romans ten przebiegał z trudem/ ona wolała gzić się z ludem/ służąc w czerezwyczażce”<sup>49</sup>. W ostatnim tego typu wierszu, który tu przywołam, Szymborska kokieteryjnie zastępuje bezceremonialne słowo przypisem: „Jeden kongresmen na Hawajach/ rozum nie w głowie miał, lecz w.../ Wzgardziwszy zgniłym intelektem/ powszechnym cieszył się respektem/ Całkiem jak w polskich biłgorajach”<sup>50</sup>. A oto przypis do ocenzonego wielokropkiem słowa: „Staranne domowe wykształcenie nie pozwala mi znaleźć odpowiedniego rymu”. W świetle choćby tych kilku powyższych przykładów wierszy, nie mniej dosadnych niż ocenzonego wyraz, którego nie wyartykułuję z tych samych powodów, można przyjąć, że przypis jest równie żartobliwy jak utwór, do którego odsyła, a więc jego dodanie należy traktować jak wykraczającą poza ramy wiersza poetycką grę absurdu.

### Galeria osobliwości

Każdy z trójga autorów miał szczególną predylekcję do gromadzenia kolekcji: zabawnych obrazków, zasłyszanych wypowiedzi, kuriozalnych przedmiotów, książek na przedziwne tematy i oczywiście wierszy własnych, segregowanych wedle podziału na dziwne gatunki. Barańczak z zapałem zbierał okazy zarówno cudzego absurdu (dość wspomnieć antologię *Fioletowa krowa*, czyli kolekcję wierszy anglosaskich we własnym przekładzie), jak i własnego, stworzył na przykład rozpisaną na kilka tomików bogatą kolekcję wierszy o wszystkich chyba gatunkach zwierząt: *Zwierzęca zjadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*

47 Tamże, s. 137.

48 Z cyklu *Limeryki włoskie*; tamże, s. 64.

49 Z cyklu *Limeryki rozproszone*; tamże, s. 74.

50 Z cyklu *Limeryki rozproszone*; tamże, s. 75.

(1991), *Zupełne zezwierzęcenie* (1993), *Żegnam cię, nosorożcze. Kompletne bestiarium zniechęconego zoologa* (1995), *Bóg, Trąba i Ojczyzna* (1995)<sup>51</sup>.

A zerkając na dorobek Tuwima, warto wspomnieć o jeszcze jednym dziele poza przewodnikiem po absurdzie *Pegaz dęba*; w opasłym tomie *Cicer cum caule czyli groch z kapustą* poeta zebrał wycinki osobliwych tekstów z dziewiętnastowiecznych gazet, tworzących zgoła absurdalną kolekcję. We wstępie Tuwim opowiada o swoim, zniszczonym w czasie drugiej wojny światowej, księgozbiornie złożonym w dużej mierze z dzieł rzadkich, osobliwych i kuriozalnych. Z kolekcjonerskim zapałem zbierał przez lata książki o monstrach i potworach, narkotykach i truciznach, stare zielniki i bestiaaria, sztambuchy, „afisze wędrownych menażerii, cyrków, szarlatanów, chiromantów”<sup>52</sup>, „dzieła wariatów, grafomanów, «reformatorów» spod ciemnej gwiazdy”<sup>53</sup>, libretta oper i wodewilów czy „compendia fachowe dla fryzjerów, kaligrafów, zegarmistrzów”<sup>54</sup>. W swojej bibliotece zgromadził ponadto między innymi zbiór rozpraw i dysertacji o szczurach, manuskrypt malajski zapisany na egzotycznych liściach czy bibliografię książek o pchle. Pokłosiem tych zainteresowań jest jego twórczość skupiona wokół tego rodzaju kuriozalnych tematów: *Czary i czarty polskie, Wypisy czarnoksiężskie, Tajemnice amuletów i talizmanów, Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*.

Prawdziwą kolekcjonerką osobliwości tekstowych i nie tylko była również Szymborska. Abstrahując od kolekcji autorskich gatunków literackich, miała skłonność do systematycznego gromadzenia absurdalnych przedmiotów, które wprawiała w ruch na loteryjkach, tworząc rodzaj cyrkularnej kolekcji; podobną kolekcję tworzą regularnie robione przez nią i wręczane przyjaciółom wycinanki. Tak jak Tuwim, szczytujący się przed wojną kolekcją książkowych kuriozów, uwielbiała czytać przedziwne praktyczne książki z dziedzin, którymi się na co dzień nie zajmowała, a żartobliwie sformułowane wrażenia z lektur opisywała w cyklu felietonów, wydawanych później jako *Lektury nadobowiązkowe*. Zebrała też sporą kolekcję swoich absurdalnych odpowiedzi na listy nadsyłane przez grafomanów do redakcji „Życia Literackiego”, w którym wiele lat pracowała.

51 Ostatnia książka to przedziwny koncept sfingowanej antologii polskiej poezji, zbiór Barańczakowych pastiszów znanych polskich wierszy, przekształconych tak, że bohaterem każdego utworu jest słoń.

52 J. Tuwim, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą*, Iskry, Warszawa 2009, s. 6.

53 Tamże, s. 7.

54 Tamże.

W ludycznej twórczości Szymborskiej, w jej praktykach twórczych i stylu życia jest coś, co cechuje każdą twórczość humorystyczną (polską, niepolską, historyczną i współczesną); a mianowicie kluczowy dla niej paradoks powiązania dyscypliny i swobody, rygoru i humoru, zasad i zabawy. Chodzi o połączenie dyscypliny wyśrubowanych rozwiązań formalnych, poprzedzonych karkołomnym wysiłkiem sprostania narzuconym regułom osobliwego gatunku, z karnawałowym wyswobodzeniem obyczajów w zakresie podejmowanej tematyki. Takie zasady rządzą na przykład limerykiem, który z jednej strony „musi być z lekka plugawy”, według mistrza gatunku Macieja Słomczyńskiego, z drugiej – wpisuje się w konkretny układ rymów, mieści w pięciu wersach precyzyjnie określonej długości. Ta ambiwalencja cechuje również innego rodzaju działalność Szymborskiej, na przykład organizowane w jej domu spotkania literackie połączone z tak zwanymi loteryjkami, losowaniem prezentów absurdalnie brzydkich i niepraktycznych, również miały coś wspólnego z ludycznością jako taką, po pierwsze przez żywioł zabawy, po drugie przez regularność tych spotkań, powtarzalność ich scenariusza, co z jednej strony sprowadza je do swego rodzaju rytuału, z drugiej – wynika z dyscypliny<sup>55</sup>.

Szymborska była osobą systematyczną, przywiązaną do rytuałów, dobrze odnajdywała się w sytuacjach opartych na cyklicznym rytmie. Może dlatego jej praca twórcza cechowała się regularnością, powtarzalnością efektów, tj. cyklicznością wierszy. Systematyczność jest również podłożem jej kolekcjonerskiej pasji. Jednocześnie Szymborska miała znakomite wyczucie absurdu i poczucie humoru. Żywioł swobody i zabawy jest oczywisty w jej wierszach absurdalnych, ale przenika też do jej twórczości uznawanej za głównonurtową. Śmiech ma w niej różne odmiany, bywa ewidentny w nierzadkim u Szymborskiej tonie pogodnej ironii, bywa też gorzki i przykrywa tragizm, a więc staje się niekiedy narzędziem jej staroświeckiej powściągliwości, sposobem na ukrycie gwałtownych uczuć, metodą ich równoważenia i dyscyplinowania.

O ile humorystyczna twórczość Tuwima i Barańczaka stanowi odrębny porządek w ich dorobku literackim, o tyle w poezji Szymborskiej nie sposób oddzielić twórczości, w której wybija się jej poczucie humoru, od reszty wierszy. Warto tu przywołać relację z odczytu Michała Rusinka *Dwupak* podczas promocji *Rymowanek dla dużych dzieci*. Przekonywał w nim, piszą Szczęsna

55 O związkach różnych dziedzin twórczości Szymborskiej zob. E. Balcerzan, *Wyklejanki – felietony – wiersze*, w: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Pasaże, Kraków 2015.

i Bikont, „że opozycja powagi i niepowagi jest z gruntu fałszywa” i że poważne i niepoważne wiersze Szymborskiej wymagają równoległej lektury. Wydawcy zalecił sprzedaż jej książek w dwupaku, wedle zasady, którą sformułował w dystychu á la Szymborska: „Lepiej jeść zwęglone grzanki/ niż znać tylko *Rymowanki*”, a zarazem: „Lepiej szybko zjeść cyjanek,/ niż wciąż nie znać *Rymowanek*”<sup>56</sup>.

Przypatrując się tym rozmaitym praktykom twórczym Szymborskiej, można przyznać, że czynnikiem konstytuującym ludyczną odmianę jej poezji była niezwykle spójność założeń tego rodzaju utworów z praktykami pracy twórczej autorki. Nic dziwnego, że spod jej pióra wyszło tyle dowcipnych okazów literatury ludycznej trzymających się w ryzach zdyscyplinowanej formy i zebranych w kolekcje ułożone w porządku odmian gatunkowych. Jeśliby postawić znów pytanie o to, czy Szymborska sięga do tradycji skamandrytów, czy ta tradycja ukonstytuowała się w jej twórczości przez jakieś zewnętrzne czynniki, można powiedzieć pół żartem, pół serio, że tę tradycję miała we krwi.

\* \* \*

Podsumowując krótkie opisy dorobku humorystycznego Tuwima, Barańczaka i Szymborskiej, można wskazać na kilka istotnych cech wyróżniających tradycję pisarstwa ludycznego w dwudziestowiecznej literaturze polskiej (choćby tylko tej zarysowanej w tym tekście). Najistotniejszym jej wyróżnikiem jest, po pierwsze, absurd i purnonsens, nałożony na tę twórczość filtr ironii, znoszącej referencję i komunikacyjną przejrzystość wypowiedzi. Po drugie, zabawa rozumiana jednocześnie jako cel tej twórczości i jako sytuacja, z której owe teksty wyrastają, czyli sytuacja zbiorowego rozrywkowego pisania, która komplikuje problem autorstwa ze względu na ustny, efemeryczny charakter utworów i ich kolektywne tworzenie. Po trzecie, istotne są tu również rola gatunku literackiego i znaczenie genologii, którą można traktować jako pole inwencji, nieraz zresztą rozbuchanej do granic absurdu, jako pole ekspresji artystycznej ekstrawagancji i wreszcie jako kryterium porządkowania dorobku artystycznego, gdy teksty zostają ostatecznie wydane. Po czwarte – charakterystyczna dla wszystkich opisanych tu twórców predylekcja do kolekcjonerstwa.

---

<sup>56</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie*, s. 493.

Można by też stawiać pytania o powody tworzenia poezji ludycznej tych trojga autorów. Wiersze żartobliwe, pisze Tuwim,

kwitną [...] specjalnie obficie [...] w czasach niepokojów i przemian społecznych [...], stają się bronią satyryczną, godzącą w przeciwnika, albo pod niezwykłą szatą zewnętrzną przemycają ukrytą treść zakazanych haseł politycznych. Podobny urodzaj da się zauważyć w okresach powstawania nowych prądów poetyckich – wtedy kuglarstwo formalne, nieraz pospolita szarlataneria, służy do „epatowania” burżuazji<sup>57</sup>.

Na takie czasy: niepokojów i przemian – społecznych i historycznoliterackich – przypadło życie każdego z trojga autorów. Pisze o tym choćby Barańczak w liście do Szymborskiej: „Twoja diagnoza sytuacji krajowej dokładnie pokrywa się z moją. Jest to dość ponure. Ja osobiście znajduję ostatnio ucieczkę od czarnych myśli w tłumaczeniu poezji absurdalnej”<sup>58</sup>. A wiadomo, że przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy powstał ten list, to jeden ze spokojniejszych okresów w życiu Barańczaka, parę lat przed początkiem choroby Parkinsona, która stopniowo wyłączała go z aktywności zawodowej, i paręnaście lat po niezwykle uciążliwym okresie samotnej, nierównej walki z władzą ludową.

W trudnym „tu i teraz” każdego z tych twórców literatura ludyczna mogła służyć swego rodzaju znieczuleniu, dawać poczucie nietykalności i dystansu (taką funkcję pełniła zapewne błazeńska maska, kamuflaż ironii<sup>59</sup>); być może obsesja porządkowania, która kryje się za surowymi regułami tego rodzaju twórczości, za misteryjnym wylizaniem zgłosek, dawała chwilowe poczucie porządkowania rzeczywistości, panowania nad chaotycznym biegiem spraw. Oczywiście tego rodzaju twórczość była też częścią zwyczajnej rozrywki i zabawy.

---

57 J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 15-16.

58 W. Szymborska, S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę*, s. 75.

59 Zob. M. Wyka, *Dom literacki jako imago mundi*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1, s. 56; „Literaci skupieni wokół Domu [na Krupniczej – M.B.] zapewne przeczuwali lub domyślali się, że «kosmiczna» kpina Gałczyńskiego chroni zarówno poetę, jak – po części – ich samych. Przystępując do paktu ironicznego, oddawali się złudzeniu, że zapewni im on nietykalność. Słowem, poeta posługując się maską, mnożąc autoprezentacje, próbował zapewnić sobie – jak wolno dziś domniemywać – wewnętrzną wolność artystyczną”.

W pisaniu żartobliwym można też dopatrywać się celów dotyczących nie doraźnych problemów codziennego życia, ale przeszłości i przyszłości. Co do tych projektujących dalsze losy literatury ludycznej, warto za znawczynią limeryku Marią Tarnogórską zarysować możliwe zamiary Stanisława Barańczaka. Badaczka dostrzega w publikacji kolejnych tomów jego utworów niepoważnych pozytywnie rozumianą ofensywę nonsensu, objawiającego się polskim czytelnikom we wszechstronnym, różnorodnym repertuarze. Jak pisze, „zainteresowanie Stanisława Barańczaka najbardziej rozpoznawalnym gatunkiem poezji humorystycznej [limerykiem – M.B.] jest niewątpliwie częścią większego przedsięwzięcia, którego cel stanowi «instytucjonalizacja» nonsensu w literaturze polskiej, przyznanie mu należnego miejsca w obrębie liczącej się współcześnie twórczości”<sup>60</sup>; Tarnogórska zwraca uwagę nie tylko na twórczość literacką Barańczaka, ale także na jego wysiłek upowszechniania wiedzy na temat twórczości ludycznej, również związany z przekładem anglosaskich wierszy humorystycznych<sup>61</sup>. Miał on powody, by sądzić, że tego rodzaju twórczość wymaga dowartościowania. Oto jak deprecjonuje swoje zainteresowania ludycznością Tuwim we wstępie do *Pegaza*: „Felietony te (mądrym dla zabawy, głupim na pociechę, że bywają jeszcze głupszy, a wszystkim dla nauki, że to tylko igraszki, nie twórczość poetycka)”<sup>62</sup>, ot, pisał o sobie, „stary bibliofil-bzikofil pozbiierał elukubracje jeszcze starszych bzików i maniaków i sporządził z tej zbieraniny książkę”<sup>63</sup>.

A jeśli by spojrzeć wstecz, na cele tego rodzaju pisarstwa związane z przeszłością? Według Marty Wyki „obszar anegdotyczny” domu na Krupniczej, toczące się tam zabawy literackie, „anegdoty, aluzje, personalne rozszady, humorystyczne portrety, stały się nowymi «widmami naszych współczesnych»”<sup>64</sup> (przywołuje tu zresztą Brzozowskiego). Badaczka odczytuje owe zabawy jako tekstowe próby zachowania tradycji dwudziestolecia międzywojennego; jak pisze, ukształtowana wtedy konwencja komiczna była wówczas żywotna<sup>65</sup>. Zachowanie tej ciągłości zdaniem Wyki nie mogło się udać z powodu nadciągającego socrealizmu. Z tym akurat trudno się zgodzić;

60 M. Tarnogórska, *Genus ludens*, s. 238.

61 Tamże.

62 J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 7.

63 Tamże, s. 20.

64 M. Tarnogórska, *Genus ludens*, s. 54.

65 Tamże.

niezinstytucjonalizowanej jeszcze wtedy konwencji powojennego pisarstwa ludycznego socrealizm nie mógł zagrażać; twórczość ta powstawała przecież nieoficjalnie, funkcjonowała w efemerycznym obiegu ustnym, była zatem nieuchwytna dla funkcjonariuszy realizmu socjalistycznego. Zresztą mało kto z pisarzy miał wtedy ambicję wydawania tego typu twórczości. Musieliby z tym poczekać do odwilży, ale nikt nie skorzystał wówczas z szansy na druk tekstów ludycznych. Żartobliwa poezja mieszkańców Krupniczej zaczęła wychodzić dopiero pół wieku później; natomiast w okolicach odwilży wydano po raz pierwszy (!) *W oparach absurdu* Tuwima i Słonimskiego (w 1958 roku) czy dwukrotnie (1955, 1957) zbiór tekstów satyrycznych Gałczyńskiego *Satyra, groteska, żart liryczny*. Musiało zatem upłynąć sporo czasu, by skonwencjonalizowała się, zinstytucjonalizowała, zastygła w formach najpierw poezja ludyczna dwudziestolecia (funkcjonująca nieoficjalnie w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku, a wydana trzydzieści lat później) i ludyczna poezja powojenna (w ustnym obiegu towarzyskim istniejąca od połowy lat czterdziestych, w druku od lat dziewięćdziesiątych XX wieku). Ciekawe, czy historia współczesnego pisarstwa ludycznego zamknie się na *Zabawach literackich* z 2023 roku, czy może za pół wieku ukazą się zbiory limeryków pokątnie pisanych teraz<sup>66</sup>.

---

66 Absurd jest wciąż żywy w poezji takich autorek i autorów jak: Darek Foks, Justyna Bargielska, Bronka Nowicka, Filip Matwiejczuk, Adam Kaczanowski, Marcin Czerkasow. Zob. *Absurd w polskiej poezji najnowszej*, ankietka, „Tekstualia” 2023, nr 2. Wiersze ludyczne piszą Zbigniew Machaj (nadal), Marcin Giżycki, Maciej Orliński i Tomasz Majeran. Informację tę zawdzięczam Elizie Kąckiej.



## Abstract

---

### Marta Bukowiecka

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Szyborska – Barańczak – Tuwim: The Ludic Poetry Traditions in Skamander*

I discuss the tradition of nineteenth-century ludic literature in the works of Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak, and Julian Tuwim. I highlight the mechanism of marginalizing ludic writing by authors, publishers, and researchers, noticing their resistance to institutionalizing that output and acknowledging it as an integral part of literary tradition. I also identify several indicators of such writing: (1) absurdity and irony which abolish reference and communicative clarity; (2) playfulness understood simultaneously as the goal of this creativity and as a social situation from which these texts originate; (3) the role of literary genre and the importance of genology, treated as a field of invention and expression of artistic extravagance and as a criterion for organizing artistic output; and (4) the authors' propensity to collect (their own and others' ludic texts).

### Keywords

---

ludic literature, absurdity, nonsense literature, literary cabaret, Szymborska, Barańczak, Tuwim, Skamander