

## ***Genus ludens***

# **Acta Universitatis Wratislaviensis No 3413**

Maria Tarnogórska



***Genus ludens***  
**Limeryk w polskiej kulturze literackiej**

Wrocław 2012  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzent  
Piotr Michałowski

Redaktor Wydawnictwa  
Anna Sokolska

Redaktor techniczny  
Magdalena Kocińska

Na okładce: Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Person of Dutton...*, [w:] E. Lear, *Complete Nonsense*, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire 1994 (b.s.)

Książka ukazała się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

© Copyright by Maria Tarnogórska and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
Wrocław 2012

ISSN 0239-6661  
ISBN 978-83-229-3300-8

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel./fax 71 3752507, e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)



*Moim Bliskim*



Nic bowiem w epoce naszej nie zdarza się tak rzadko, jak wesołość. Nawet ludzie najbogatsi duchowo, gdy wypada im napisać rzecz komiczną, czynią to w błędnym założeniu, iż literatura humorystyczna należy do rzeczy płytkich.

(G.K. Chesterton, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. S. Baczyński, Warszawa 1927, s. 46)





## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	13
<b>I. O dyskursie tzw. limerykologii</b> .....	19
<b>II. Z historii i teorii gatunku</b> .....	33
1. Gatunek „stroficzny” .....	33
2. Edward Lear i tradycja purnonsensu .....	34
<i>Homo leariensis</i> , czyli antropologia dziwności .....	39
Limeryczne zdarzenia .....	45
<i>Punch line</i> i kuriozalne kollokacje .....	50
3. Pseudo- i protolimeryki .....	56
4. Następcy Leara i dalszy rozwój gatunku .....	70
Dowcip i pointa .....	70
Zmierzch ilustracji .....	73
Nowy odbiorca i nowe treści .....	74
<i>Postscriptum</i> : Z dziejów gatunkowej nazwy .....	89
5. Teoretyczne ujęcie gatunku .....	91
Gatunek komiczny .....	92
<i>Genus ludens</i> .....	93
<i>Light verse</i> — poezja „niepoważna” .....	95
Wersyfikacyjne dogmaty .....	97
Narracyjne rytuały .....	102
Typologiczne warianty gatunku .....	108
<b>III. Pierwsze polskie limeryki: „oswajanie” nonsensu</b> .....	111
1. „Ekscentryczne strofki” .....	112
2. „Plagiaty z angielskiego” .....	115
3. <i>Limeryki made in Poland</i> .....	117
Ekskurs .....	121
„W oparach absurdu”, czyli skamandrycki „kult nonsensu” .....	121
Nonsens i awangarda .....	127
Nonsens i absurd — kłopotliwa synonimia .....	133
4. Nowe serie limeryków: powielanie gatunkowego modelu .....	135



<b>IV. Budowanie tradycji: powojenne periodyki i nowa „kultura śmiechu”</b>	142
1. „Szpilki”: między dawną tradycją a Hyde Parkiem	144
2. Rola „Przekroju”	176
3. Limeryczne praktyki „Karuzeli”	190
4. Limeryczna „pandemia”: od „Gazety Wyborczej” do „Rewii Rozrywki”	199
<b>V. Trzy poetyki: w kręgu literackich autorytetów</b>	205
1. Maciej Słomczyński: nonsens „plugawy”	206
Następcy i kontynuatorzy: tabu jako źródło limerykowego humoru	212
Humor seksualny	212
Humor skatologiczny	218
Humor „tanatologiczny”	219
2. Wisława Szymborska: limeryczny wariant <i>vers de société</i>	222
Wisława Szymborska jako postać limeryczna	230
3. Stanisław Barańczak: nonsens „figlologiczny”	232
„Wyrównywanie deficytu”	238
<b>VI. Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim</b>	241
1. „Erudyki”, czyli komiczna parodia uczoneści	243
2. Obscena, czyli dążenie do „mocnej” ekspresji	250
3. Estetyczne i pozaestetyczne funkcje zabawy	254
<b>VII. „Śmieszne” i „dziwne” wierszyki w obiegu literatury dziecięcej</b>	257
<b>VIII. Blżej rzeczywistości: okolice satyry</b>	281
<b>IX. Niektóre osobliwości formy i tematu</b>	291
1. Limerykowe legendy miejskie	291
2. Biografioly i limeryki zwierzęce	301
3. W stronę różnorodności: gatunkowe innowacje i zabawy metafikcją	305
<b>Zakończenie</b>	314
<b>Nota bibliograficzna</b>	318
<b>Bibliografia</b>	319



---

<b>Summary</b> .....	332
<b>Spis ilustracji</b> .....	334
<b>Indeks osobowy</b> .....	335







## Wstęp

Czy zwał się John, Henry czy Eryk  
dokonał od obu Ameryk  
większego odkrycia.  
I tego chcę czcić ja,  
kto pierwszy ułożył limeryk.

(Antoni Marianowicz, limeryk *Propagandowy*<sup>1</sup>)

Obecność limeryku w polskiej kulturze literackiej wydaje się dziś faktem niekwestionowanym, potwierdzanym nieustannie przez coraz liczniejsze dokonania poetyckie, jak również prace o charakterze historyczno-przeglądowym, stawiające sobie za cel popularyzację gatunku oraz prezentację dorobku najwybitniejszych polskich limeryków<sup>2</sup>. „W sprawie” limeryku głos zabierają takie autorytety, jak Wisława Szymborska (uchodzi on za „jej absolutnie ulubiony gatunek liryczny”<sup>3</sup>) czy Henryk Markiewicz (autor nie tylko historyczno-teoretycznych rozważań, poświęconych temu gatunkowi, lecz także debiutujący z powodzeniem twórca tekstów limerycznych<sup>4</sup>), a redakcje liczących się dzienników rozpisują wśród swoich czytelników limerykowe konkursy<sup>5</sup>. Co więcej, formę tę usiłują wykorzystać dla swoich celów nawet specjaliści od reklamy, czego dowodzi „Limerykowa promocja” serków firmy Danone<sup>6</sup>. Skalę popularności zjawiska, акцен-

<sup>1</sup> A. Marianowicz, *Limeryki*, „Szpilki” 1945, nr 2, s. 4.

<sup>2</sup> Trudną do przecenienia rolę odegrały trzy publikacje książkowe: *Liber Limericorum to jest Wielka Xiega Limeryków i Innych Utworów Ku Czci Jej Wysokości Królowej Łoży Teresy Walas jako też przy Innych Okazjach Sposobnych przez Limeryczną Łożę Jej Admiratorów Ułożonych* (ze wstępem H. Markiewicza pt. *Odkrywanie Limeryki*), Kraków 1997, A. Bikont i J. Szczęsnej *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, oraz *Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki*, Warszawa 1999, antologia polskiego limeryku ze wstępem i w opracowaniu A. Marianowicza.

<sup>3</sup> Zob. *Limeryki skomponowane w czasie podróży z Krakowa do Pragi i z powrotem przez Wisławę Szymborską i Zbigniewa Macheja*, „NaGłos” 1993, nr 12, s. 26.

<sup>4</sup> Zob. *Liber Limericorum* lub H. Markiewicz, *Limeriada i Panegimimeryki*, [w:] *idem, Żartem i pół serio*, Kraków 2008, s. 18–23.

<sup>5</sup> Przykładem może być wakacyjna zabawa szczecińskiej „Gazety Wyborczej” (2005), której uczestnicy zobowiązani byli nadesłać tekst zawierający nazwę jakiegokolwiek miejscowości Wybrzeża Zachodniopomorskiego, czy ogłoszony przez wrocławską redakcję tejże gazety konkurs na limeryk „dolnośląski” (2007).

<sup>6</sup> Oto przykład jednego z „daniowych” limeryków:

Fryzjer damsko-męski z Białowieży  
we współczesną modę nie wierzy.



tując jego obecność także w kręgach twórców nieprofesjonalnych, przedstawiają za pomocą obrazowej metafory autorki podstawowego dotąd w języku polskim opracowania: „ogniska epidemii limerycznej rozsiane są po całym kraju”<sup>7</sup>.

Tak liczne próby przyswojenia gatunku, którego klasyczna postać ukształtowana została w specyficznym klimacie Anglii wiktoriańskiej, skłaniają dziś niewątpliwie do pierwszych podsumowań, porządkujących tę — wydawać by się mogło obcą polskiej tradycji literackiej — dziedzinę twórczości wierszowanej. Głównej przyczyny owej obcości upatrywać należy w specyficznych właściwościach limerykowego humoru, którego ekscentryczność i nonsensowość uznawana jest za produkt kultury brytyjskiej, w dużej mierze decydujący o jej charakterystycznej odrębności<sup>8</sup>. Mimo oczywistych różnic kulturowych transfer gatunku do literatury polskiej okazał się jednak nie tylko sukcesem rodzimych twórców oraz żywo reagującej na ich dokonania publiczności literackiej, lecz również traktowany być może jako istotny kontrargument przeciwko „separatystycznym” nastawieniom, o których pisze Louis Untermeyer we wprowadzeniu do znanej antologii *The Pan Book of Limericks*: „Przez chwilę wyglądało tak, jakby limeryk mógł czuć się u siebie w domu jedynie w swojej ojczyźnie; wydawał się tak angielski, jak gra w krykieta, Big Ben, popołudniowa herbata i *crumpets*”<sup>9</sup>. Zaczętkowany w latach trzydziestych XX wieku za sprawą Gałczyńskiego oraz środowiska skamandryckiego proces przyswajania gatunku — zarówno w postaci oryginalnych prób, jak i przypadków „spolszczenia” popularnych angielskich limeryków<sup>10</sup> — stanowi wszak przykład przekraczania granic macierzystej kultury

Lecz gdy zje DANIO,  
nabiera chęci na nią  
i modnie strzyże zębry i żołnierzy.

<sup>7</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 72.

<sup>8</sup> Zob. np. H. Baudin, *Krzyżowanie się kultur w Europie. Humor brytyjski w dwudziestowiecznej Francji*, przeł. T. Stróżyński, [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994. Jako jedną z cech brytyjskiego humoru podaje autor „swego rodzaju dziwaczność, przejawiającą się w nonsense, absurdzie i paradoksie” (s. 225). Wnikliwą analizę komizmu anglosaskiego w konfrontacji z tzw. żydowskim *witzem* przynosi także zamieszczony w tym samym tomie tekst J. Pigueta *Struktury logiczne komizmu* (przeł. T. Stróżyński), który zamyka teza, iż „świat śmiechu, traktowany w swej ogólności, jest światem geograficznie i historycznie określonym” (s. 163).

<sup>9</sup> L. Untermeyer, *Introduction: The Limerick, Its Life and High Times*, [w:] *The Pan Book of Limericks*, red. L. Untermeyer, London 1972, s. 12 (przekład mój — M.T.; także wszędzie tam, gdzie nie podano nazwiska tłumacza). Pozostawione w wersji oryginalnej słowo *crumpet* oznacza rodzaj tradycyjnego angielskiego pieczywa.

<sup>10</sup> Trudności z przekładem angielskich limeryków na inne języki tworzyły dodatkową podstawę poglądu o gatunkowym „izolacjonizmie”. Znamienny wydaje się wskazany przez Untermeyera przykład wydanej w Monachium antologii *99 Limericks*: „Chociaż same limeryki zostały opublikowane po angielsku, niemieckie przekłady i uczone komentarze — prozą. Pokazują one, iż choć podstawowe znaczenie jest międzynarodowe, to limeryk traci swoje właściwości i jego pointa staje się nieostra, kiedy musi zostać przefiltrowany przez inny język” (L. Untermeyer, *op. cit.*, s. 11).



literackiej oraz asymilacji formy poza właściwym jej, „naturalnym” kontekstem. Weryfikacji wymaga zatem także rozpowszechnione przez tak fundamentalną pracę jak *The Art of the Limerick* Cyrila Bibby’ego (1978) twierdzenie o nieistnieniu autentycznej twórczości limerycznej w językach słowiańskich, porównywanych pod tym względem z językami afrykańskimi i azjatyckimi. Jak pisze autor: „Pochodzący z tych obszarów *native speakers* nie byli w stanie dostarczyć mi autentycznych przykładów. Także moje poszukiwania za pośrednictwem *The Times Literary Supplement* oraz *The New York Times Book Review* nie zawoocowały żadnym okazem dostarczonym przez szeroką i różnorodną rzeszę czytelników tych periodyków”<sup>11</sup>. Wśród przyczyn takiego stanu rzeczy wymienia Bibby wspomnianą już wcześniej typowo angielską skłonność do nonsensu, niechęć Brytyjczyków do odznaczających się okrucieństwem i agresją postaci komizmu, sprzyjający publikacji twórczości ludycznej wyjątkowo intensywny rozwój czasopism oraz cechy samego języka, którego struktury rytmiczne i bogate słownictwo zapewniały odpowiednie warunki do pojawienia się leżącego u podstaw gatunku humoru<sup>12</sup>. Wyszczególnienie tych czynników, przy odrzuceniu poprzedniej tezy badacza, wydaje się istotną wskazówką, kierującą uwagę ku tym warunkowaniom formy, które — przeniesione w obręb odmiennej kultury literackiej — uruchomić mogą mechanizmy służące jej „naturalizacji” i akceptacji w nowym, nieprzygotowanym przez wcześniejszą tradycję układzie. Tak więc pojawienie się rodzimej literatury nonsensu, jak również przekładów z literatury angielskiej oraz towarzyszących im, upowszechniających ten rodzaj twórczości komentarzy, traktować można jako najważniejszą przesłankę, pozwalającą na włączenie limeryku do repertuaru gatunków posiadających swój rodowód i, co za tym idzie, określone miejsce w historycznoliterackim dyskursie. Jako „ulubione dziecko literatury nonsensu”<sup>13</sup> zyskuje więc limeryk niezbędną dla procesów adaptacji tożsamość, decydującą o jego zakorzenieniu w świadomości literackiej. Z tej perspektywy szczególnie znaczące wydają się ukazujące się od 1920 roku na łamach „Kuriera Polskiego” „absurdy” Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego<sup>14</sup> oraz dwie powojenne publikacje: *Księga nonsensu*, zawierająca utwory angielskich klasyków poezji nonsensu w tłumaczeniu Andrzeja Nowickiego i Antoniego Marianowicza (1958) oraz *Fioletowa krowa. [Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej]* Stanisława Barańczaka (1993). Obie książki przekładowe publikowały przy tym utwory limeryczne, co niewątpliwie przyczyniło się do utrwalenia nadrzędnej wobec nich, ponadgatunkowej formuły, eksponującej

<sup>11</sup> C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut 1978, s. 177.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 177–178.

<sup>13</sup> A. Schöne, *Nonsense-Dichtung — ein Phänomen der englischen Komik*, „Die Neueren Sprachen” 1954, s. 133.

<sup>14</sup> Teksty te zamieszczone zostały w antologii Słonimskiego i Tuwima zatytułowanej *W oparach absurdu* (Warszawa 1958).



element nonsensu oraz humorystyczną intencję. Właśnie bezinteresowność prezentowanego w podobnych tekstach humoru, jego bezkontekstowość rozumiana jako zerwanie związków z potoczną, życiową logiką oraz nietendycyjność oznaczająca wyzwolenie od zobowiązań satyrycznych stanowiły silny kontrast wobec tradycyjnego, zadomowionego w literaturze polskiej komizmu, poszukującego źródeł śmieszności w dobrze znanej odbiorcy rzeczywistości. Zaszczepienie nonsensowego humoru wymagało zatem także przyjęcia trudnej do zaakceptowania w rodzimej kulturze reguły: „Śmiejemy się z bzdury dlatego, że jest bzdurą”<sup>15</sup>. Reguła ta wskazywała jednocześnie na nowe funkcje literatury, które uwidoczniły się silnie w dwudziestoleciu międzywojennym w związku z rozwojem czasopism proponujących swoim czytelnikom — wzorem angielskich periodyków — czystą literacką rozrywkę<sup>16</sup>, reprezentowaną w dużej mierze przez humorystyczne epigramaty. Posiadające przedwojenny rodowód „Szpilki”, „Przekrój”, „Karuzela”, a nawet adresowane do odbiorcy dziecięcego „Płomyczek”, „Świerszczyk” czy „Pentliczek” przyczyniły się zatem w istotny sposób do popularyzacji gatunku, udostępniając swe łamy licznym rodzimym twórcom oraz tłumaczom anglojęzycznej literatury. Limeryk jako wiersz w gazecie stanowi więc wyraz ludycznych tendencji, jakie stały się udziałem wielu czasopiśmienniczych tytułów, otwartych na nowe literackie doświadczenia oraz niekonwencjonalne formy humoru.

Ostatnia wreszcie z wymienionych przez Cyrila Bibby’ego kwestii — językowe uwarunkowania limerykowego komizmu — wymagała takiego wykorzystania walorów dźwiękowo-semantycznych polszczyzny, które — skojarzone z charakterystycznym dla gatunku schematem wersyfikacyjnym — dawałyby efekt zbliżony do silnie zrytmizowanej i opartej na grze słownej konstrukcji angielskich limeryków. To swoiste upodobnienie do angielszczyzny, wiążące się z naśladowaniem pewnych jej cech systemowych, będzie wyróżniać szczególnie pierwsze polskie realizacje gatunku, ustalające kryteria jego wersyfikacyjno-brzmieniowej rozpoznawalności.

Spełnienie warunków, uważanych za czynniki powstania i rozwoju gatunku w literaturze brytyjskiej, nie ogranicza jednak zagadnienia polskiego limeryku do kwestii przekładu kulturowego, poszukującego rodzimych ekwiwalentów dla obcych wzorów i zachowań literackich. Przejęta z zewnątrz forma najwyraźniej zaczęła żyć własnym życiem, bez konieczności uwiarygodniania swego istnienia poprzez odwołania do anglosaskiego poczucia humoru czy wiedzy o jej tkwiących w odmiennej kulturze początkach.

<sup>15</sup> Tę wyrażającą całkowitą bezinteresowność zasadę nonsensowego humoru, odróżniającą go od „komizmu zwykłego”, formułuje J. Kwiatkowski w rozważaniach poświęconych K.I. Gałczyńskiemu. *Wielki humorysta*, „Życie Literackie” 1955, nr 46, s. 3.

<sup>16</sup> O znamiennych przemianach modelu kultury literackiej w międzywojniu oraz istotnej roli, jaką w przemianach tych odegrał rozwój czasopism pisze S. Żółkiewski w pracy *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973.



Niniejsza monografia, nawiązując obszernie do angielskiego rodowodu limeryku, stawia sobie za cel prezentację różnorodnych i niejednokrotnie krzyżujących się dróg dostępu gatunku do literatury polskiej, w której obrębie należy on dziś do najbardziej rozpoznawalnych i chętnie podejmowanych form poezji humorystycznej. Jak twierdzi Joanna Szczęsna: „Dziś każdy wie, że limeryk to rymowana anegdota, gdzie w pierwszym wersie przedstawia się głównego bohatera i miejsce akcji, w drugim — akcja się zawiązuje, w trzecim i czwartym (w klasycznym limeryku — zawsze krótszych) dochodzimy do sedna sprawy, by w piątym zaskoczyło nas rozwiązanie: zabawne, nonsensowne, często frywolne, by nie rzec nieprzyzwoite”<sup>17</sup>. I choć mierzony już kilkoma pokoleniami twórców proces zdaje się daleki od wyczerpania, uchwycenie najważniejszych tendencji i indywidualnych rysów polskiego limeryku wydaje się nie tylko szansą powrotu do dawnych zadań genologii, poruszającej się w kręgu dobrze zdefiniowanych obiektów<sup>18</sup>, lecz także okazją do dyskusji o kształcie polskiej kultury literackiej, nadrabiającej okres historycznych przymusów i martyrologicznych zobowiązań. *Limeryki nad Wisłą*, jak zatytułował niegdyś swój artykuł prasowy Ryszard Marek Groński<sup>19</sup>, to wszakże nie wynik jakiegoś literackiego „cudu”, by posłużyć się wiele mówiącą w polskich realiach aluzją, lecz efekt długotrwałych przemian, wystawiających na próbę kanonizowane w rodzimej kulturze wzorce twórczości oraz style jej odbioru.

---

<sup>17</sup> Fragment komentarza do publikowanych w cyklu *Mielona Gęś albo w Orkanach absurdu* limeryków S. Barańczaka, „Gazeta Wyborcza” 6–7 marca 2004, s. 17.

<sup>18</sup> Tak właśnie, jako „dobrze zdefiniowany obiekt” („well-defined object”) określa limeryk P. Bouissac. *Decoding Limericks: A Structuralist Approach*, „Semiotica” 19, 1977, s. 1.

<sup>19</sup> „Polityka” 1997, nr 2.





## I. O dyskursie tzw. limerykologii

Pisanie o gatunkach komicznych należy niewątpliwie do sfery podwyższonego literaturoznawczego ryzyka. Według powszechnej opinii utwory komiczne śmieją, natomiast naukowe rozprawy o nich dostarczają jedynie nużącej lektury, skutecznie „rozbrajającej” mechanizm wywołujący efekt komiczny (wszak tłumaczenie dowcipu niszczy dowcip). W przypadku limeryku to potencjalne zagrożenie ze strony literaturoznawczego dyskursu wydaje się przejawiać ze szczególną mocą: decyduje o tym nie tylko przynależność gatunku do dziedziny poezji komicznej, lecz również jego genetyczne związki z poetyką nonsensu oraz dyskursem ekscentryczności, które sprawiają, iż wymyka się on „interpretacji umiarkowanej”, odwołującej się do czynności nawykowych służących reprodukcji dobrze oswojonego obrazu świata<sup>1</sup>. O trudności ujęcia owego niepoddającego się standardowym praktykom interpretacyjnym świata literackiego oraz dość zaskakującej wersji literaturoznawczego *decorum* pisze Dieter Baacke w posłowie do niemieckiej antologii poezji nonsensu: „»Nonsensologia« jest możliwa jedynie w formie nonsensu”<sup>2</sup>. Podobnie zdaje się postrzegać wysiłki limerykologów George N. Belknap, autor jednej z nielicznych, wyraźnie sytuujących się po stronie naukowej powagi, rozpraw o gatunku: „Historyczne studia nad limerykiem stały się zagmatwane przez fakt, iż duża część literatury przedmiotu jest dotknięta czymś, co muszę nazwać osobliwym pragnieniem dostarczenia historii tak absurdalnej, jak sam gatunek”<sup>3</sup>. Traktowana z aprobatą lub przeciwnie — z krytycznym dystansem, właściwym postawie, którą Edward Balcerzan określił niegdyś jako „heroiczną”<sup>4</sup> — strategia naśladowania przez tekst literaturoznawczy właściwości omawianego obiektu stanowi jednak, jak wolno sądzić, symptom szerszego zjawiska, zidentyfikowanego przez współczesnych teoretyków kultury

<sup>1</sup> Określeniem „interpretacja umiarkowana” posługuje się J. Culler w eseju *W obronie nadinterpretacji*, zamieszczonym w książce *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996. Autor traktuje to pojęcie jako synonim odczytania „rozsądnego”, poszukującego dla siebie racji we „wspólnocie przekonań”, będącej gwarancją powszechnej zrozumiałości i akceptowalności.

<sup>2</sup> D. Baacke, *Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense*, [w:] *Deutsche Unsinnspoesie*, red. K.P. Dencker, Stuttgart 2006, s. 376.

<sup>3</sup> G.N. Belknap, *History of the Limerick*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 75, 1981, s. 1.

<sup>4</sup> E. Balcerzan, *Polonisto, kim jesteś?*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6. Charakterystyczna dla tej postawy, przeciwstawianej przez autora postawie hedonistycznej, jest powaga, której towarzyszy „aura wzniosłości i patosu” (s. 6).





jako powszechne dążenie do ludyzmu i karnawalizacji<sup>5</sup>. Tendencja ta, charakteryzująca się przede wszystkim hedonistycznym upodobaniem do zabawy, związanej z pojętą na sposób Bachtinowski „kulturą śmiechu”, prowadzi do częstego w tzw. ponowoczesnym świecie zatarcia granic między sferą ludyczną a obszarem gwarantującej stały porządek powagi<sup>6</sup>. Naruszenie tej granicy widoczne jest także w obrębie współczesnej humanistyki i związanej z nią kultury naukowej, co przejawia się wypieraniem z dyskursu akademickiego tzw. stylu teutońskiego, reprezentującego zinstytucjonalizowany autorytet nauki, przez „styl saksoński”, bardziej zindywidualizowany i ciężący ku eseistycznej swobodzie<sup>7</sup>. Postawa ludyczna, której językowym wyrazem staje się odejście od „tonu doktoralnego”, by posłużyć się niezwykle trafnym w tym kontekście określeniem<sup>8</sup>, znajduje wyraźne odbicie także w dziedzinie literaturoznawczej genologii, przyczyniając się do powstania wywołujących skojarzenia raczej z literaturą, niż jej badaniem, form wypowiedzi. Jak zauważa Wojciech Tomasik: „[...] w pisarstwie literaturoznawczym ukształtował się gatunek, który nazwać można »zabawą«. Obejmuje on wypowiedzi odznaczające się pewną swobodą w wyborze tematu, bądź sposobie jego traktowania. Forma ta nawiązuje niewątpliwie do tradycji eseju, a więc piśmiennictwa, które zbliża się już do literackiej strefy przygranicznej. Genologiczna kwalifikacja wspomnianych wypowiedzi staje się niekiedy składnikiem tytułu, jak choćby w Markiewiczowskiej *Innej zabawie* »Lalką« czy w szkicu Ewy Miodońskiej-Brookes *Zabawy* »Zabawą« Sławomira Mrożka”<sup>9</sup>.

Podobne konstatacje pojawiają się także w pracach innych badaczy. Henryk Markiewicz, pisząc o zacieraniu się granic między „dziełem literackim a pracą naukową”, powołuje się na stanowisko Kazimierza Bartoszyńskiego, które podsumowuje następująco: „Badanie literatury staje się częścią [...] »świata literackości«,

<sup>5</sup> Zob. np. tom zbiorowy *Ludyczny wymiar kultury*, red. J. Grad i H. Mamzer, Poznań 2004. Prezentowana tam diagnoza współczesnej kultury wiele zawdzięcza pracom Pierre’a Bourdieu i Mike’a Featherstone’a.

<sup>6</sup> Zob. J. Grad, *Problem karnawalizacji kultury współczesnej*, [w:] *Ludyczny wymiar kultury*.

<sup>7</sup> Zob. S. Gajda, *Współczesny polski dyskurs naukowy*, [w:] *Dyskurs naukowy — tradycja i zmiana*, red. S. Gajda, Opole 1999. Łącząc wspomniane przemiany dyskursu akademickiego z dominującą dziś w nauce rolą języka angielskiego, tak charakteryzuje autor ową stylistyczną różnicę: „Styl teutoński cechuje złożoność i wielowymiarowość organizacji treści w porównaniu ze stylem saksońskim. Ten ostatni stara się być jasny *ad hominem* i bardziej dialogowy. W warstwie językowej nie unika elementów perswazyjnych i wartościujących oraz retoryki tropicznej, rezygnuje ze skomplikowanej składni i nadmiernego nasycenia tekstu środkami więzi logicznej, cechuje go eseistyczność” (s. 15). Por. także M. Clyne, *Cultural differences in the organization of academic texts: English and German*, „Journal of Pragmatics” 11, 1987 i A. Duszak, *Styl teutoński czyli o tworzeniu barier komunikacyjnych*, [w:] *Kształcenie porozumiewania się*, red. S. Gajda i J. Nocoń, Opole 1994.

<sup>8</sup> J. Tuwim, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą*, Warszawa 2009, s. 9 (określenie pochodzi z przytoczonego przez autora tekstu *Dwie sensacje techniczne*).

<sup>9</sup> W. Tomasik, *O ludyźności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 48.





czy szerzej — »kręgu zabawy«<sup>10</sup>. Warto przypomnieć, iż znacznie wcześniej jako rodzaj strategii obronno-asekuracyjnej przedstawił zachowania ludyczne badacz Edward Balcerzan<sup>11</sup>, obecność zaś „momentu zabawowego” w metodologii badań literackich stwierdził Janusz Sławiński w uważanym za przełomowy artykule *Zwłoki metodologiczne*: „Zwłoki metodologiczne miałyby być mianowicie przejawem zmiany, jaka się na naszych oczach dokonuje w pojmowaniu powinności humanistyki. Mówiąc najkrócej: świadczyłyby o wzrastającym znaczeniu pierwiastka ludycznego w działaniach humanistów i o akceptacji tego pierwiastka. Oczywiście moment zabawowy występował zawsze w pracy filologa, historyka czy filozofa, jednakże utajony w cieniu zadań poważnych i odpowiedzialnych — ugruntowywania Wiedzy, docierania do Prawdy, propagowania Dobra. Dla sytuacji obecnej znamieną jest natomiast ludyczność nieskrywana, a nawet drażniąco ostentacyjna”<sup>12</sup>. Najnowsze prace poświęcone zagadnieniom poetyki literaturoznawczego dyskursu w pełni potwierdzają wcześniejsze obserwacje, uzupełniając je bardziej szczegółowymi rozważaniami, prowadzonymi z perspektywy genologicznej i komunikacyjnej. Należy tu wymienić artykuł Jerzego Madejskiego *Od manifestu do autobiografii. O współczesnych typach dyskursu literaturoznawczego*<sup>13</sup> czy rozprawę Romualdy Piętkowej *Zabawy uczonych i gatunki im sprzyjające*<sup>14</sup>, w których osobliwa, „zmacona” przez obecność elementów ludycznych modalność wypowiedzi naukowej nie tylko zyskuje pochodzący z wydanych w ostatnich latach prac materiał egzemplifikacyjny, lecz także traktowana jest jako przejaw procesów o charakterze najwyraźniej paradygmatycznym. W sukurs badaczom spod znaku tzw. *humour research*, poszukującym adekwatnego do stawiającego opór sformalizowanym procedurom poznawczym przedmiotu, jak również nienującego dla czytelnika („reader friendly”<sup>15</sup>) języka opisu, przychodzą więc dziś nieoczekiwanie te style refleksji o literaturze, które swą gatunkową odrębność wywodzą ze wspólnych z twórczością literacką źródeł. Korzysta z nich również dyskurs współczesnej limerykologii, którego swoiste właś-

<sup>10</sup> H. Markiewicz, *Badacze literatury jako literaci*, [w:] *idem, Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 239–240. Autor powołuje się na rozprawę K. Bartoszyńskiego *Od „naukowej” wiedzy o literaturze do „świata literackości”*, zamieszczonej w książce *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991.

<sup>11</sup> E. Balcerzan, *Badacz i jego prześmiewca*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982 (tekst ukazał się pierwotnie w „Tekstach” 1973, nr 3). Naukowa powaga łatwo staje się, zdaniem autora, obiektem prześmiewczych ataków; postawa ludyczna, prowadząca do swoistej „instytucjonalizacji żartu” (zob. s. 80), gwarantuje natomiast skuteczną obronę przed ośmieszeniem i krytyką.

<sup>12</sup> J. Sławiński, *Zwłoki metodologiczne*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 7.

<sup>13</sup> J. Madejski, *Od manifestu do autobiografii. O współczesnych typach dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000.

<sup>14</sup> R. Piętkowa, *Zabawy uczonych i gatunki im sprzyjające*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki i E. Dąbrowska, Warszawa 2006.

<sup>15</sup> A. Duszak, *op. cit.*, s. 259.



ciwości, pozwalające sytuować go w obrębie **gatunku zabawy**, mają szczególne uzasadnienie:

1. Zarówno geneza limeryku, jak i pochodzenie jego nazwy stanowią rodzaj historycznoliterackiej zagadki, której rozwiązaniu służyć ma forma rozgrywanego się wśród badaczy „turnieju”<sup>16</sup>. Do stałego, „formulicznego” niemal repertuaru inicjalnych wypowiedzi, wprowadzających motyw typowej dla (często nierozwiązywalnej) zagadki, tajemniczej niejasności, należą twierdzenia typu: „O ile mi wiadomo, nie istnieje prawdziwie »autentyczna« historia limeryku”<sup>17</sup>. „Pochodzenie limeryku okryte jest tajemnicą”<sup>18</sup>, „[...] nikt nie zna pochodzenia nazwy”<sup>19</sup>, „Początki gatunku *limerick* i jego nazwy giną w dziejowej pomroce”<sup>20</sup>, „Zarówno pochodzenie nazwy, jak i gatunku nie jest wyjaśnione”<sup>21</sup>, „Prawdziwość tej historii jest wątpliwa i nie ma nadziei, że kiedykolwiek zostanie potwierdzona”<sup>22</sup>. Podjęcie badawczego wyzwania oznacza zatem przemieszczenie się z domeny naukowych pewników do strefy, w której jedynym dostępnym środkiem rozwiązywania problemów staje się ludyczne „zgadywanie”.

2. Oprócz opisanej wyżej epistemologicznej konieczności istotnym czynnikiem wpływającym na kształt dyskursu limerykologicznego jest dość często występująca podwójność ról, charakteryzująca piszących o gatunku. Badacz wcielający się w rolę limerysty lub autor limeryków, który przebiera się w kostium limerykologa to sytuacja wcale nie rzadka w historii myśli limerykologicznej. Klasyczny przykład stanowi uchodzące za pionierskie opracowanie Langforda Reeda *The Complete Limerick Book. The Origin, History and Achievements of the Limerick, with about 350 selected examples* wydane w Londynie w 1924 roku, w którym autor zamieszcza również wiele własnych tekstów, czy książka Cyrila Bibby’ego *The Art of the Limerick*, zakończona rozdziałem zawierającym 20 limeryków autora powstałych jako trybut dla Edwarda Leara — „pierwszego wielkiego mistrza sztuki limerycznej”<sup>23</sup>. To literacko-literaturoznawcze pogranicze reprezentują w interesujący sposób również polscy twórcy i badacze, dowodząc, iż pisanie limeryków stanowić może okazję do żartu literaturoznawczego, a teore-

<sup>16</sup> Wiele uwagi poświęca zagadce jako agonistycznemu gatunkowi ludycznemu, służącemu rozpoznaniu istotnych treści naukowych i filozoficznych, J. Huizinga w klasycznej dziś pracy *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985. Najbardziej stosowne w niniejszym kontekście wydaje się więc określenie „zagadka naukowa” (s. 213).

<sup>17</sup> W. Tigges, *The Limerick: the Sonnet of Nonsense? [w:] Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 118.

<sup>18</sup> W.S. Baring-Gould, *The Lure of the Limerick*, London 1969, s. 21.

<sup>19</sup> S. Prickett, *Victorian Fantasy*, Sussex 1979, s. 122.

<sup>20</sup> H. Markiewicz, *Odkrywanie Limeryki*, [w:] *Liber Limericorum*, Kraków 1997, s. 7.

<sup>21</sup> A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, t. 2, Berlin 1992, s. 265.

<sup>22</sup> P. Michałowski, *Coś w rodzaju posłowia czyli Will you come up to Limerick? [w:] idem, Li(me)ryczny plan Szczecina*, Szczecin 1998, s. 102.

<sup>23</sup> C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut 1978, s. 244–245.



tyczna znajomość reguł wyzwalać potrzebę ich praktycznego zastosowania. Zwyczaj opatrywania limeryków *quasi*-naukowym, absurdalnym komentarzem wprowadził na gruncie polskim Konstanty Ildefons Gałczyński — jednocześnie współautor (wraz z Michałem Tyszkiewiczem) pierwszych *limericks* w literaturze polskiej. W krótkim tekście, prezentującym nieznaną jeszcze gatunek publiczności literackiej, pojawia się naśladowca limerykowy nonsens historycznoliteracka informacja:

Twórcą limeryku jest romantyczny pastor angielski Limericks, ten sam, który na wieść o śmierci Shelley'a wykrzyknął:

— A nie mówiłem? Ostrożnie z pomidorami!<sup>24</sup>

W podobnej, bliskiej anegdocie poetyce przedstawia teorię o pochodzeniu gatunku Janusz Minkiewicz, konkurujący (w parze z Julianem Tuwimem) z Gałczyńskim o miano pierwszego polskiego limerysty<sup>25</sup>:

Limeryki zaczęły się w ... Limericku. To taka irlandzka miłośnica. Przed stu laty w tejże miłośnicy znalazło się grono nudzących się młodzieńców, którzy wpadli na wesoły pomysł.

— Będziemy rymować! — postanowili młodzi ludzie, którzy nigdy przedtem ani potem nie mieli do czynienia z poezją, a jednak przeszli do historii literatury. Przynajmniej angielskiej<sup>26</sup>.

Cytujący Minkiewicza Antoni Marianowicz — także limerysta — dodaje w przypisie, traktowanym przecież jako element „aparatu krytyczno-wydawniczego”<sup>27</sup> i zaliczanym do „bibelotów” języka nauki<sup>28</sup>, uwagę, która wydaje się stanowić kolejne ogniwo owej zabawy w naukowe dociekanie: „Nikt nie wie, jak powstały limeryki. Historyjka »o gronie nudzących się młodzieńców« z Limericku jest czystą fantazją, nie lepszą i nie gorszą od wielu fantazji na ten temat”<sup>29</sup>. „Wyjaśniać nie wyjaśniając” oznacza tu zatem czynność „na niby”, należąca do stałego repertuaru chwytów zabawowych. Wprowadzenie fikcji zamiast faktograficznego dowodu, pochwała czystej fantazji zamiast krytycznego sprostowania sytuują omawiane przykłady wśród tekstów o ludycznym przede wszystkim przeznaczeniu. Jak zauważa Anna Martuszevska: „[...] właśnie przede wszystkim z zabawą *sensu stricto* wiąże się element fikcyjności”<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> K.I. Gałczyński, *Limericks, czyli czar bredni*, „Kurier Poranny” (dodatek „Duby Smalonne”) 24 marca 1935, s. 14.

<sup>25</sup> Bliżej kwestię tę omawiam w rozdz. *Pierwsze polskie limeryki: „oswajanie” nonsensu*.

<sup>26</sup> J. Minkiewicz, *Bilans osobisty*, wstęp i oprac. A. Marianowicz, Warszawa 2001, s. 89. *Wstęp do limeryków*, z którego pochodzi cytowany fragment, opublikowany został w wydaniu w 1939 roku tomie poety *Nic świętego*.

<sup>27</sup> Zob. J. Trzynadłowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1978.

<sup>28</sup> E. Balcerzan, *Badacz i jego prześmiewca*, s. 75.

<sup>29</sup> J. Minkiewicz, *op. cit.*, s. 91.

<sup>30</sup> A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 23.



Zdarza się jednak, iż sfingowana historia limeryku przybiera bardziej radykalne formy, wkraczając w sferę samych tekstowych artefaktów, których oczywista nieautentyczność stoi w sprzeczności z *quasi*-naukowym stylem wywodu. Tak więc w odautorskim wstępie do zbioru limeryków Ryszard Florków „cytuje” „najstarszy angielski limeryk”:

How much wood, in Sherwood,  
Would wood-  
-chuck chuck  
if wood-chuck  
would chuck wood.

— który nie tylko opatruje następującym komentarzem: „Powyższy tekst został znaleziony niedawno na wewnętrznej stronie okładki Kroniki Opactwa oo. Pampersów Mniejszych w hrabstwie Sherwood. Wg. prof. **L. Ipnego** [podkreśl. — M.T.] z Uniwersytetu w Planta, Floryda, USA, jest to najstarszy angielski limeryk”, lecz także podaje jego spolszczoną, równie kuriozalną wersję:

Jak wiele, w Sherwood,  
drewna kłód  
mógłby świstak ściąć,  
gdyby tak przyjąć,  
że świstak by ścinać je mógł.<sup>31</sup>

Autor, tworząc owe *facta ficta*, nadaje formę ludyczną rozważaniom o gatunku. Korzystając z licencji pisarskiej, unieważnia „pakt faktograficzny”<sup>32</sup> (mylnym sygnałem, świadczącym o podjęciu zwodniczej gry z odbiorcą, jest więc występujący na początku cytat z *Encyklopedii Powszechnej* PWN, zawierający hasło „limeryk”), właściwy tekstom o funkcji poznawczej, i poprzez zabieg mistyfikacji włącza historię gatunku do świata literackości.

Inny wariant, wskazujący, iż „wymieszały się role, w których występowali uczestnicy życia naukowego i literackiego”<sup>33</sup>, reprezentują teksty „licencjonowanych” badaczy, których dyskursywna wiedza o gatunku znajduje przedłużenie we własnej, oryginalnej twórczości. Współistniejące z produkcją limeryczną praktyki literaturoznawcze tracą więc niejako swój samodzielny i autorytatywny charakter, literackie zaś zabawy uczonych przekształcają się w folklor uniwersytecki<sup>34</sup>, pozostający w luźnym, choć wyraźnym związku z instytucją nauki. Bywa też, iż występujący w owej podwójnej roli badacze literatury porzucają zasadę

<sup>31</sup> R. Florków, *Limeryki*, Kraków 1999, s. 6–7.

<sup>32</sup> Pojęciem tym, stanowiącym uogólnienie terminu Philippe’a Lejeune’a, posługuje się H. Markiewicz. Zob. *Mystyfikacje i falszerstwa literackie w Polsce*, [w:] *idem, Zabawy literackie dawne i nowe*, s. 108.

<sup>33</sup> J. Madejski, *op. cit.*, s. 40.

<sup>34</sup> Zjawisku temu poświęcam rozdział *Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim*.



„eksterytorialności” obu typów wypowiedzi i poprzez odwołanie się do inwencji literackiej odchodzą od klasycznych kanonów rozprawy naukowej, mącąc jej gatunkową czystość bądź dokonując jej całkowitej „prywatyzacji”. Tak więc nawet niezwykle rzeczowy, syntetyczny szkic Henryka Markiewicza (jednocześnie twórcy „eksperymentalnych” form limerycznych<sup>35</sup>), łączący dobrze udokumentowaną wiedzę historycznoliteracką z analizą teoretyczną gatunku, opatrzony został nawiązującym do poetyki przygody tytułem *Odkrywanie Limeryki*<sup>36</sup>, co wydaje się sugerować zarówno „niezwyczajność” przedmiotu opisu (metafora tajemniczego ładu), jak również metod jego poznania, natomiast książka Stanisława Barańczaka *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*<sup>37</sup> (jeden z rozdziałów poświęcony jest twórczości limerycznej), mimo pozorów tradycyjnej naukowości (charakterystyczna formułczość podtytułu, wskazująca naukowy cel opracowania, obecność definicji, rozbudowana systematyka omawianych gatunków i ich odmian) okazuje się przedsięwzięciem przede wszystkim ludycznym, zabawą w naukę, w której badacz staje się podmiotem literackim, posiadającym nieograniczone możliwości kreowania będących przedmiotem opisu, nowych podgatunków<sup>38</sup>. Owa swoboda tworzenia, polegająca na projektowaniu własnych, niemających pierwowzoru w istniejącej twórczości literackiej form gatunkowych (od ameryku po szymberyk) pozwala wprawić w ruch mechanizm naukowej systematyzacji i wykorzystać jej — dostrzeżony przez Huizingę — aspekt ludyczny: „[...] ze wszelkimi skłonnościami do rozbudowanej systematyki łączy się niemal nierozzerwalnie tendencja ludyczna”<sup>39</sup>. Prywatna genologia Barańczaka sytuuje się więc poza obszarem „oficjalnej”, podlegającej instytucjonalnym rygorom nauki, a jej typologiczny rozmach stanowi bezpośredni efekt literackiej zręczności autora. Co więcej, opisane i praktykowane przez Barańczaka reguły gatunkowe implikują powtarzalność, która należy do najbardziej charakterystycznych cech zabawy<sup>40</sup>. Uprawiane przez autora „fantazje typologiczne” kontynuuje więc jeden z recenzentów książki, wykorzystując „7 pustych [stron] gdzie każdy może **odegrać się** na Autorze” (podkreśl. — M.T.): „[...] skoro jest okazja, pozwolę sobie nieśmiało dorzucić do imponującego katalogu Autora kilka nieobecnych tam, a często spotykanych okazów. Należą do

<sup>35</sup> Zob. *Wstęp*, przypis 4.

<sup>36</sup> H. Markiewicz, *Odkrywanie Limeryki*.

<sup>37</sup> S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995.

<sup>38</sup> Dokładniejsze omówienie książki Barańczaka zamieszczam w rozdz. *Trzy poetyki. W kręgu literackich autorytetów*.

<sup>39</sup> J. Huizinga, *op. cit.*, s. 285–286.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 23: „Zabawa przybiera natychmiast jako forma kulturowa ustalony kształt. Z chwilą gdy raz się rozegrała, pozostaje we wspomnieniu jako twór duchowy lub duchowy skarb, jest przekazywana i w każdej chwili może zostać powtórzona [...] Ta powtarzalność jest jedną z najistotniejszych cech zabawy”.



nich między innymi *abderyk* (limeryk o głupcach), *aberryk* (o wariatach), *afe-ryk* (o nadużyciach), *choleryk* (o pasjonatach), *emeryk* (o Trzecim Wieku), *eteryk* (szczególnie ulotny), *everyk* (limeryk dla każdego), *flymeryk* (o muchach), *gderyk* (formalizujący zarzuty), *glineryk* (o policjantach), *imperyk* (o akcji zlokalizowanej w czasach królowej Wiktorii), *kuperyk* (tematy anatomiczne), *lauferyk* (do wyszywania na makatach), *mdlimeryk* (o przypadłościach gastrycznych), *oberyk* (ujęcia folklorystyczne), *operyk* (o śpiewakach), *plumeryk* (o skutkach spożywania śliwek), *referyk* (z życia nauki), *roweryk* (o welocypedystach), *ruderyk* (o architekturze), *ślimeryk* (o gustach kulinarnych Francuzów) oraz *tlimeryk* (o strażakach)<sup>41</sup>. Pokusa udziału w zabawie literackiej prowadzi zatem do zmażenia czystości krytycznego dyskursu. Krytyk — zgodnie z użytym przez siebie określeniem — „barańczakizuje”, czyli naśladuje styl omawianej pracy, przejmując jej dwuznaczny, literacko-badawczy charakter.

3. Konstytutywny dla gatunku element komizmu sprawia, iż teksty limeryczne wykazują szczególną odporność na ten rodzaj dyskursu, który zmierza ku odczytaniom jednoznacznie opowiadającym się po stronie naukowej bądź filozoficznej powagi. Dotyczy to nie tyle omówień, które zatrzymują się na poziomie opisu poetyki gatunku, badających skład oraz funkcjonalne zróżnicowanie formy, ile wszelkich prób dotarcia do głębiej ukrytych sensów, „wypreparowania” ich niejako z komicznej fabuły limeryku. W miarę bezpieczny obszar analizy sąsiadować zatem może z grząskim terenem (nad)interpretacji, której mijające się z istotą gatunku konstatacje prowadzić mogą do nieadekwatnych lub nawet kuriozalnych ustaleń. Dziwić więc może nad wyraz poważna próba „ufilozoficznienia” limeryku, podjęta w skądinąd cennym opracowaniu Jeana-Jacques’a Lecercle’a *Philosophy of Nonsense*, której podstawę stanowi Heideggerowska wersja egzystencjalizmu, akcentująca motyw zagrożenia jednostki przez dyskryminujące jej odrębność i autentyczność otoczenie: „Jak dobrze wiadomo, ‘oni’ (‘they’) to nie tylko pełniący ważną funkcję w limerykach Leara kolektywny charakter („collective character”), lecz także angielska wersja Heideggerowskiego ‘das Man’ z *Sein und Zeit*. Owi ‘oni’ (‘they’) stanowią zagrożenie dla autentyczności *Dasein* [...] Ekscentryczni bohaterowie limeryków Leara próbują się od nich odróżnić”<sup>42</sup>. Pesymizm użytej tu w funkcji interpretanta koncepcji filozoficznej (Władysław Tatarkiewicz tak określił styl niemieckiego filozofa: „Pisał dziwacznie, ciemno,

<sup>41</sup> Gwidon Znajco [Jan Gondowicz], *O hamburgefonz*, „Ex Libris” 1996, nr 89, s. 10. Wyrażnym sygnałem podjęcia przez recenzenta ustanowionych przez Barańczaka reguł literackiej zabawy jest poddanie własnego nazwiska „onagramicznej” transformacji. Wedle zaś autora *Wprowadzenia w prywatną teorię gatunków onagram* to „anagram onomastyczny, czyli takie przedstawienie liter czyjegoś imienia i nazwiska (bez opuszczenia i bez dodania ani jednej litery), aby w efekcie powstało nowe imię i nazwisko” (Barańczak, *op. cit.*, s. 40).

<sup>42</sup> J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, London-New York 1994, s. 108.





odrażająco<sup>43</sup>) zaciemnia (określenie to nabiera w niniejszym kontekście swoistej dwuznaczności), jak się wydaje, komiczne właściwości gatunku, podkreślane dodatkowo w przypadku twórczości Leara przez niepozostawiające wątpliwości co do charakteru przedstawienia ilustracje<sup>44</sup>.

Wrażenie interpretacji odległej od typu doświadczeń, towarzyszących lekturze tzw. poezji niepoważnej, do której zaliczana bywa przecież forma limeryku, przynoszą także strukturalistyczno-semiotyczne rozprawy Paula Bouissaca<sup>45</sup>, odwołujące się przede wszystkim do metodologii zawartej w pracach Claude'a Lévi-Straussa. Celem staje się tu nie tyle badanie reguł, które rządzą narzucającą się w odbiorze warstwą zdarzeniową, ile — wzorem francuskiego antropologa — dotarcie do głębszego poziomu nieświadomej struktury gatunku, odsłaniającej mityczne relacje. Jak bowiem głosi jedno z założeń tak ukierunkowanej analizy: „limeryki stanowią mikronarracje, poprzez które przedstawione zostają jedna lub kilka operacji metakulturowych; są konstelacjami mitycznych refleksji”<sup>46</sup>. Ów status tekstu metadyskursywnego, odsłaniającego podstawowe relacje pojęciowe, budujące mityczny porządek, jest gwarantowany przez przynależność gatunku do dziedziny nonsensu, który — poprzez odrzucenie przyjętych powszechnie reguł — umożliwia wyjście poza ramy kultury i zajęcie wobec niej pozycji niezaangażowanego obserwatora. Nonsensowne zachowania bohaterów limeryków odsyłają zatem do przyjętej w społeczeństwie normy, potwierdzając jej istnienie i znaczenie w obrębie tworzącej system całości. Jako jeden z przykładów podaje Bouissac następujący limeryk Edwarda Leara:

There was a Young Person of Smyrna  
Whose grandmother threatened to burn her;  
But she seized on the cat,  
And said, „Granny, burn that!  
You incongruous old woman of Smyrna!”<sup>47</sup>

<sup>43</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1978, s. 347.

<sup>44</sup> Ilustracje przedstawiające uśmiechnięte postacie odmieńców kontrastują niejednokrotnie z dramatyczną i niepozabawioną drastycznych momentów akcją limeryku. O relacjach między tekstem a towarzyszącą mu na zasadzie kontrapunktu ilustracją zob. L. Ede, *Edward Lear's Limericks and their Illustrations*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, s. 103–116.

<sup>45</sup> Zob. P. Bouissac, *Decoding Limericks: A Structuralist Approach*, „Semiotica” 19, 1977; *A Semiotic Approach to Nonsense: Clowns and Limericks*, [w:] *Sight, Sound and Sense*, red. T. Sebeok, Bloomington 1978; *The Meaning of Nonsense (Structural Analysis of Clown Performances and Limericks)*, [w:] *The Logic of Culture: Advances in Structural Theory and Methods*, red. I. Rossi, South Hadley 1982.

<sup>46</sup> P. Bouissac, *Decoding Limericks*, s. 2.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 5. Autor przytacza tekst za: E. Lear, *Nonsense Poems/Poèmes sans sens*, Paris 1974, s. 142. W spolszczonej wersji R. Stillera tekst ten brzmi następująco:

Babka pewnej osóбки z Magdali  
Odgrażała się, że ją spali,  
Na co młoda istota



— w którym odnajduje odwołanie do jednej z najbardziej fundamentalnych zasad konstytuujących kulturę: zakazu antropofagii. Z punktu widzenia stosującego ów zakaz systemu kultury jednostka, która dąży do jego naruszenia, staje się „incongruous”, czyli, jak wywodzi badacz, kimś niepasującym do systemu, całkowicie wobec niego obcym<sup>48</sup>. Jednak przyjęta przez Bouissaca perspektywa interpretacyjna, choć może satysfakcjonować kazuistycznych wyznawców metody zapożyczonych z antropologii strukturalnej, już w tym momencie okazuje się bezradna wobec umiejscowionych na powierzchni języka i stanowiących ważny element poetyki nonsensu chwytów komicznych. Należą do nich często występujące w twórczości Leara jednorazowe, oparte na efekcie niespodzianki kolokacje (jedną z nich jest właśnie „incongruous old woman”), sytuujące jego twórczość w rejonach tzw. czystego nonsensu<sup>49</sup>.

Także inne wątki interpretacyjne, sprawiające wrażenie dobrze odrobionej lekcji z Lévi-Straussa, nasuwają wątpliwości co do przyjętej strategii odczytania. Zgodnie więc z założeniem autora *Smutku tropików* Bouissac przyjmuje tezę o wzajemnej przekładalności kodów w myśleniu mitycznym, co pokazuje na przykładzie relacji, istniejących między kodem kulinarnym, seksualnym i dotyczącym stosunków pokrewieństwa. Aby zilustrować te powiązania, warto przytoczyć dość obszerny fragment rozważań, odnoszących się do cytowanego limeryku: „Ale czy limeryk ten pomija odniesienia do kodu seksualnego, który, jak wcześniej stwierdziłem, jest »naturalnym« sposobem kodowania problemów i czynności kulinarnych? Oczywiście nie, ponieważ »to burn« może również denotować treści seksualne. Tu akcja może być interpretowana jako przesadnie koncentrująca się na pokrewieństwie i widziana jako kazirodcze stosunki homoseksualne między kobietami [»female homosexual incest«]. W tym przypadku kot byłby właściwym substytutem o tyle, o ile oznacza zgodnie z tradycją żeński organ płciowy [...] Jednakże nie wydaje się, by istniał wybór między dwoma interpretacjami (czyli problem kulinarny *versus* problem pokrewieństwa), ponieważ szczególnie kod seksualny tego limeryku wydaje się zdeterminowany przez zasadę kulinarną; bardziej prawdopodobne jest, iż »female homosexual incest« koduje »antropofagię« niż odwrotnie, ponieważ (1) ta ostanía stanowi silniejsze tabu, (2) i jest bardziej nonsensowa w tym kontekście”<sup>50</sup>.

Badanie uwarunkowanych kulturowo relacji istniejących między kodem kulinarnym i seksualnym daje również podstawę interpretacji innych, analizowanych

---

Rzekła: „Babcu, masz kota,  
Jego spal, ty zła babo z Magdali!”

Zob. E. Lear, *Limeryki wszystkie*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1986, s. 9.

<sup>48</sup> P. Bouissac, *Decoding Limericks...*, s. 6.

<sup>49</sup> O roli nonsensowych przymiotników w twórczości E. Leara pisze D. Petzold w książce *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 37–38.

<sup>50</sup> P. Bouissac, *Decoding Limericks...*, s. 7.





przez Bouissaca, tekstów limerycznych. Tak więc zacięta w swym dziewictwie zamężna bohaterka limerycznego cyklu znajduje swój ekwiwalent w kodzie kulinarnym w postaci żywności konserwowej („canned food”), paradoksalnej (nonsensowej) z punktu widzenia opozycji natura/kultura, której w obrębie kulinarnych opozycji odpowiada przeciwieństwo surowe/gotowane<sup>51</sup>. Wskazanie inspiracji nie wydaje się trudne. Wystarczy zacytować następującą wypowiedź Claude’a Lévi-Straussa: „Mit nigdy nie będzie traktował problemu wynikającego z seksualności samego w sobie i dla niego, odizolowanego od wszystkich innych [...] Myślenie mityczne, borykając się z jakimś problemem, zestawia go z innymi. Używa równocześnie kilku kodów”<sup>52</sup>. Uprawiane przez Bouissaca „śledztwo semiotyczne” („semiotic investigation”<sup>53</sup>), prowadzone z wyraźnie nieliteraturoznawczych czy szerzej — pozaestetycznych — pozycji, wydaje się przedkładać wierność antropologicznej metodzie nad, zawarte w samych tekstach, gatunkowe dyrektywy. Traktowanie limeryku jako metakulturowego, metasemiotycznego dyskursu „odnoszącego się do najbardziej fundamentalnych zasad konstytuujących kulturę, które muszą pozostać nienaruszone do tego stopnia, że samo mówienie o nich wprost stanowi tabu”<sup>54</sup> niewiele wnosi do charakterystyki gatunku, zawdzięczającego swą żywotność odmiennym funkcjom i aspektom świata przedstawionego. Swoista „algorytmiczność” i abstrakcyjność analizy, sięgającej do głębokiej, nieświadomionej struktury tekstu, zawiesza niezwykle istotne pytanie o sposoby przejawiania się komizmu w twórczości limerycznej. Jedną z najważniejszych jego odmian stanowi właśnie tzw. komizm erotyki<sup>55</sup>, ściśle związany z warstwą zdarzeniową tekstu, która pozostaje poza zasięgiem strukturalistycznej metody. Świadomość tej rozbieżności ma zresztą sam autor przedstawionej tu koncepcji, przyznając, iż jego interpretacje mogą wydawać się zbyt arbitralne, kwestia zaś humoru i śmiechu („the question of humor and laughter”) powinna znaleźć miejsce w rozważaniach poświęconych występom klaunów i limerykom<sup>56</sup>. Zasadnicza trudność, którą napotyka badacz, wynika jednak, jak twierdzi Bouissac, „z niekompatybilności, która istnieje między, z jednej strony, metasemiotycznym podejściem, odkrywającym pewne systematyczne relacje oraz konstruującym zestaw warunków, które służą jako wyjaśnienie posiadania znaczenia przez niektóre podane jako przykład fakty, i z drugiej strony, empirycznym poziomem wyko-

<sup>51</sup> P. Bouissac, *A Semiotic Approach to Nonsense*, s. 252–256. Opozycja surowe/gotowane znalazła omówienie w przywoływanej przez autora pracy Lévi-Straussa *Le cru et le cuit*, Paris 1964. Por. C. Lévi-Strauss, *Trójkąt kulinarny*, przeł. S. Cichowicz, „Twórczość” 1972, nr 2.

<sup>52</sup> C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Z bliska i z oddali*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1994, s. 164.

<sup>53</sup> P. Bouissac, *A Semiotic Approach to Nonsense*, s. 253.

<sup>54</sup> P. Bouissac, *Decoding Limericks*, s. 7.

<sup>55</sup> Pojęcia tego używa J. Kleiner w rozprawie *Z zagadnień komizmu*, [w:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 108.

<sup>56</sup> P. Bouissac, *The Meaning of Nonsense*, s. 211.



niania, na którym fakty te mogą być doświadczone wyłącznie jako niedorzeczne („non-sensical”). Zatem, skoro śmiech stanowiłyby część tego ostatniego obszaru, byłby niewytłumaczalny za pomocą terminów strukturalistycznych [...]”<sup>57</sup>. Dla większej ścisłości należy dodać, iż nieprzewidywalność, na której opiera się efekt komicznej niespodzianki, może przejawiać się jedynie na poziomie niepodlegającym systemowej regulacji.

Świadomy ograniczoności swojego postępowania badawczego pozostawał także sam Claude Lévi-Strauss, którego wyznanie zyskuje szczególne znaczenie w niniejszym kontekście: „Wiem [...], że tego rodzaju podejście, jakie uprawiam, nie wyczerpuje całości zjawisk; tak samo jak na przykład model logiczno-matematyczny wypracowany dla wyjaśnienia sytuacji meteorologicznej nie uświadomi emocji estetycznej wywołanej przez zachód słońca. Chcąc ją opisać i zanalizować, należy podejść do niej pod innym kątem i uciec się do innych sposobów rozumowania”<sup>58</sup>.

Jak się wydaje, typową, związaną z gatunkiem limeryku „emocję estetyczną” wyzwała obecność w jego strukturze elementów komicznych, których pominięcie w rekonstrukcji zasadniczych dla niego sensów wywołuje wrażenie odczytania nieadekwatnego, osadzonego w niefortunnie dobranym i zaprzeczającym intencji tekstowej kontekście. Filozoficzny patos i naukowa powaga przedstawionych tu interpretacji tworzą niewątpliwie pewien kłopotliwy dysonans w zetknięciu z traktowanym jako rodzaj zabawy literackiej<sup>59</sup> i zaliczanym do dziedziny *light verse* gatunkiem. Nieoczekiwanym i niezamierzonym przez autorów obu rozpraw efektem tego zetknięcia staje się przechodzące momentami w śmieszność („they” jako konkretyzacja czy raczej rodzaj udosłownienia Heideggerowskiej abstrakcji filozoficznej — *das Man; obstinate virgin* jako ekwiwalent żywności w puszkach) obniżenie powagi opisującego dyskursu, potwierdzające dostrzeżony niegdyś przez Michała Bachtina, zastanawiający fenomen: śmiech jest formą, której „nie można [...] zamienić na powagę”<sup>60</sup>, nie wypaczając zasadniczych dla zrozumienia tego zjawiska treści światopoglądowych, czyli, jak nazywał to rosyjski badacz, „światopoglądu śmiechu”<sup>61</sup>. Podobne wnioski zdają się wynikać także z następujących twierdzeń innych badaczy, rozpatrujących ową niesymetryczną relację między dyskursem powagi i niepowagi, utożsamianej ze śmiechem oraz postawą ludyczną: „Powagę można negować, zabawy nie można”<sup>62</sup>, „ośmieszać

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 212.

<sup>58</sup> C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *op. cit.*, s. 123.

<sup>59</sup> Znamienne, iż opracowanie A. Bikont i J. Szczęsnej *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu* wydane zostało w serii „Zabawy literackie”.

<sup>60</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 169.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 217.

<sup>62</sup> J. Huizinga, *op. cit.*, s. 14.



można najlepiej tylko to, co ze swej prawdziwej istoty jest poważne<sup>63</sup>. W świetle tych wypowiedzi przedstawione interpretacje fałszują światopogląd gatunku, przypisując mu treści ideologicznie obce, sprzeczne z utrwalonymi przez tradycję regułami znaczenia.

Dodatkowy argument przeciwko interpretacji światopoglądowo chybionej, wykazującej cechy niezgodnego z *intentio operis* „nadrozumienia”<sup>64</sup>, stanowić może dość powszechnie lansowana teza, iż komizm nonsensu, najbardziej chyba charakterystyczny dla omawianego gatunku, miał pełnić funkcję przeciwwagi dla sensów wytwarzanych w obrębie instytucji, w najwyższym stopniu reprezentujących uczoną, przybierającą postać oficjalnego autorytetu, powagę: szkoły i uniwersytetu<sup>65</sup>. Pogląd ten wyznaje również Lecercle, który pojawienie się silnego nurtu literatury nonsensu w Anglii wiktoriańskiej postrzega jako „produkt uboczny (»by-product«) rozwoju instytucji szkoły”, będącej tym samym „jednym z miejsc, gdzie nonsens jest produkowany”<sup>66</sup>. Skoro zatem przyjąć, iż istotą tekstów mających genetyczny związek ze sferą szkolnego czy akademickiego folkloru jest parodia poważnego sensu, nieuzasadnione mogą wydawać się próby nadania im statusu wypowiedzi sensów, paradoksalnie, zawierającej. Sytuujące się na przeciwległym biegunie strategii ludyczne służą natomiast bez wątpienia wzmocnieniu komicznej wymowy analizowanych tekstów — jakby w obawie, iż użycie języka instytucjonalnej powagi mogłoby bezpowrotnie zniszczyć ową, jak określił to Bergson, „subtelną istotność [...] z rzędu tych, co rozkładają się pod wpływem światła”<sup>67</sup>.

Wymienione tu powody, dla których dyskurs współczesnej limerykologii przejmując cechy właściwe „gatunkowi zabawy”, nie ograniczają jednak rozwoju tych stylów dyskursywnych, które służą wyjaśnieniu reguł, składających się na poetykę gatunku. Zastosowanie bezstronnego, podporządkowanego opisowi języka poetyki uznać można za szczególnie uprawnione właśnie w przypadku limeryku, którego wyrazista gatunkowa tożsamość (jasność gatunkowych reguł), wyróżniająca go spośród amorficznych form współczesnej poezji, skłania do porównań z podobnie precyzyjnie skonstruowanym sonetem<sup>68</sup>. Zapewne taki właśnie zamiar spełniałyby formułowane przez badaczy literatury nonsensu postulaty ograniczenia czynności interpretacyjnych na rzecz pozbawionej ryzyka „usensowniania” nonsensu analizy. O powszechności podobnego stanowiska przeko-

<sup>63</sup> H. Markiewicz, *Krakowscy uczeni w satyrze i w anegdocie*, [w:] *idem, Zabawy literackie dawne i nowe*, s. 346.

<sup>64</sup> Terminem Wayne’a Booth’a posługuje się J. Culler w dyskusji o granicach interpretacji. Zob. *op. cit.*, s. 113–114.

<sup>65</sup> Kwestia ta omówiona zostanie w rozdz. *Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim*.

<sup>66</sup> J.-J. Lecercle, *op. cit.*, s. 4, 216.

<sup>67</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 142.

<sup>68</sup> W. Tigges, *op. cit.*



nuje wypowiedź Rolfa Hildebrandta: „Z reguły uważa się, iż dzieła, które żyją z ducha literackiego nonsensu, nie są przeznaczone do interpretacji, lecz jedynie analizy”<sup>69</sup>, Dieter Baacke zaś dostarcza kategorycznego argumentu, likwidującego jakkolwiek fundament interpretacji tego typu twórczości: „Nonsense jest tworzeniem bez mitu i logosu (Nonsense ist Schöpfung ohne Mythos und Logos). Żaden głęboki sens (Tiefsinn) nie może go sobie zawłaszczyć [...]”<sup>70</sup>. Gdyby nawet przyjąć tak skrajną wizję gatunkowego świata znaczeń i odnieść ją do limeryku, zakres zagadnień, pozostających w kręgu zainteresowań poetyki okazuje się wystarczającym powodem podejmowania licznych — choć przede wszystkim skupionych na kulturze angielskiej, stanowiącej macierzysty kontekst dla omawianej formy — studiów nad gatunkiem. Jako zachętę potraktować zaś można podsumowujący wniosek, pochodzący z cytowanej już rozprawy Wima Tiggesa *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?*: „najlepsze limeryki zasługują na równie wnikliwe rozpatrzenie przez badaczy literatury, co najlepsze sonety”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> R. Hildebrandt, *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962, s. 73.

<sup>70</sup> D. Baacke, *op. cit.*, s. 376.

<sup>71</sup> W. Tigges, *op. cit.*, s. 133.



## II. Z historii i teorii gatunku

### 1. Gatunek „stroficzny”<sup>1</sup>

Zastosowane przez Tiggesa porównanie z sonetem, służące w istocie synchronicznej analizie cech gatunkowych limeryku, okazuje się nie mniej aktualne w dziedzinie historycznoliterackich dociekań, dążących do precyzyjnego ustalenia momentu i okoliczności powstania gatunku. Zasadnicza zbieżność, rozstrzygająca o podobieństwie także w planie gatunkowej diachronii, zdaje się wynikać z faktu, iż należący do obligatoryjnych elementów limerykowej konstrukcji układ stroficzno-wersyfikacyjny, podobnie jak równie wyrazista i łatwo rozpoznawalna forma sonetu, stanowić może twór względnie autonomiczny, niezwiązany w genologiczną całość z innymi wyznacznikami o konstytutywnym dla gatunkowej tożsamości znaczeniu. Na ów możliwy genologiczny i jednocześnie pregenologiczny status matrycy wierszowej zwraca uwagę Stefania Skwarczyńska, rozróżniając „formalny układ wersyfikacyjny” i „gatunek, a więc zwartą strukturę o wielu polach”<sup>2</sup>. Jako przykład tej — utrudniającej wskazanie historycznego momentu krystalizacji gatunku — oboczności podaje badaczka właśnie sytuację sonetu: „Dotąd jednak nie bardzo chyba wiemy, kiedy, w których konkretnych utworach po raz pierwszy zarysował układ wersyfikacyjny sonetu gatunkową strukturę sonetu, a także czy jako układ wersyfikacyjny nie funkcjonował on nadal równocześnie z gatunkiem sonetu [...]”, co daje podstawę do sformułowania bardziej ogólnego wniosku, iż „Zagadnienia gatunków skonsolidowanych w oparciu o pewną konkretną formę wersyfikacyjną należą do najtrudniejszych dla ostatecznego rozstrzygnięcia”<sup>3</sup>. Podejmowane przez badaczy próby określenia rodowodu limeryku poprzez wskazanie tekstów pierwszych, realizujących charakterystyczny dla gatunku schemat wersyfikacyjny, w pełni potwierdzają przywołaną konstatację, unaoczniając zarówno zawodność odizolowanego od całości strukturalnej kryterium, jak i incydentalność prezentowanych na zasadzie archeologicznej sensacji utworów oraz ich nieistotność dla procesów prowadzących do krystalizacji gatunku. Zatem odkrycie śladów obecności uznawanego za wzorcowy modelu pięciowersowej strofy, wyróżniającej się swoistym rozkładem rymów (aabba) i stóp

<sup>1</sup> Określenie zapożyczam z książki P. Michałowskiego *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 116.

<sup>2</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 264.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 267.



(trzy w wersji 1., 2. i 5.; dwie w wersji 3. i 4.) w poezji odległych epok literackich stanowić może jedynie rodzaj historycznoliterackiej ciekawostki, niewiele wnoszącej do obrazu opartej na ciągłości ewolucji formy. Wyznaczenie linii rozwojowej gatunku powinno więc rozpocząć — choć do podjętego tu wątku przyjdzie jeszcze powrócić — ustalenie modelowej struktury, równoznacznej z pierwszymi, artystycznie doniosłymi i utrwalającymi gatunek w świadomości literackiej dokonaniem. Przyjęcie takiej perspektywy oglądu pozwala odrzucić, zgodnie ze wskazaniami Skwarczyńskiej, teorie zakładające „dojrzewanie” formy, nieuchronnie wiążące się ze stanowiskiem wartościującym<sup>4</sup>. Co więcej, owa skryształizowana po raz pierwszy struktura stanowić może dogodny punkt odniesienia zarówno dla poprzedzających ją, jak i następujących później realizacji tekstowych.

## 2. Edward Lear i tradycja purnonsensu

Jako gatunek literacki o rozpoznawalnej, dającej się reprodukcji strukturze, pojawia się limeryk w twórczości wiktoriańskiego poety, malarza i rysownika (nauczyciela rysunku samej królowej Wiktorii) — Edwarda Leara (1812–1888). Wprawdzie autor nigdy nie posługiwał się tym pojęciem genologicznym, jednak imponujące pod względem liczebnym (ponad 70 tekstów i ilustracji), jednorodnie gatunkowo utwory wypełniające jego wydaną anonimowo *Księgę nonsensu* (*A Book of Nonsense*, 1846)<sup>5</sup> nie tylko stworzyły najbardziej klasyczny i powszechnie identyfikowany model limeryku, lecz stały się także zapowiedzią przyszłej, światowej kariery tej formy literackiej. Dodać trzeba, iż dopiero trzecie wydanie *Księgi* (1861) opublikowane zostało pod własnym nazwiskiem autora, ukrywającego się dotąd pod żartobliwym pseudonimem *old Derry down Derry* (pojawia się on w inicjalnym, otwierającym tom utworze). Datowany na rok 1872 zbiór zatytułowany *More Nonsense Pictures, Rhymes, Botany, Etc.*, zawierający sto kolejnych limeryków (*One Hundred Nonsense Pictures and Rhymes*) utrwalił jedynie wizerunek Leara jako poety nonsensu, przejawiającego szczególną skłonność do zwięzłej, mającej cechy formułcznej strofy. We wstępie do książki znalazło się wyznanie autora, iż źródłem inspiracji tego typu twórczości stał się podsunęty mu niegdyś przez przyjaciela tekst o „starym człowieku z Tobago” („an Old Man of Tobago”): „Wiele lat temu, kiedy dużo czasu spędzałem w wiej-

<sup>4</sup> Zamiast „dojrzałej” fazy proponuje autorka „uznać za »model« struktury gatunku tę jej postać, w której skryształizowała się po raz pierwszy [...]”. *Ibidem*, s. 217.

<sup>5</sup> Dokładny opis zawartości kolejnych wydań *Księgi nonsensu* znaleźć można w komentarzach V. Noakes do zbioru dzieł poety. Zob. E. Lear, *The Complete Nonsense and Other Verse*, London 2006, s. 484, 496. Jak podaje badaczka, pierwsze dwa wydania (z lat 1846 i 1855) zawierały 73 limeryki, trzecie zaś, z 1861 roku, rozszerzone zostało o 43 nowe teksty, przy jednoczesnym usunięciu trzech utworów, wchodzących w skład poprzednich edycji.





skim domu, gdzie pełno było dzieci i radości, linijki zaczynające się od »There was an Old Man of Tobago« zostały mi zasugerowane przez nieocenionego przyjaciela jako forma wierszowa dostarczająca nieograniczonej różnorodności rymów i obrazów (»a form of verse lending itself to limitless variety for Rhymes and Pictures«)<sup>6</sup>. Tekst, o którym mowa, pochodził z wydanego na początku lat dwudziestych XIX wieku zbioru nieznanego, jak podaje większość badaczy, autora — *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, gdzie został zapisany w następującej wersji:

There was a sick man of Tobago,  
Liv'd long of rice-gruel and sago;  
But at last to his bliss,  
The physician said this —  
„To a roast leg of mutton you may go”.<sup>7</sup>



1. *There was a sick man of Tobago...*

<sup>6</sup> E. Lear, *Complete Nonsense*, Hertfordshire 1994, s. 143–144.

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Harrowven, *The Limerick Makers*, Norwich, 2000, s. 29. Mimo powszechnie panującego przekonania o nieznanym autorstwie *Anecdotes and Adventures* można spotkać także wyznawców hipotezy, iż twórcą tomu był R.S. Sharpe — „kupiec korzenny, poeta-amator i autor innych licznych książek dla dzieci”. Zob. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, red. I. i P. Opie, Oxford 1991, s. 407. Podobnie kwestię tę postrzega C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut, s. 18.



Łatwo zauważyć, że cytowany przez Leara fragment różni się od oryginału, ujawniając predylekcję autora do formuły „There was an Old...”<sup>8</sup>, która zdecydowanie dominuje w obu seriach limeryków, podczas gdy w zawierającym pierwowzór wydaniu występuje w zaledwie siedmiu z piętnastu zamieszczonych tam utworów. Konsekwentnie pojawia się ona natomiast w tomie — również nieznanego autorstwa — *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (zbiór ten uchodzi za wcześniejszy od *Anecdotes and Adventures*), złożonym z szesnastu tytułowych, pisanych wierszem limerycznym, historii o „starych kobietach”. Oba wyprzedzające twórczość Leara tomy zaliczane są do tzw. *nursery rhymes* (rymów dziecięcych), a dokładniejsze genologiczne klasyfikacje rezerwują dla nich termin *nursery limericks* (limeryki dziecięce)<sup>9</sup>. Potwierdzeniem takiego właśnie przeznaczenia prezentowanych w nich tekstów wydaje się ich obecność w wielokrotnie wznawianej antologii *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, opracowanej przez Ionę i Petera Opie. Niezależnie od niepozostawiających wątpliwości wpływów *Księga nonsensu* Leara i jej późniejsza kontynuacja pozostają zjawiskiem na tyle oryginalnym pod względem poetyki oraz wykraczającym ilościowo poza dokonania poprzedników, iż trudno przecenić ich decydującą rolę we wspomnianym wcześniej procesie krystalizacji gatunku. Przyjąć zatem należy jako najbardziej prawdopodobną tezę, iż nie będąc wynalazcą limeryku, angielski poeta nadał mu rangę popularnej formy artystycznej, kojarzonej do dziś nieodmiennie z jego nazwiskiem. Teza ta znajduje uzasadnienie w opiniach wielu badaczy: „Prawda polega na tym, iż Lear nie wynalazł limeryku: on go spopularyzował”, „był niewątpliwie pierwszym wielkim mistrzem sztuki limerycznej”<sup>10</sup>, „Nie wynalazł tej formy, ale zwrócił na nią powszechną uwagę; odtąd była ona kojarzona, *par excellence*, z jego nazwiskiem”<sup>11</sup>, „Artystyczne znaczenie zyskały [limeryki — M.T.] przede wszystkim dzięki Edwardowi Learowi [...]”<sup>12</sup>, „[...] *Księga nonsensu* (1846) udostępniła formę szerokiej publiczności [...]”<sup>13</sup>, „Edward Lear

<sup>8</sup> Formuła ta pojawia się w przekładzie S. Barańczaka, zamieszczonym w antologii *Fioletowa krowa. 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona*, Kraków 2007, s. 215:

Pewien stary mężczyzna z Tobago  
 Jadał tylko ryż, kaszkę i sago;  
 Widząc, że nie polepsza  
 Mu się, lekarz rzekł: „Z wieprza  
 Kotlet usmaż i zjedz go, łamago!”

<sup>9</sup> J. Harrowven, *op. cit.*, s. 28.

<sup>10</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 18, 119.

<sup>11</sup> J. Richardson, *Edward Lear*, London 1965, s. 28.

<sup>12</sup> G. Grümmer, *Spielformen der Poesie*, Hanau 1985, s. 203.

<sup>13</sup> G.N. Belknap, *History of the Limerick*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 75, 1981, s. 17.





jest niewątpliwie ojcem limeryku. Lear nie wynalazł tej formy, lecz jako pierwszy zwrócił na nią przychylną uwagę, czyniąc ją popularną na świecie<sup>14</sup>, „Lear sprawił, iż limeryk stał się znany i odwrotnie — limeryk uczynił Leara znanym”<sup>15</sup>. Rzec zatem można, iż wraz z twórczością Leara zaczyna się „oficjalna” historia limeryku.

Stworzony przez Leara wzorzec gatunku swą odrębność zawdzięczał kilku istotnym właściwościom, wynikającym zarówno z założeń konstrukcyjnych, dotyczących budowy strofy oraz związanych z tym rygorów wersyfikacyjnych, jak i charakteru świata przedstawionego, stanowiącego domenę specyficznej odmiany komizmu, wywodzącej się z poetyki nonsensu. Ścisłą zależność obu płaszczyzn — zewnętrznej, warunkującej „przebieg” warstwy treściowej oraz wewnętrznej, „wyobrazeniowej”<sup>16</sup> — uznać przy tym można za dodatkowy argument przemawiający za słusznością użytej wcześniej formuły „gatunku stroficznego”. Co więcej, konsekwentnie stosowany przez Leara model limeryku nie ograniczał się wyłącznie do wymiaru słownego. Równie istotnym elementem artystycznej całości okazały się towarzyszące poszczególnym tekstom ilustracje autora, burzące autonomię literackiej rzeczywistości. Ich „gatunkotwórcze” znaczenie podkreśla stosowana przez badaczy formuła *picture-limericks*, sugerująca integralność składnika tekstowego i wizualnego. Jak twierdzi Thomas Dilworth: „Utwory Leara nie powinny być zatem nazywane, jak się powszechnie przyjęło, »ilustrowanymi limerykami« (*illustrated limericks*), co zakłada podrzędność elementu obrazowego w stosunku do wiersza. Lepszym określeniem byłoby *picture-limericks*”<sup>17</sup>.

Uchodzący dziś za wyróżnik gatunku zapis pięciowersowy, tworzący rodzaj, jak określa to Annemarie Schöne, „strofy-rusztowania” („Gerüststrophe”) o charakterystycznym, łatwym do zapamiętania rytmie i niezmiennym układzie rymów:

a a b b a  
3 3 2 2 3<sup>18</sup>,

<sup>14</sup> L. Untermeyer, *Introduction: The Limerick, Its Life and High Times*, [w:] *The Pan Book of Limericks*, red. L. Untermeyer, London 1972, s. 14.

<sup>15</sup> P.C. Lang, *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main 1982, s. 40.

<sup>16</sup> Zob. J. Trzynadlowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 6.

<sup>17</sup> T. Dilworth, *Society and the Self in the Limericks of Lear*, „The Review of English Studies” XLV, 1994, nr 177, s. 42. Stworzonej przez Leara, stanowiącej jedność elementu tekstowego i obrazowego formule gatunku poświęcone jest studium L. Ede *Edward Lear’s Limericks and their Illustrations*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987. Zob. także Bibby, *op. cit.*, s. 28 (badacz używa określenia „totalna jedność słowa i obrazu”).

<sup>18</sup> A. Schöne, *Nonsense-Dichtung — ein Phänomen der englischen Komik*, „Die Neueren Sprachen” 1954, s. 133.



— nie stanowił jednak reguły odnoszącej się do większości opublikowanych za życia autora edycji<sup>19</sup>. W wielu z nich schemat ten występuje w bardziej skondensowanej postaci trzy- lub czterowersowego układu, znajdującego uzasadnienie w wyraźnie „segmentalnym” przebiegu limerykowej akcji. Jak słusznie zauważa Bibby, analizując zapis trzywersowy: „Nadaje on spójność prezentacji postaci w pierwszym długim, wewnątrznie rymowanym »podwójnym« wersie, jak również głównej akcji w raczej krótszym, wewnątrznie rymowanym, drugim »podwójnym« wersie, żywo akcentując podsumowujące konsekwencje w trzecim, krótkim wersie”<sup>20</sup>. Znakomicie ilustruje to jeden z przywołanych przez badacza przykładów:

There was a Young Lady whose chin resembled the point of a pin,  
So she had it made sharp, and purchased a harp,  
And played several tunes with her chin.<sup>21</sup>

Bibby zwraca uwagę także na inny powód podobnej kondensacji strofy, związany z ilustracyjnym, równoważnym wobec tekstowego, elementem limeryków Leara. „Horyzontalne wydłużenie”<sup>22</sup> przedstawionych postaci (częsty motyw to nienaturalnie długie brody, nosy czy stawiające „milowe” kroki nogi), jak również towarzyszących im rekwizytów (kapelusze z szerokim rondem, kije, wędki, łopaty, miotły, patelnie) przemawiało za wykorzystaniem horyzontalnego wymiaru strony kosztem jej długości. W tak zaprojektowanej przestrzeni kompozycja trzywersowa okazywała się lepszym „wypełnieniem” niż dłuższa, pięciowersowa strofa. Wariant czterowersowy, występujący w wydaniu *Księgi nonsensu* z 1861 roku, stanowił natomiast efekt połączenia dwóch krótszych, zawierających opis zdarzeń wersów, w rymowaną wewnątrznie całość:

There was an Old Man of Bohemia,  
Whose daughter was christened Euphemia,  
Till one day, to his grief, she married a thief,  
Which grieved that old Man of Bohemia.<sup>23</sup>

Niezależnie jednak od przyjętego wariantu zapisu limeryki Leara cechuje stała obecność trzech zasadniczych faz — części, którym odpowiadają kolejno: 1) opis głównej postaci, 2) informacja o związanym z nią zdarzeniu, w które zaangażowane są często także inne postacie, 3) résumé, pełniące funkcję charakterystycznej dla form wierszowych pointy. Każdy wyróżniony tu „segment” otwiera miejsce swoistej problematyce, oddającej istotę limerykowego nonsensu.

<sup>19</sup> Zob. V. Noakes, [w:] E. Lear, *The Complete Nonsense and Other Verse*, s. 484. Zapis pięciowersowy występuje dopiero w drugim wydaniu *Księgi nonsensu*, zastępując wcześniejszy układ trzywersowy.

<sup>20</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 28.



## **Homo leariensis<sup>24</sup>, czyli antropologia dziwności**

Rozpoczynająca limeryk formuła „There was...”, wprowadzająca główną, inicjującą akcję postać, należy niewątpliwie do najbardziej rozpoznawalnych cech właściwej gatunkowi narracji, podobnie jak następująca po niej nazwa-etykieta, przyporządkowująca opisywaną postać jednej z kilku podstawowych „antropologicznych” kategorii. W obu zbiorach Leara należą do nich „an Old Man”, „an Old Person”, „a Young Person”, „a Young Lady”, „an Old Lady” i, okazjonalnie, „a Young Girl”. Uściśleniu tak ogólnie zarysowanej tożsamości służą kontynuujące opis informacje dotyczące pochodzenia postaci, czyli jej związku z określonym (realnie istniejącym) terytorium geograficznym („an Old Person of Leeds”, „a Young Person of Crete”, „an Old Man of Vienna”) oraz jej szczególne — ze względu na dramaturgiczne następstwa — właściwości, które mogą przejawiać się zarówno w odbiegającym od normy wyglądzie, jak i naruszającym społeczne zwyczaje zachowaniu. Zdaniem Jeana-Jacques’a Lecercle’a ten typowy dla limeryku sposób prezentacji postaci ma swe źródło w charakterystycznej dla epoki wiktoriańskiej fascynacji historią naturalną i rozwijaną na jej potrzeby systematyką gatunków: „Dwa zadania przejmuje nonsense od historii naturalnej: eksplorację i taksonomię”<sup>25</sup>. Należy dodać, iż Lear był cenionym ilustratorem książek z tej dziedziny, a kluczowa dla krystalizacji gatunku *Księga nonsensu* powstała przy okazji jego pobytu w posiadłości Knowsley Hall koło Liverpoolu, dokąd został sprowadzony dla sportretowania prywatnej menażerii gospodarza — Edwarda Stanleya, XIII lorda Derby<sup>26</sup>.

Traktowanie limerykowych postaci jako osobliwych okazów, przedstawicieli dziwacznej przyrody ludzkiej stanowi na tyle uderzającą cechę twórczości Leara, iż trudno nie zgodzić się z przyjętą przez Lecercle’a tezę. Wśród zaludniających oba zbiory limeryków przypadków znaleźć więc można osobnika o monsturalnej brodzie, w której wiją gniazda różne gatunki ptaków, panią, której nos sięga czub-

<sup>24</sup> Określenie to, sugerujące istnienie charakterystycznej dla twórczości Leara „antropologii” postaci, pojawia się w pracy T. Stemmlera *Edward Lear’s ZOO*, zamieszczonej w tomie *Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, red. T. Stemmler i S. Horlacher, Mannheim 1997, s. 82.

<sup>25</sup> J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, London-New York 1994, s. 202.

<sup>26</sup> Szczegółowe informacje, dotyczące tej dziedziny twórczości Leara znaleźć można w książce V. Noakes *Edward Lear 1812–1888*, London 1985 (rozdz. *Natural History*). Dla niniejszych rozważań wydaje się istotne, iż autor *Księgi nonsensu* wniósł niemały wkład w studia nad poszczególnymi gatunkami fauny, czego dowodzi najwcześniejsza jego praca — *Illustrations of the Family of Psittacidae, or Parrots* (1832). O naukowej wartości jego ornitologicznych rysunków świadczyć może fakt, iż trzy gatunki ptaków nazwane zostały jego imieniem: *Anodorhynchus leari*, *Lopochroa leari* oraz *Pyrrhulopsis leari* (V. Noakes, *Edward Lear 1812–1888*, s. 79). Inny dowód wagi jego dokonań w dziedzinie historii naturalnej stanowiła przynależność w charakterze członka korespondenta do Towarzystwa Linneusza (Linnean Society), do którego został zarekomendowany przez wybitnych zoologów (*ibidem*, s. 83–84).



ków palców, bądź taką, która ma głowę osobliwie kwadratową, człowieka z głową wielkości guzika, jak również przypominającego żurawia, grającego całymi dniami na gongu czy powtarzającego niezrozumiałe słowa „Tick-a-Tick, Tick-a-Tick”. W bardzo spolszczonej wersji przekładowej Roberta Stillera przyjętą przez Leara poetykę przedstawienia postaci zilustrować mogą następujące przykłady:

Pewna panna miała oczy w Marwie  
O niezwykłych rozmiarach i barwie.

Pewien wstrętny starzec na Montblancu  
Żywił się farbami bez ustanku

Pewna stara wariatka w Ostrogu  
Miała zwyczaj siadywać na głogu

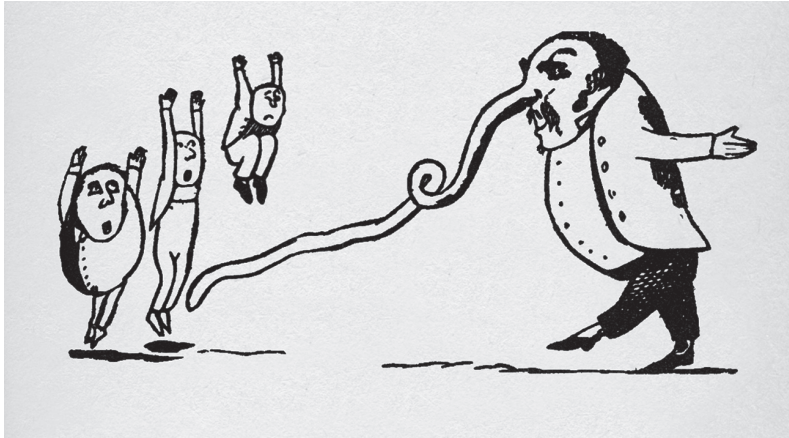
Był pewien staruszek w Przysusze,  
Co latał do miasta na musze

Był jeden na wyspie Luzon,  
Co nos miał brzmiący jak puzon

Pewien człek nietutejszy w Żeń-szeń-szy  
Był cienki jak listwa, lub cieńszy

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 21, 22, 35, 78, 85, 105)

Zgodnie z koncepcją Lecerle’a inicjalna formuła „There was...” byłaby zatem retorycznym gestem przewodnika po muzeum ludzkich osobliwości, pełnym egzotycznych i rzadkich okazów. Dziwność przedstawionych postaci sygnalizują przy tym niejednokrotnie zawarte w opisie ich wyglądu lub zachowania określenia, wprowadzające swoistą stylistykę niezwykłości: „osobliwy” („remarkable”, „curious”, „peculiar”), „jedeny, niepowtarzalny” („unique”), „dziwny” („strange”, „queer”, „odd”), „niezwykle” („uncommonly”) na przykład cienki, „nadzwyczaj” („exceedingly”) na przykład duży, szeroki. Warto nadmienić, iż podobny efekt przynoszą pozostające w komplementarnym stosunku do tekstu ilustracje, które potęgują wrażenie nieprzystawalności prezentowanych wizerunków do potocznych schematów wyobrazeniowych, często „dopowiadając” nieistniejące w warstwie słownej elementy charakterystyki bądź zaprzeczając kreowanym przez tekst, nieposiadającym znamion niezwykłości, wyglądowi. Uwyrażnienie tych zależności, uświadamiające sens stosowanego w odniesieniu do twórczości Leara pojęcia *picture-limericks*, ułatwić może zestawienie oryginalnej wersji wybranych trzech przykładów z jej polskim odpowiednikiem w tłumaczeniu Roberta Stillera:

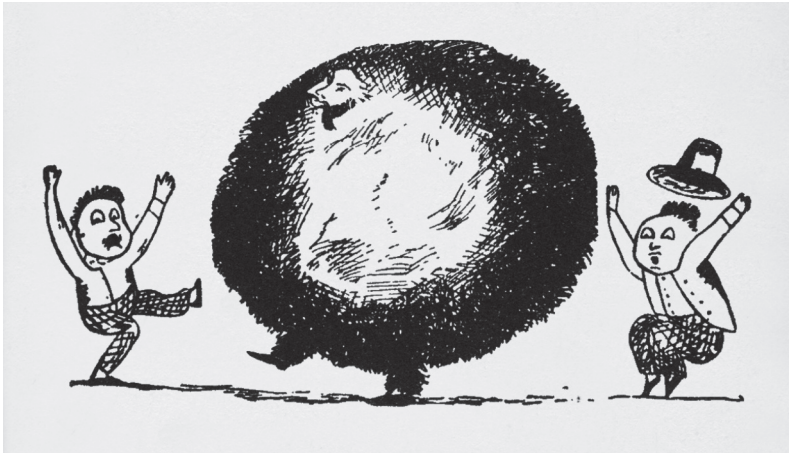


2. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Man with a nose...*

(I)

There was an Old Man with a nose,  
Who said, „If you choose to suppose  
That my nose is too long,  
You are certainly wrong!”  
That remarkable man with a nose.

Raz pewien człowiek z Saint-Rémy  
Z nosem dwa razy do ziemi  
Rzekł: „Niech wie każdy widz,  
Że to jeszcze nic!”  
Taki był ten człowiek z Saint-Rémy.



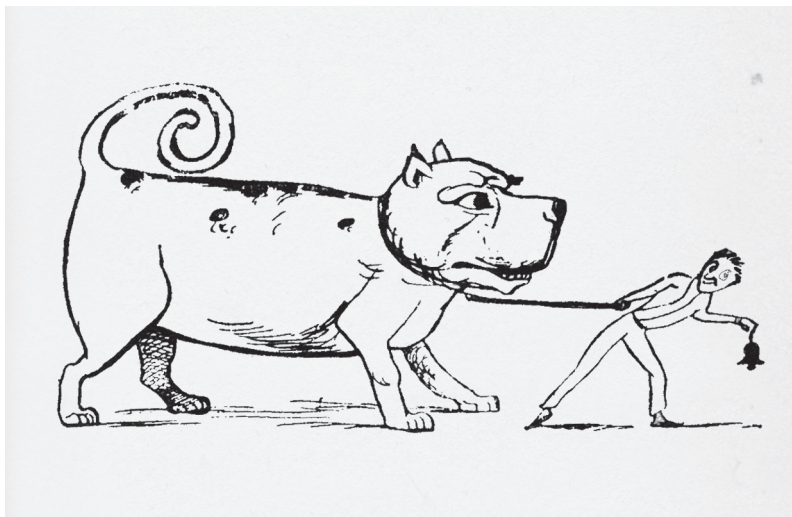
3. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Person of Mold...*

(II)

There was an Old Person of Mold,  
Who shrank from sensations of cold;  
So he purchased some muffs,  
Some furs, and some fluffs,  
And wrapped up from the cold.

Pewien starszy już osobnik z Limy  
Histerycznie obawiał się zimy  
I tak spowił się w muffki,  
Fufki, pułki, futrówki,  
Że już w ogóle go nie widzimy.





4. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Man of Ancona...*

(III)

There was an Old Man of Ancona,  
Who found a small Dog with no Owner,  
Which he took up and down  
All the streets of the town;  
That anxious Old Man of Ancona.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Biegał raz pewien pan w Bukareszcie  
Z bezpańskim szczeniakiem po mieście,  
A kiedy biegał,  
To dzwonkiem ostrzegął  
Wszystkich mieszkających w Bukareszcie.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 8, 30, 101)

W pierwszym przykładzie oryginalna wersja limeryku nie zawiera żadnych elementów bezpośredniego opisu anatomicznej anomalii. Jedyne z wypowiedzi samej postaci można wywnioskować, iż wspomniany organ odbiega od naturalnych rozmiarów, choć użycie trybu warunkowego nadaje całej sytuacji charakter hipotetyczny. Wobec zaskakująco trywialnego początku, stwierdzającego całkiem banalny przecież fakt posiadania nosa (jego brak raczej stanowiłby sytuację o potencjalnym ładunku dramatycznym<sup>27</sup>), ilustracja przedstawiająca postać obdarzoną nosem wielkości słoniowej trąby wywoływać musi efekt komicznej niespodzianki, wykorzystującej mechanizm zawiedzionego oczekiwania<sup>28</sup>. Niespodzianki tej pozbawiony jest natomiast polski przekład, w którym opis postaci wzbogacony został o nieistniejące w oryginale detale. Zastosowany przez tłumacza zabieg translatorski nie ogranicza się tu wyłącznie do warstwy tekstowej:

<sup>27</sup> Interesującą interpretację tego limeryku przedstawia W. Tigges w książce *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 52.

<sup>28</sup> Wydaje się, iż mechanizm ten można wyjaśnić za pomocą teorii kontrastu, stanowiącej jedną z najbardziej popularnych teorii dążących do wyjaśnienia istoty komizmu. Zob. B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 21–25.



wizualny „język” ilustracji (Stiller nie rezygnuje wszakże z jej zamieszczenia) przełożony zostaje na język literackiej deskrypcji. Element obrazowy traci tym samym swą równorzędną pozycję, stając się tylko dodatkiem do „właściwego” tekstu limeryku. Podobnie redundantny, likwidujący napięcie istniejące między tekstem a ilustracją charakter ma drugi z przekładów, przenoszący daną w warstwie obrazowej informację w obręb rzeczywistości tekstowej, której oryginalna „faktura” ulega w ten sposób zniekształceniu, tracąc związek z uprawianą przez Leara gatunkową formą *picture-limerick*. Dopiero w trzecim przykładzie polskie tłumaczenie oddaje komiczny kontrast, tworzący napięcie między warstwą słowną i obrazową: „a small Dog” („szczeniátko” w tłumaczeniu Stillera) osiąga w wersji rysunkowej rozmiary konia, jawnie przecząc narzuconej przez tekst wizji. Przekład nie usiłuje tym razem powiedzieć więcej niż oryginał, pozwalając zadziałać zasadzie inkongruencji, typowej dla poetyki nonsensu<sup>29</sup>.

Wracając zaś do sugerowanych przez Lecercle’a związków między historią naturalną i literaturą nonsensu, zaryzykować można twierdzenie, iż stworzona przez Leara limerykowa galeria osobliwych postaci stanowi parodystyczną wersję niezwykle modnych w jego epoce ilustrowanych książek z zakresu zoologii i ornitologii<sup>30</sup>. Właśnie parodia świata odtwarzanego „z natury” (w odróżnieniu od zrywającej z nim fantastyki) wydaje się leżeć u podstaw literatury nonsensu, przesądzając o jej komicznym, przedrzeźniającym powszechnie przyjęte normy, charakterze.

Odstępstwo od normy jako podstawowy wyróżnik limerykowych postaci ma także inne odniesienia sytuujące gatunek w sferze oddziaływania dyskursu ekscentryczności, uchodzącego — oprócz zamiłowania do nonsensu — za typowy produkt kultury angielskiej. Jak twierdzi John Bourke w pracy *Englischer Humor*: „U podstaw angielskiego humoru leży od zawsze niezmiennie i bezspornie zrozumienie, a nawet entuzjazm dla ekscentryczności. Wiąże się on właśnie z zamiłowaniem do nonsensu [...]”<sup>31</sup>. Potwierdza to niewątpliwie chętnie cytowane studium Edith Sitwell *English Eccentrics*, wydane w Londynie w 1933 roku (*pendant* do klasycznej już pozycji stanowi opublikowana trzy lata później mniej znana książka Hugh MacDiarmida *Scottish Eccentrics*), budujące swoistą „heroiczną” legendę ekscentrycznych bohaterów angielskiej historii. W odróżnieniu jednak od złożonych portretów, akcentujących „patos” odmienności, wpisany w autentyczne biografie, stworzone przez Leara postacie ekscentryków<sup>32</sup> poddane są charaktery-

<sup>29</sup> Różne postacie inkongruencji, stanowiące źródło komizmu nonsensu, przedstawia D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsens-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 24–34.

<sup>30</sup> Zob. J. Lehmann, *Edward Lear and His World*, New York 1977, s. 12.

<sup>31</sup> J. Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965, s. 69.

<sup>32</sup> Rezygnuję tu, idąc za sugestią H. Markiewicza, z określenia „bohater”, bardziej stosownego w przypadku literatury „heroicznej”, a co za tym idzie, również epickiej w rozmiarze. Zob. H. Markiewicz, *Postać literacka*, [w:] *idem*, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s. 153.



stycznej dla gatunku „redukcji komicznej”, zakładającej uproszczony, składający się z jednej osobliwej cechy wyglądu (anatomiczne anomalie, cechy ubioru) lub zachowania, wizerunek. Występujące w limerykach odchylenie od normy osiąga przy tym tak wysoki stopień nieprawdopodobieństwa, iż w konfrontacji z wyobrażeniem ukształtowanym przez tzw. *common sense* (codzienną logikę, zdrowy rozsądek odwołujący się do potocznego doświadczenia) przybiera formę nonsensu, który oznacza nie tyle brak sensu, ile rodzaj humorystycznej z nim polemiki. Jak słusznie zauważa Susan Stewart: „Nonsens staje się językiem negatywnym, językiem doświadczenia, które nie liczy się z punktu widzenia zdroworozsądkowego dyskursu (*commonsense discourse*)”<sup>33</sup>. Bezużyteczny, a zatem bezsensowny z punktu widzenia życiowej pragmatyki charakter działań podejmowanych przez ekscentryków dobitnie ilustruje ów mechanizm pozbawionej wszelkiej ideologii transgresji:

Był pewien pan w Gwadelupie,  
Co siedział spokojnie na słupie

Był pewien śmiałek w St. Nancy,  
Co w morze wypływał na gęsi

Był jeden pan w Zuijderdonku  
Sławny z tego, że tańczył przy dzwonku

Pewien gość nad jeziorem Giby  
Do chodzenia chciał przyczuczyć ryby.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 48, 82, 84, 92)

Ignorowanie ogólnie przyjętych, poddanych zasadzie *ratio* zachowań (w tradycji anglosaskiej konotuje je właśnie termin *common sense*) decyduje więc o silnym pokrewieństwie dziedziny nonsensu oraz zjawisk ekscentrycznych, o czym zdaje się przekonywać trafna uwaga Konrada Paula Liessmanna, iż „Tym, co budzi jego [ekscentryka — M.T.] wstręt, jest *common sense*”<sup>34</sup>. Jeśli uznać za Proppem, iż „[...] śmiech budzi każda rażąca odmienność człowieka od wszystkiego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni i co uważamy za normę”<sup>35</sup>, pełna ekscentrycznych postaci *Księga nonsensu* okaże się dziełem przede wszystkim komicznym, ugruntowującym nieznaną wcześniej na taką skalę typ humoru.

<sup>33</sup> S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore-London 1979, s. 5. Za podstawę definicji literackiego nonsensu przyjmuje autorka opozycję *nonsense-common sense*.

<sup>34</sup> K.P. Liessmann, *Kanon und Exzentrik. Zur Ästhetik der Abweichung*, „Kursbuch” 1994, z. 118, s. 24.

<sup>35</sup> W. Propp, *Problem śmiechu i komizmu*, przeł. J. Walicka, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 3, s. 44.





## Limeryczne zdarzenia

Osadzenie postaci w określonej przestrzeni (służą temu występujące w pierwszym wersie nazwy miejscowości), stanowiące element właściwy epickiej prezentacji, wydaje się mieć szczególne znaczenie dla konstrukcji fabularnej limeryków Leara<sup>36</sup>. Pozostając redundantnym składnikiem indywidualnej charakterystyki (*genius loci* nie wpływa na ekscentryczny wygląd lub zachowanie), wskazuje na przynależność do pewnej społeczności lokalnej, która w większości tekstów staje się aktywnym uczestnikiem przedstawionych wydarzeń. Konfrontacja protagonisty z ową ukazaną jako anonimowa zbiorowość społecznością (jej niczym niewyróżniający się, pospolity charakter wyraża kolektywny zaimek „they”) tworzy jedną z najbardziej typowych dla twórczości Leara sytuacji fabularnych:

There was an Old Man of Whitehaven,  
Who danced a quadrille with a raven;  
But they said, „It’s absurd  
To encourage this bird!”  
So they smashed that Old Man of Whitehaven.

Był jeden pan z Raperswilu  
Co z krukiem się kręcił w kadrylu,  
Aż ktoś rzekł: „Guza szuka,  
Kto spoufala kruka!”  
I rozwalili pana z Raperswilu.

There was an Old Man of the Wrekin,  
Whose shoes made a horrible creaking;  
But they said, „Tell us whether  
Your shoes are of leather,  
Or of what, you Old Man of the Wrekin?”

Pewien stary fircyk we Francji  
Tak butami skrzypiał z elegancji,  
Że pytano: „Czy pewna  
Rzecz, iż one są z drewna,  
Czy też z jakiejś innej substancji?”

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 43, 21)

Ekscentryczna jednostka traktowana jest przez wspólnotę jako odmieniec, którego zachowanie lub wygląd budzi ciekawość, lecz rzadko spotyka się z akceptacją. Akty fizycznej (bicie i masakrowanie ciała) i językowej (pogróżki oraz próby słownego napiętnowania poprzez użycie dyskredytujących przymiotników) agresji wobec inności nadają wzajemnym kontaktom cechę dramatyzmu, który zostaje jednak rozładowany w zetknięciu z poetyką nonsensu, wykorzystującą zasadę inkongruencji. Tak więc słowny opis przemocy traci swą wiarygodność dzięki towarzyszącym tekstom ilustracjom, które przedstawiają ofiary o uśmiechniętym obliczu, jakby nieświadome zadawanego im cierpienia. Dosłowność obrazu zyskuje przewagę nad niesioną przez tekst informacją, dając pierwszeństwo humorystycznej, zawieszającej życiowe i psychologiczne prawdopodobieństwo, interpretacji. Kolejny raz formuła *picture-limerick* umożliwia pojawienie się komicznej dwuznaczności.

<sup>36</sup> O specyfice limerykowej fabuły (na przykładzie twórczości Leara) pisze U. Eco w książce *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 42–44.



Podobnie jak wrogość przynosi niespodziewany skutek w postaci błogiej reakcji prześladowanej jednostki, przeciwna jej postawa powoduje następstwa o wątpliwym z punktu widzenia zdroworozsądkowej logiki dobroczynnym działaniu:

There was an Old Man of the West,  
Who never could get any rest;  
So they set him to spin  
On his nose and his chin,  
Which cured that Old Man of the West.

Był wiercipięta w Olsztynku,  
Co wciąż nie mógł zasnąć spoczynku,  
Aż na brodzie i nosie  
Jak bąka go się  
W ruch puściło na rynku w Olsztynku.

There was an Old Man of the Dee,  
Who was sadly annoyed by a flea;  
When he said, „I will scratch it,“  
They gave him a hatchet,  
Which grieved that Old Man of the Dee.

Raz pewien starzec w Aluszcie  
Zawołał: „Pchła gryzie! Pomóżcie!”  
Więc ktoś ją siekierą  
Trach! ciach! i dopiero  
Zmartwił się ten starzec w Aluszcie.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 49, 39)

Zgodnie z panującą w świecie nonsensu zasadą *non sequitur*<sup>37</sup> (choć w drugim przykładzie polska wersja wyraźnie osłabia jej działanie, bardziej „uprawdopodobniając” przedstawioną sytuację: w tekście angielskim siekiera pojawia się w nietypowej dla siebie funkcji — jako antidotum na swędzące miejsce) powstające w ten sposób ciągi zdarzeń tworzą nieprzewidywalne sekwencje, niemieszczące się w jakimkolwiek schemacie oczekiwań. Logika oparta na związku przyczyn i skutków na tyle odbiega od doświadczeń, kształtujących sferę społecznych zachowań, iż może być traktowana wyłącznie jako zbiór zabawnych koincydencji, rozmiągających się z powszechnie akceptowanym porządkiem rzeczy. Skoro więc, jak twierdzi Susan Stewart, w literaturze nonsensu „cokolwiek może powodować cokolwiek i wszystko powoduje wszystko” („In nonsense, anything can cause anything else and everything causes everything else”)<sup>38</sup>, zdolność generowania limerykowych fabuł wydaje się nieograniczona. Minimalnym warunkiem zaistnienia fabularnego przebiegu jest tu jedynie sygnalizowana na poziomie gramatycznym składnia opowiadania, wprowadzająca niezbędną dla trybu zdarzeniowego strukturę opartą na relacjach czasowych („when”, „till”) oraz logice kontrastu („but”) bądź wynikania („so”). Umieszczenie tych sygnałów w trzecim wersie (polski przekład często zaburza dominującą w wersji angielskiej konstrukcję „segmentalną”, wyznaczającą stałą dynamikę w obrębie strofy) ustala wyraźny, przypominający matrycę schemat, zapowiadający, iż „coś się wydarzy”. Wraz z kolejnym, czwartym, wersem trzecia linijka tekstu pełni więc funkcję dy-

<sup>37</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s.34. Autor, omawiając środki służące osiągnięciu efektu komicznego w literaturze nonsensu, wyodrębnia zasadę *non sequitur*, polegającą na „rozkojarzeniu” związków przyczynowo-skutkowych, stanowiących podstawę logiki narracji.

<sup>38</sup> S. Stewart, *op. cit.*, s. 138.



namizującą narrację, przyspieszającą jej tempo poprzez wyczuwalne przejście od opisu postaci do zarysu wymagającej innych środków przedstawienia akcji. W tej fazie tekstu dochodzi najczęściej do bezpośredniej, wyrażającej się w dialogu konfrontacji dwóch punktów widzenia: „they”, reprezentujących wspólnotę oraz zakłócającego jej wizję rzeczywistości odmieńca:

There was an Old Person of Gretna,  
Who rushed down the crater of Etna;  
When they said, „Is it hot?”  
He replied, „No, it’s not!”  
That mendacious Old Person of Gretna.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Dla porównania, w wersji Roberta Stillera znika funkcjonalna i kompozycyjna jedność dwóch krótszych wersów. Dialog wkracza tu również w przestrzeń ostatniej linijki tekstu, nie respektując jej odrębnego, czysto narracyjnego statusu:

Był pewien stary Szkot w Gretnie,  
Co potknąwszy się znalazł się w Etnie.  
Gdy spytali go: „Panie,  
A dno nie gorące w wulkanie?”  
Stary łgarz odpowiedział im: „Letnie”.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 56)

Inicjowany przez wspólnotę utożsamioną ze społecznością lokalną (imponującą inwencję w poszukiwaniu zamienników dla formułicznie stosowanego w oryginale zaimka „they” lub określenia „[all] the people of...” wykazuje polski przekład, wyraźnie dążący do stylistycznej różnorodności; uczestnicząca w akcji zbiorowość występuje więc m.in. jako „wszyscy mieszkający w Bukareszcie”, „rodacy”, „naród”, „ludzie z An Cuihbne”, „cała Messyna”, „lud”, „cała ludność Adamska” czy „sąsiedzi”) słowny kontakt z miejscowym ekscentrykiem staje się w wielu tekstach parodią językowej komunikacji, przynoszącą efekt komicznej inkongruencji. Odrzucenie powszechnie przyjętych norm językowego zachowania staje się przy tym skrajnym przejawem odrębności limerykowych postaci:

There was an Old Person of Sestri,  
Who sate himself down in the vestry;  
When they said, „You are wrong!”—  
He merely said, „Bong!”  
That repulsive Old Person of Sestri.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Był pewien staruszek w Istrii,  
Który tak się zasiedział w zakrystii,  
Że na krzyk: „Czynisz źle!”  
Odpowiadał: „Ple ple!”  
Ten ohydny starowina w Istrii.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 96)



Pełniący funkcję „zdarzeniotwórczą” dialog<sup>39</sup> charakteryzuje komiczne zakłócenie proporcji między dwiema prowadzącymi go stronami: nieustannie komentującą, oceniającą, napominającą, udzielającą rad bądź grożącą wspólnotą a lakonicznym lub reagującym milczeniem odmieńcem. Podobnie także jak w wypadku narracji, której nieprzewidywalna logika służyła budowaniu najbardziej nieprawdopodobnych relacji o zdarzeniach, wymiana dialogowych replik przebiegać może wedle reguły *non sequitur*, ignorującej mechanizm znaczeniowej korespondencji wypowiedzi:

There was an Old Man in a Garden,  
Who always begged every one's pardon,  
When they asked him, „What for?” —  
He replied, „You're a bore!  
And I trust you'll go out of my garden”.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Pewien starszy pan z ogrodu w Basham  
Do każdego mówił: „Przepraszam”.  
Gdy pytano go: „Za co?”  
Mówił: „Precz, ty ladaco!  
Won z ogrodu mego, jak wypraszam!”

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 109)

Brak logicznej styczności między kwestiami dialogu wpisuje się więc w strategię kreowania zdarzeń o niekonwencjonalnych skutkach i przyczynach. Poezja nonsensu wystawia na próbę zarówno wiedzę o świecie, jak i sposobach jego literackiego przedstawienia, budując przekaz, w którym zaskakujące zachowania ekscentrycznych postaci podkreślane są przez formalne właściwości narracji i dialogu (inkongruencja, *non sequitur*). Nonsens zawarty w działaniach postaci i narażający je na ciągłą interwencję czujnej społeczności lokalnej stał się też zapewne przesłanką do sformułowania lansowanej przez niektórych badaczy tezy, iż prototypem limerykowych historii były istniejące od zarania w folklorze złośliwe wierszyki lub opowieści (kawały) o sąsiadach<sup>40</sup>, przejawiających skłonność do niedorzecznych z punktu widzenia zdrowego rozsądku działań. Jak pisze Teresa Smolińska: „W najstarszych opowieściach, podobnie jak i we współcześnie rejestrowanych, zachowują się oni absurdalnie, np. sieją sól, do domu bez okien wnoszą koszami (przetakiem) światło, suszą śnieg, przepływają pole lnu (hreczki), raka (rybę) topią w rzece, wysiadują dynie jako kobyle jajka itp.”<sup>41</sup>. Interpretowane w tradycji ludowej jako przejaw skrajnej głupoty nonsensowne zachowania odmieńca (analizowane przez autorkę teksty noszą wszak nazwę „kawałów o głupich sąsiadach”) miały także w epoce Leara ekwiwalent w obrębie dyskursu medycznego, tropiącego wszelkie odstępstwa od normalności. Wedle

<sup>39</sup> Jak pisze H. Markiewicz: „Dialog pełni przede wszystkim w aspekcie fabuły funkcję zdarzeniotwórczą [...]”. Zob. *Morfologia dialogu*, [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, s. 69.

<sup>40</sup> Zob. Wilson F. Leonard, *Volksdichtung der Intellektuellen. Aus Anlaß eines Buches von Jürgen Dahl*, „Akzente” 1960, 1, s. 88. Zastanawiający wydaje się również w tym kontekście artykuł T. Smolińskiej *Kawały o głupich sąsiadach a Polish jokes. Rozważania wstępne*, [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia–historia–literatura*, red. P. Kowalski, Wrocław 1998.

<sup>41</sup> T. Smolińska, *op. cit.*, s. 222.



interesującej wykładni Lecerclé'a: „Inicjalne »There was« w limeryku jest odpowiednikiem wskazującego gestu lekarza, jakby prezentującego audytorium studentów medycyny kolejnego pacjenta jako nowy przypadek w ramach tworzonej przez siebie nozografii. Pacjent zostanie dokładnie sklasyfikowany jako paranoik, histeryk lub »Old Person of Ischia/ Whose conduct grew friskier and friskier«. [»Był sobie starszy pan w Ischii,/ Co w beztrójce szaleństwa był bliski«<sup>42</sup>]. Lektura dziewiętnastowiecznych podręczników psychiatrii jest wprowadzeniem do galerii nonsensowych postaci. I jeśli nie są one szalone w rozumieniu klinicznym, [...] zasługują przynajmniej, by należeć do galerii ekscentryków, których portrety nakreśliła Edith Sitwell”<sup>43</sup>. Wydaje się zatem, iż obok tekstów folkloru, które w ogólnych zarysach prefigurować mogą charakterystyczny dla limeryków typ opowiadanej historii (pewna nieścisłość polega tu na tym, iż limerykowy ekscentryk nie reprezentuje odrębnej, sąsiedzkiej wspólnoty, lecz należy do reagującej na jego odmienność społeczności terytorialnej), dodatkowy kontekst rozważań o epickich wzorcach stworzonej przez Leara odmiany gatunku stanowi właściwa epoce wiktoriańskiej i odpowiadająca jej naukowym ambicjom „historia przypadku”.

Pozostawiając jednak powyższe hipotezy, należy stwierdzić, iż prezentacja postaci z dającej prymat zdarzeniom epickiej perspektywy pozwalała przede wszystkim na wydobycie tych właściwości, które wydawały się pożądane z punktu widzenia najważniejszych, leżących u podstaw poetyki gatunku kategorii: komizmu nonsensu oraz ekscentryczności. W pierwszym wypadku wyłączenie życiowych emocji — rezultat działania komicznej *epoché*<sup>44</sup> — współgrające z typową dla literackiego nonsensu tendencją do urzeczowienia postaci ludzkiej i traktowania jej jako zabawnego, pozbawionego zdolności przeżywania przedmiotu<sup>45</sup> (limerykowe postacie, co sugestywnie pokazują ilustracje, poddawane są takim doświadczeniom, jak: „odwachlowanie” głowy, pęknięcie na pół, upadek do krateru Etny, zwijanie w kłębek czy zapiekanie w cieście, a ich ciała z nienaturalnie wyolbrzymionymi organami pełnią niezgodne z anatomicznym uzusem funkcje: spiczasty podbródek służy do gry na harfie, a olbrzymi nos jako podstawka do lampy lub puzon; również niezwyklej rozmiarów stroje, zyskujące przewagę nad ciałem, wskazują na rodzaj żartobliwej gry z ludzkim wizerunkiem) skutecz-

<sup>42</sup> Przekład polski za: E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 13.

<sup>43</sup> J.-J. Lecerclé, *op. cit.*, s. 205. Autor odwołuje się w niniejszych rozważaniach do ustaleń M. Foucaulta, który wykazuje, iż nozografie, poświęcone chorobom psychicznym, wzorowane były na botanicznych taksonomiach. Zob. M. Foucault, *Obląkany w zielniku*, [w:] *idem, Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987.

<sup>44</sup> Interesujące efekty przynosi zastosowanie pojęć fenomenologii do badań nad komizmem w pracy K. Wieczorka *Poczucie humoru i filozofia*, [w:] *Świat humoru*, red. S. Gajda i D. Brzozowska, Opole 2000.

<sup>45</sup> Zob. E. Sewell, *The Field of Nonsense*, London 1952. Autorka traktuje świat nonsensu jako rzeczywistość poddaną regułom gry („the Nonsense game”, s. 141) niemającej odniesień do realnego życia, w której ludzie istnieją na podobieństwo rzeczy w rękach gracza.



nie oddala „sfunkcjonalizowaną podmiotowo” perspektywę liryczną. Komiczny cel przedstawienia, a jak twierdzi Dieter Petzold, nonsens był w epoce wiktoriańskiej „po prostu odmianą komizmu”<sup>46</sup>, wymagał więc zakładającej emocjonalny dystans narracji, realizującej się najpełniej w neutralnym języku anegdoty.

Konstrukcja zdarzeniowa, stanowiąca przeciwieństwo wypowiedzi lirycznej, sięgającej do wnętrza postaci, znajdowała także uzasadnienie w ekscentryczności limerykowych protagonistów, przybierającej formę zewnętrznej manifestacji. Wedle brzmiącej nieco paradoksalnie formuły Konrada Paula Liessmanna „Ekscentryk żyje wprawdzie na zewnątrz, ale nie uzewnętrznia się”<sup>47</sup>, a zatem nie ujawnia swego wnętrza. Konsekwencją takiej postawy bywa ograniczenie ekspresji językowej, będącej w założeniu, jak sugeruje sama nazwa, reprezentacją świata wewnętrznego mówiącego podmiotu. Przyjęcie takiej interpretacji wydaje się tłumaczyć wyolbrzymioną dla celów komicznych, wspomnianą już wcześniej, lakoniczność bądź uporczywe milczenie limerykowych postaci:

Pewien starszy pan z Armagnac  
Nic nie mówił prócz: „Tik tak, tik tak,  
Tyku tyk, pyk pyk...”  
Tyle mówił ów przyk,  
Małomówny przyk z Armagnac.

Było dziewczę powabne znad Niemna,  
Lecz rozmowa z nią była daremna.  
Gdy pytano: „Niemowa,  
Czy też głucha?” ni słowa  
Nie odrzekła już panna znad Niemna.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 67, 61)

Życie „na zewnątrz” odmieńca przejawia się więc przede wszystkim w odbiegających od normy zachowaniach, układających się w prostą strukturę zdarzeniową.

### **Punch line i kuriozalne kollokacje**

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych elementów stworzonej przez Leara limerykowej konstrukcji stanowi niewątpliwie ostatni wers, tradycyjnie traktowany jako miejsce humorystycznej kulminacji. Wyrażna w większości tekstów tendencja do częściowej reprodukcji pierwszej linijki, jej „echowe” niejako powtórzenie w ostatniej fazie wierszowanej narracji, przeznaczonej zwykle na pointę, niejednokrotnie wywoływało konsternację wśród badaczy gatunku, stając się źródłem rozbieżnych ocen i interpretacji. Za przejaw rymowego ubóstwa uznał ową spe-

<sup>46</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 173.

<sup>47</sup> K.P. Liessmann, *op. cit.*, s. 17.





cyficznie właściwość limeryków autora *Księgi nonsensu* Langford Reed — jeden z największych znawców tej formy literackiej<sup>48</sup>, Gershon Legman zaś uważał ją za mało wyraziste i niesatysfakcjonujące dramaturgicznie rozwiązanie<sup>49</sup>. Jak wynika z przytoczonego przez Petzolda omówienia z 1871 roku, już współcześni Learowi czytelnicy poczytywali repetycję pierwszego wersu za konstrukcyjną słabość, ujawniającą brak związku ostatniej linijki z przedstawioną wcześniej akcją<sup>50</sup>. Krytycznemu podejściu towarzyszyła, co znamienne, próba udoskonalenia istniejącej wersji poprzez zastąpienie trywialnego powtórzenia wyraźnie zarysowaną pointą.

Odmienne punkty widzenia reprezentują natomiast badacze, którzy stosowaną przez Leara w większości tekstów strategię narracyjną wiążą z typową dla poetyki nonsensu zasadą *non sequitur*, słowno-wizualną naturą gatunku, bądź upodobaniami publiczności dziecięcej, dla której pierwotnie twórczość ta była przeznaczona. Tak więc zdaniem Petzolda próby logicznego uspojnienia limeryku poprzez wprowadzenie motywacji dla ostatniego, „pointującego”, wersu mijają się z istotą „prawdziwego” nonsensu, którego typowymi elementami są „świadoma niekonsekwencja i trywialność”<sup>51</sup>. Wykorzystanie „kolistej struktury” (kompozycji pierścieniowej) jako modelu dla limerykowej narracji opisuje również Peter Christian Lang, który brak pointy utożsamia wyraźnie z nonsensową odmianą gatunku<sup>52</sup>. Cyril Bibby natomiast wskazuje dwa dodatkowe powody, dla których inicjalna formuła wprowadzająca postać powtórzona zostaje w ostatnim wersie limeryku. Przynajmniej w tym zakresie wyróżniająca twórczość Leara jedność tekstu i ilustracji, ich oparty na wzajemnej zależności związek, tłumaczyć może obecność w wielu tekstach finalną repetycję: „Skoro wiersz służył jako ilustracja rysunku przynajmniej w takim stopniu, jak rysunek ilustrował wiersz, ostatni wers w sposób całkiem naturalny po raz kolejny podkreślał temat jedności całego wiersza”<sup>53</sup>. Także względem na dziecięcą odbiorcę i właściwe mu możliwości recepcji stanowił zdaniem autora *The Art of the Limerick* niedostrzeżoną przez krytyków, domagających się końcowej pointy, przyczynę charakterystycznej dla Leara „echowej” konstrukcji: „[...] małe dzieci (dla których ostatecznie pisał Lear) często rzeczywiście znajdują przyjemność w słownym i sytuacyjnym powtórzeniu”<sup>54</sup>.

Przytoczone tu sądy — zarówno krytyczne, jak i aprobujące stworzony przez Leara model gatunku — wydają się wyrastać z przekonania, iż niezawierający pointy ostatni wers limeryku (choć, co trzeba podkreślić, nie dotyczy to wszyst-

<sup>48</sup> Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, London 1925, s. 20.

<sup>49</sup> Poglądy Legmana na tę kwestię przytacza C. Bibby, *op. cit.*, s. 118.

<sup>50</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 135. Zamieszczony przez autora fragment recenzji ukazał się w czasopiśmie „The Spectator” 23 grudnia 1871.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> C. Lang, *op. cit.*, s. 40.

<sup>53</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 28.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 118.



kich tekstów autora *Księgi nonsensu*) pozbawiony zostaje przewidzianej dla niego funkcji *punch line*, czyli miejsca przeznaczonego na komiczną niespodziankę<sup>55</sup>. Jej pojawienie się oznacza wszakże nagły zwrot, gwarantowany poprzez wprowadzenie nowej, zaskakującej informacji, która sytuuje się w opozycji do powtórzenia, nawiązującego do tego, co już znane i zakodowane w świadomości czytelnika. Ponowne przywołanie formuły początku, choć, jak przyznaje większość badaczy, z pewnymi modyfikacjami, narusza ma zatem tradycyjną strukturę narracji komicznej z jej progresywnym, nastawionym na wywołanie silnego efektu ukształtowaniem. Bardziej wnikliwe analizy ostatniego, opartego na częściowym powtórzeniu wyjściowej formuły wersu pozwalają jednak dostrzec niezwykle istotny element, zaprzeczający tezie o jego niefunkcjonalnym, prowadzącym do zawieszenia momentu komicznej niespodzianki charakterze. Element ten, wyróżniający w sposób szczególny twórczość limeryczną Leara, stanowią przymiotniki, tworzące zaskakujące, intrygujące swym nieoswojonym brzmieniem neologizmy, bądź też użyte w niecodziennym dla siebie otoczeniu słownym i ustanawiające tym samym jednorazowe, kuriozalne kolokacje. Ich często nieoczywisty czy też niedorzeczny z punktu widzenia zdroworozsądkowej logiki związek z poprzedzającą partią tekstu zmienia niewątpliwie charakter całego wersu, który niespodziewanie zaczyna ujawniać swą komiczną potencję. Powtórzenie okazuje się więc wyrafinowanym chwytem należącym do repertuaru poetyki nonsensu. Epitety towarzyszące ponownej prezentacji postaci ostatecznie dokumentują jej przynależność do świata nonsensu, wymykającego się wszelkim regułom przewidywalności. Trzy warianty przymiotnikowej konstrukcji, będącej źródłem komicznej niespodzianki, ukazują następujące przykłady:

(I)

Był jeden pan w Agrygencie,  
Co na głowie stał tak zawzięcie,  
Aż kamizelka cała  
Mu poczerwieniała,  
Ten dziwnie wybredny pan w Agrygencie.

(II)

Pewien starszy pan w otwartym oknie  
Stał i łpał, jakby chciał dać skok. „Nie!  
Nie skacz pan! To niemądrze!  
Pan się zabijesz!” „Nie... skądże!”  
Odparł ten początkujący starzec w oknie.

<sup>55</sup> Zob. V. Tsakona, *Jab lines in narrative jokes*, „Humor” 16, 2003, s. 317: „*Punch line* jest terminem technicznym używanym w odniesieniu do wypowiedzi w dowcipie, która jest odpowiedzialna za stworzenie efektu niespodzianki. Badania nad humorem koncentrowały się na dwóch głównych (i wzajemnie powiązanych) kwestiach, odnoszących się do *punch line*: jej finalnej pozycji oraz funkcji”.





(III)

Raz jedna klabzdra z New Yorku  
Między ludźmi szwendała się w worku,  
A ku większej ozdobie  
Błoto na swej osobie  
Miała ta bardaszkowata fleja z New Yorku.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 85, 59, 17)

W pierwszym wypadku dziwne zachowanie postaci opatrzone zostało nieadekwatnym komentarzem, wyszczególniającym nieprzystający do przedstawionej sytuacji atrybut („wybredny”; ang. „eclectic Old Man”). Mimo powtórzenia w analogicznej pozycji w obrębie wersu występującej w pierwszej linijce „etykiety”, zakończenie limeryku, dzięki skupiającej uwagę, ośrodkowej pozycji przymiotnika, nie wydaje się jednak pozbawionym kulminacyjnego napięcia, dramatycznie „pustym” elementem. Jego niejasność powoduje, iż tekst przekształca się w nierozwiązywalną zagadkę<sup>56</sup> — genologiczną „reprezentację” świata nonsensu. Nieobecność pointy nie unieważnia zatem strukturalnej rangi ostatniego wersu. Co więcej, charakterystyczny dla komizmu nonsensu mechanizm *non sequitur*, przejawiający się tu w szczególnej, typowej dla Leara formie „błędnego użycia przymiotników”<sup>57</sup>, pozwala utrzymać wpisany w definicję *punch line* efekt zaskoczenia.

Kolejne dwa przykłady zdają się ilustrować bardziej rozwinięty wariant opisanej wyżej strategii. Gradacja efektu zaskoczenia polega tu na tworzeniu kuriozalnych, łamiących wszelkie językowe przyzwyczajenia kollokacji („początkujący starzec”; ang. „incipient Old Man”), bądź też przymiotnikowych neologizmów („bardaszkowata fleja”; ang. „ombliferous Person”), odsyłających do nieokreślonych, niedefiniowalnych zjawisk. Komiczna siła nonsensu, ześrodkowana w ostatnim wersie, spotęgowana więc zostaje za pomocą dodatkowych, przebiegających w warstwie semantycznej operacji.

Należy podkreślić, iż nie zawsze wersja polska oddaje narracyjny porządek limeryków Leara, jak również rodzaj zastosowanej w oryginale konstrukcji przymiotnikowej. Zdarza się też, iż tłumacz całkowicie pomija występujące w wersji angielskiej przymiotniki. Poniższe przykłady przedstawiają wymienione warianty przekładowych odstępstw:

(I)

There was an Old Person of Loo,  
Who said, „What on earth shall I do?”  
When they said, „Go away!” —  
She continued to stay,  
That vexatious Old Person of Loo.

Pewna straszna osoba z Ostroga  
Wciąż pytała: „Co robić, na Boga?”  
Więc mówiono jej: „Spływaj!”  
A ta ciągle się zgrywa i  
Ani rusz się nie rusza z Ostroga.

<sup>56</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 38.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 37. Na temat budującej efekt nonsensu funkcji przymiotników, występujących w finalnym wersie limeryków Leara, zob. także J. Rieder, *Edward Lear's Limericks: The Function of Children's Nonsense Poetry*, „Children's Literature” 26, 1998, s. 48–49.



(II)

There was an Old Person of Sparta,  
Who had twenty-five sons and one „darter”;  
    He fed them on snails,  
    And weighed them in scales,  
That wonderful Person of Sparta.

Pewien podły staruch z Ferdurke  
Miał dwudziestu pięciu synów i córkę,  
Karmił ich ślimakami  
Ten utracjusz, ten cham, i  
Wciąż im sprawdzał wagę i figurkę.

(III)

There was a Young Lady of Wales,  
Who caught a large fish without scales;  
    When she lifted her hook  
    She exclaimed, „Only look!”  
That ecstatic Young Lady of Wales.

Raz pewna panienka z Cuzco  
Złapawszy rybę bezłuską  
Krzyknęła tak:  
„Ach! Na mój hak  
Spójrzcie!” wrzasła ta panienka z Cuzco.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 108, 58, 53)

W polskim odpowiedniku pierwszego z przytoczonych limeryków dochodzi do wyraźnej dyslokacji, radykalnie naruszającej pierwotny, przejawiający cechy formułcze, porządek narracyjny. Inicjalna zamiast finalnej pozycja przymiotnika, odnoszącego się do przedstawionej postaci, unieważnia typowy dla Leara wzorzec konstrukcyjny, podporządkowany poetyce nonsensu. Widoczna w całym zbiorze *Limeryków wszystkich* tendencja do różnicowania — wbrew oryginałowi — schematu limerykowej opowieści prowadzi tu do zastąpienia zbyt ryzykownej być może dla polskiego czytelnika, nie dość obytego z konwencją literatury nonsensu, „refrenowości” ostatniego wersu bardziej zbliżonym do tradycyjnej pointy zakończeniem. Jego konkretny i zdarzeniowy charakter jest zatem w opozycji w stosunku do „rytualnie” przywołanej formuły („That...”), której związek z poprzedzającą partią tekstu wydaje się abstrakcyjny i pozbawiony logiki wynikania. Również dodany przez tłumacza, a nieistniejący w wersji angielskiej element językowego komizmu („Ani rusz się nie rusza”) świadczy o ingerencji przekładu w stworzony przez Leara model gatunku. Wzmocnienie pointującej funkcji ostatniego wersu ma bowiem oczywiste konsekwencje genologiczne: przekształca „kolistą” strukturę limeryku, podporządkowaną regułom nonsensu, w rozwijającą się ku dowcipnemu zakończeniu „klasyczną” narrację.

W drugim przykładzie zastosowana przez Roberta Stillera strategia przekładowa nie tylko prowadzi do dekompozycji ustalonego przez Leara wzorca, lecz również w widoczny sposób odwraca wartości przypisane limerykowej postaci. Tak więc sugerująca co najwyżej nieszkodliwe dziwactwo formuła „wonderful Person” (angielski przymiotnik oddaje wszak takie cechy, jak „zadziwiający”, „cudowny”), pozostająca zresztą w dość nieoczekiwanym związku z poprzedzającą partią tekstu, przedstawiającą ekscentryczne zachowanie postaci, zyskuje obcy stylistyce oryginału, zaskakujący odpowiednik („podły staruch”, „utracjusz”, „cham”), którego agresywna dosłowność wzmocniona ironią i sarkazmem wyda-



je się obca humorystycznej wymowie poezji purnonsensu<sup>58</sup>. Jedyne pojawiające się w ostatnim wersie niemal pieszczotliwe zdrobnienie („figurki”) wprowadza pewną dezorientującą dwuznaczność, zwracającą uwagę na zawartą w tekście nielogiczność, której źródła można upatrywać w poetyce nonsensu. Wszak nazywanie odmieńca „chamem” może uchodzić za równie pozbawione motywacji, co przypisanie mu — na podstawie kontrowersyjnego zachowania — cechy ekstremalnie pozytywnej i godnej najwyższego podziwu. Mimo skrajnie odmiennej stylistyki polska wersja limeryku dochowuje więc wierności zasadzie *non sequitur*, oznaczającej w tym wypadku brak logicznie uzasadnionego związku między opisanymi zdarzeniami i towarzyszącym im komentarzem. Potwierdza to właśnie biegunowa odmienność „wniosków interpretacyjnych” widoczna w zestawieniu oryginału i polskiego przekładu. Swoboda przejawiana przez tłumacza na płaszczyźnie interpretacyjnej świadczy też (choć nie zostanie to dostrzeżone przez ogromną większość odbiorców pozbawionych kontaktu z tekstem angielskim) o wyraźnie ludycznym zamiarze. Tekst Stillera stanowi rodzaj translatologicznej zabawy, w której autor przekładu staje się równorzędnym partnerem autora tekstu, wkraczającym w sferę nieuwarunkowanego względami językowymi światopoglądu.

Zacieranie przez tłumacza śladów „gatunkowego genotypu”<sup>59</sup> przejawia się jednak najsilniej w ostatnim przykładzie, w którym charakterystyczna dla Leara ekscentryczna kolokacja („ecstatic Young Lady”), należąca do najbardziej istotnych wyróżników stworzonej przez niego, nonsensownej postaci limeryku, całkowicie usunięta zostaje w polskiej wersji tekstu. I tu jednak tłumacz stosuje zabieg, którym częściowo przynajmniej rekompensuje destrukcję gatunkowego wzorca. W miejsce fundamentalnej dla poetyki nonsensu zasady *non sequitur* wprowadza konstrukcję tautologiczną (wypowiedź postaci podporządkowana jest dublującym się strukturalom przytoczenia), zaliczaną do repertuaru podobnie funkcjonalnych chwytów<sup>60</sup>.

Widoczna w zestawieniu z oryginałem „polimorficzność” tekstów przekładowych, choć podyktowana zapewne troską tłumacza o czytelnika nieprzygo-

<sup>58</sup> Wolność od wszelkiej krytycznej, wskazującej na tendencyjne zaangażowanie postawy wydaje się jedną z najczęściej eksponowanych przez badaczy cech purnonsensu, określanego jako „beztroski”, a zatem przejawiający się poprzez łagodne formy komizmu. Zob. A. Schöne, *op. cit.*, s. 132.

<sup>59</sup> Zob. J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Dzielo, język, tradycja*, Kraków 1998.

<sup>60</sup> O znaczeniu konstrukcji tautologicznych w literaturze nonsensu pisze J.-J. Lecercle, *op. cit.*, s. 63–64. Wielu przykładów ich poetyckiego zastosowania dostarcza *Księga nonsensu* A. Marianowicza i A. Nowickiego, Warszawa 1958:

Była raz morska świnka mała,  
Co gdy siedziała, to nie stała,  
Kiedy pościła, to nie jadła,  
A tyjąc, nie traciła sadła.

(*Dziwna świnka*, s. 128)



towanego do odbioru literatury oscylującej między trywialnością<sup>61</sup> powtórzenia a ekscentrycznością jednorazowych kollokacji, prowadzi jednak niewątpliwie do rozmycia się obrazu silnie zindywidualizowanej i tworzącej odrębne zjawisko twórczości limerycznej Leara. Zarówno wyprzedzające ją realizacje gatunku, jak również następujące po niej tendencje rozwojowe wydają się stanowić przekonujący dowód niepowtarzalnej kreacji autora *Księgi nonsensu*.

### 3. Pseudo- i protolimeryki

Wspomniane wcześniej problemy z ustaleniem genezy gatunku, konstytuujące rodzaj historycznoliterackiej zagadki, pozbawionej — w powszechnym odczuciu badaczy — satysfakcjonującego rozwiązania, nie zdołały wyeliminować z limerykologicznego dyskursu pytania o utwory „pierwsze”, wyprzedzające uznane już dokonania na zasadzie zawsze nie dość przecież „dowodliwej” prehistorii. Wymieniane przez autorów wielu opracowań przykłady „wczesnych limeryków” („early limericks”), „quasi-limeryków”, „prawie-limeryków” („near-limericks”) czy — najbardziej zbliżonych do wykrystalizowanej postaci gatunku — „protolimeryków” wydają się jednak tworzyć przestrzeń mało spójną, przypominającą opisaną przez Bachtina epizodyczną strukturę powieści przygodowej<sup>62</sup>. Wykorzystując tę analogię, rzec by można, iż tak rekonstruowana prehistoria polega na „nanizywaniu” kolejnych „przygód”, które nie przylegają do siebie w ramach pewnej historycznej, procesualnej całości, lecz swobodnie się „przydarzają”, pozostając wobec siebie (wyjątek zdają się stanowić jedynie protolimeryki, sytuujące się w bezpośredniej bliskości wykrystalizowanego już wzorca) w relacji jakby „poczasowego rozziwiewu”<sup>63</sup>. Rewelatorskie odkrycia badaczy nie „sumują się” zatem w narracyjną całość o wyrazistych konturach, wyznaczonych przez czas „dojrzewania” formy, lecz stanowią opis odizolowanych od siebie przypadków, których wspólną cechą jest mniej lub bardziej uwidocznione podobieństwo do rozpoznawalnej dziś jako wzorcowa postaci gatunku. Zarówno poetyka tytułów niektórych prac: *The First English Limerick?*<sup>64</sup> czy *A Twelfth-Century Limerick?*<sup>65</sup>, jak i ich niewielki, niespełna stronicowy rozmiar nie pozostawiają wątpliwości co do przyczynkarskiego charakteru podejmowanych w nich rozważań, prezentujące zaś bogatszy materiał egzemplifikacyjny monograficzne ujęcia ga-

<sup>61</sup> Komiczny aspekt występującej w literaturze nonsensu trywialności omawia D. Petzold, *op. cit.*, s. 39–40.

<sup>62</sup> Zob. M. Bachtin, *Formy czasu i przestrzeni w powieści*, [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 290, 292, 299.

<sup>64</sup> J. Leonard, *The First English Limerick?*, „Notes and Queries” 40 (238), 1993, 2.

<sup>65</sup> P. Horwath, *A Twelfth-Century Limerick?*, „Notes and Queries” 15, 1968.



tunku rozbudowują tylko historyczny zakres opartych często na powierzchownym podobieństwie odniesień. Tak więc Bibby dostrzega „limerykopodobne w duchu, jeśli nie pod względem prozodyjnym”<sup>66</sup> wiersze w twórczości Arystofanesa. Powołując się na rozmowę z A.F. Normanem, występującym w roli eksperta w dziedzinie literatury greckiej, badacz wskazuje przykład komedii *Osy*, zawierającej wiele „uszczypliwych” historyjek poświęconych „centralnej postaci”, którą jest „a man or woman of Sybaris”<sup>67</sup>. O podobieństwie do współczesnej postaci limeryku decydować miał także rozmiar tekstu (5–6 linijek), zawarty w nim dowcip oraz brak morału. Zbieżności te nie prowadzą jednak do istotnych, genologicznych konkluzji. Stwierdzona analogia nie oznacza tu inicjalnego momentu „gatunko-twórczego” procesu: wprawdzie „Intencja autora oraz reakcja słuchaczy musiała być prawie identyczne z dzisiejszymi, towarzyszącymi recytacji satyrycznych i nieprzyzwoitych (»bawdy«) limeryków”, jednak — dodaje Bibby — „Analogia ta nie może być prowadzona dalej, gdyż udzielający mi informacji znawca przedmiotu nigdy nie spotkał autentycznego greckiego limeryku (nie licząc tłumaczenia z angielskiego, którego autorem jest Anglik)”<sup>68</sup>. Podobnie urywający się trop dostrzega badacz w obszarze klasycznej łaciny, wskazując tekst modlitwy, przypisywanej św. Tomaszowi z Akwinu, o pokrewnym limerykowi układzie rymów i charakterystycznym dla niego „skandowaniu”:

Sic vitiorum meorum evacuatio  
Concupiscentiae et libidinis exterminatio,  
Caritatis et patientiae,  
Humilitatis et obedientiae,  
Omniumque virtutum augmentatio.<sup>69</sup>

Warto dodać, iż ten właśnie tekst Peter Horwath uznał za „w pełni rozwinięty limeryk”, który być może jest „przodkiem późniejszego angielskiego limeryku”<sup>70</sup>. Utrwalony w często powtarzanej modlitwie wzorzec rytmiczny miał zostać przeniesiony przez duchownych do języka ojczystego: przykład *Carmina Burana* dowodzi, iż poezja świecka przybierała formy zapożyczone z hymnów kościelnych<sup>71</sup>. W rozważaniach Horwatha pojawia się również przeczące powszechnym mniemaniom sprostowanie dotyczące autorstwa tekstu. Wskazanie wcześniejszego, bo dwunastowiecznego manuskrytu z Monte Cassino (w klasztorze tym wychowywał się św. Tomasz z Akwinu, co może tłumaczyć zaistniałą pomyłkę), zawierającego cytowaną modlitwę, ustala nowy *terminus a quo* w dziejach gankunku.

<sup>66</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 180.

<sup>67</sup> *Ibidem*. Autorem przytoczonych określeń jest A.F. Norman.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> P. Horwath, *op. cit.*, s. 409.

<sup>71</sup> *Ibidem*.



Poszukiwanie jak najodleglejszych początków odbywało się zatem również poza terytorium kultury anglojęzycznej, tradycyjnie uchodzącej za macierzystą kulturę limeryku. Wśród podanych przez Cyrila Bibby'ego przykładów znalazły się więc francuskie rondo (jedna z siedemnastowiecznych wersji miała dwie dłuższe strofy o układzie rymów *aabba*) czy też „bliskie limerykom sekwencje wersów” („near-limerick verse-sequences”) z *Dekameronu* Boccaccia (tzw. *ballata*)<sup>72</sup>. Żadna z przytoczonych struktur wersyfikacyjnych nie zdołała jednak przekształcić się w formę limeryku, co stanowi dla badacza argument przemawiający za przyjęciem tezy o angielskim rodowodzie gatunku. Dowiedzeniu jej poświęcony został cały rozdział z *The Art of the Limerick*, w którym teksty pochodzące z różnych epok literackich przedstawione są jako „pionierskie i prekursorskie”, przede wszystkim ze względu na zastosowane w nich reguły wersyfikacyjne i zasady budowy stroficznej. Istotniejsze niż ich wyliczenie wydaje się jednak kończące ten fragment książki podsumowanie, akcentujące prefiguratywny i „narodowy” charakter „limerykopodobnych” form wierszowania: „Z tą historią angielskich wierszy, zawierających od wczesnych czasów każdy z charakterystycznych elementów, tworzących razem formę limeryku, jak również z przykładami tychże elementów połączonych w rozmaite kombinacje w różnych okresach oraz pojawiających się od czasu do czasu strof z niemal perfekcyjną limerykową prozodią, czy konieczne jest poszukiwanie źródeł za granicą? Czy ktokolwiek może wątpić [...], że limeryk jest równie rodzimym angielskim chowem jak dąb?”<sup>73</sup>.

Zawężone w ten sposób pole obserwacji, eliminujące zbliżone do limeryku konstrukcje stroficzne występujące w innych literaturach, nadal nie stanowi jednak obszaru gwarantującego rozpoznanie zarówno pierwszej gatunkowej realizacji, jak i ponadjednostkowych tendencji, łączących istniejące w rozproszeniu teksty. Przytaczane przez badaczy przykłady pierwszych angielskich limeryków reprezentują różne tradycje: od anonimowych, zdomowionych w folklorze wierszyków po klasykę literatury. Za najstarszy egzemplarz należący do pierwszej z nich uważa się tekst zachowany w czternastowiecznym manuskrypcie dostępnym w British Museum:

The lion is wonderly strong  
And full of the wiles of wo;  
And whether he pleye,  
Or take his preye,  
He cannot do but to slo. [slay]<sup>74</sup>

<sup>72</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 179–180.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>74</sup> Cyt. za: J. Harrowven, *op. cit.*, s. 11. Tekst ten przytacza także H. Markiewicz w przedmowie do *Liber Limericorum*, Kraków 1997, s. 7.





W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego przybiera on następującą postać:

Lew, mocarz między zwierzęty,  
Przebiegły jest i niepojęty.  
Choć igra wesoło,  
Baczenie patrzy wkoło,  
Kogo ujrzy, tego poźre, przeklęty!<sup>75</sup>

Innym anonimowym tekstem, określanym jako „prawdopodobnie najdawniejszy”, „całkowicie kompletny limeryk” („a quite perfect limerick”)<sup>76</sup> jest rymowanka dziecięca *Hickory Dickory Dock*:

Hickory, dickory, dock!  
The mouse ran up the clock.  
The clock struck one —  
The mouse ran down.  
Hickory, dickory, dock!<sup>77</sup>

Według danych zamieszczonych w książce Jean Harrowven *The Limerick Makers* rymowanka ta została po raz pierwszy zapisana w 1744 roku, lecz znana była o wiele wcześniej w tradycji ustnej<sup>78</sup>. Istnienie jej francuskiego, uchodzącego za starszy, odpowiednika stawia jednak pod znakiem zapytania angielski rodowód tekstu<sup>79</sup>.

Z kolei wiązanie początków gatunku z tradycją literacką nader często prowadziło do interpretacji pod tym kątem twórczości Szekspira, w której odnajdywano pierwsze angielskie limeryki. Stephen J. Herben w krótkiej nocy *A Shakespearian Limerick* stawia tezę, iż w II akcie *Otella* (1622) zachował się prawdopodobnie pierwszy angielski egzemplarz gatunku, którego autorem wcale nie musiał być Szekspir<sup>80</sup>. Przypominająca limeryk śpiewka, którą wykonuje podochocony winem Jago:

<sup>75</sup> Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, s. 9.

<sup>76</sup> L. Untermeyer, *op. cit.*, s. 10. Podobnego zdania jest L. Reed, który twierdzi, iż jest to „prawdopodobnie pierwszy okaz, jaki kiedykolwiek skomponowano”. Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 18.

<sup>77</sup> Cyt. za: L. Untermeyer, *op. cit.*, s. 10.

<sup>78</sup> J. Harrowven, *op. cit.*, s. 11.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 12. Dla porównania warto przytoczyć cytowaną przez Harrowven francuską wersję rymowanki:

Digerie, digerie, doge,  
Le souris ascend l' horloge;  
L'horloge frappe  
Le souris s'échappe,  
Digerie, digerie, doge.

<sup>80</sup> S.J. Herben, *A Shakespearian Limerick*, „Shakespeare Quarterly” 14, 1963, nr 4, s. 481.



Uderzmy w puchary: buch! buch!  
Uderzmy w puchary: buch!  
Łyk rzeźwi człowieka,  
A życie ucieka,  
Więc dalej! niech pije, kto zuch!<sup>81</sup>

— mogła, jak sugeruje autor, wywodzić się z wcześniejszej, anonimowej tradycji ustnej, podobnie jak następująca po niej w bliskim sąsiedztwie, śpiewana przez tego samego bohatera, ballada. *Otello* nie jest zresztą jedynym dramatem Szekspira, w którym doszukiwano się zbliżonych do limeryku układów wierszowych. Za „limerykopodobne” teksty uchodzą wśród badaczy także magiczna formuła Edgara z *Króla Lira* (akt III, scena IV)<sup>82</sup>, piosenka Ofelii z *Hamleta* (akt IV, scena V) czy pijacki śpiew Stefana z *Burzy* (akt II, scena II)<sup>83</sup>. Ostatni przykład, choć często przywoływany przez badaczy<sup>84</sup>, stanowi jednak, jak słusznie twierdzi Bibby, raczej rodzaj „anty-limeryku”, gdyż proporcje długości poszczególnych wersów są tu dokładnie odwrócone: trzeci i czwarty są dłuższe od trzech pozostałych<sup>85</sup>.

Status pierwszego angielskiego limeryku przypisywany bywa również tekstowi zamieszczonemu w zbiorze madrygałów Michaela Easta z 1606 roku (*Second Set of Madrigals*):

O metaphysical tobacco,  
Fetched as far as from Morocco,  
Thy searching fume  
Exhales the rheum,  
O metaphysical tobacco.

Tezę taką przedstawia John Leonard w historycznoliterackiej nocie pod znanym tytułem *The First English Limerick?*, lecz jak większość badaczy, zainteresowanych ustaleniem początków gatunku, stosuje daleką od pewności formułę

<sup>81</sup> W. Szekspir, *Otello*, akt II, scena III, przeł. J. Paszkowski, [w:] W. Szekspir, *Dziela dramatyczne*, t. 6, Warszawa 1973, s. 351.

<sup>82</sup> Przekonująco strofa ta wypada w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego. Zob. W. Szekspir, *Król Lir*, [w:] *ibidem*, s. 238–239:

Święty Witalis szedł polnym szlakiem;  
Wtem spotkał zmore z jej siostr orszakiem;  
Więc krzyknął jej:  
Hej! z drogi hej!  
A kysz,! a kysz! a kysz!

<sup>83</sup> Zob. C. Bibby, *op. cit.*, s. 59–60.

<sup>84</sup> Zob. J. Harrowen, *op. cit.*, s. 11, G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 13, H. Markiewicz, *Odkrywanie Limeryki*, [w:] *Liber Limericorum*, s. 7, A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 9.

<sup>85</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 60.





„prawie perfekcyjny limeryk” („an almost perfect limerick”<sup>86</sup>). Niedokładności, jakie dostrzega autor w cytowanym tekście (odejście od toku anapestycznego w dwóch krótszych wersach i zastąpienie go metrum jambicznym) zdaje się kompensować dość nieoczekiwana uwaga o podobieństwie do limeryków Leara, polegającym na powtórzeniu pierwszego wersu w ostatniej linijce utworu. Tym, co zastanawia badacza wobec odkrycia tego faktu, jest nieobecność protolimeryków w literaturze następnego stulecia, co potwierdzałoby jedynie okazjonalny charakter użytej przez Easta konstrukcji wierszowej. Z tego powodu trudno zatem uznać ją za zapowiedź procesu krystalizacji gatunku.

Pytanie o limeryki „pierwsze” nie prowadzi zatem, jak pokazały prezentowane dotąd przykłady, do ustalenia linii rozwojowej gatunku i wskazania zjawisk o podstawowym dla jego ukonstytuowania się znaczeniu. Wydaje się, iż bliższe tej problematyce są teorie na temat pochodzenia gatunku, które odwołują się nie tyle do pojedynczych przypadków, ile do większego zbioru tekstów, wykazujących w danym czasie podobne właściwości. Najbardziej rozpowszechniona teoria, tłumacząca jednocześnie nazwę gatunku, wiąże utrwalenie się cech typowego dla limeryku wzorca wierszowania z pewnym irlandzkim zwyczajem biesiadnym, tak opisanym przez autora pierwszej poświęconej gatunkowi antologii: „Limeryk wydaje się wywodzić swą nazwę od piosenki, popularnej w czasie biesiadnych spotkań w Irlandii około wieku temu, w której każdy z nieskończonej serii wierszy traktował o przygodach mieszkańca innego miasta irlandzkiego, poniekąd na sposób współczesnego limeryku, i musiał być tworzony bez namysłu, każdy wers przez innego śpiewaka, po którym cała kompania śpiewała głośno refren zaczynający się od zaproszenia: »Will you come up to Limerick?«”<sup>87</sup>. Teorię Reeda, sformułowaną w wydanej w 1924 roku *The Complete Limerick Book*, wyprzedza jednak o ćwierć wieku wyrażony autorytatywnie pogląd J.M. Murraya: „Pewne jest, iż piosenka, której konstrukcja wersyfikacyjna jest identyczna z występującą u Leara, istniała w Irlandii przez bardzo długi czas”<sup>88</sup>.

Rozważania Reeda utrwały więc znane już wcześniej sądy na temat pochodzenia gatunku, choć niewątpliwą zasługą badacza było nadanie im bardziej konkretnej postaci poprzez wprowadzenie historycznych szczegółów, które przede wszystkim dokumentować miały rolę służącej we Francji od końca XVII wieku Brygady Irlandzkiej w procesie transplantacji formy. Jak dowodzi tenże autor w opublikowanej w 1937 roku pracy *My Limerick Book*, po podpisaniu traktatu w Limerick (1691), który ustanawiał pokój między Anglią i Irlandią, wiele tysięcy wyszkolonych żołnierzy irlandzkich mogło zatrudnić się w charakterze najemników w armii francuskiej. Efektem ich kontaktów z obcą kulturą było zapożyczenie popularnej w tamtym kraju rymowanki, która, przeniesiona naj-

<sup>86</sup> J. Leonard, *op. cit.*, s. 207.

<sup>87</sup> L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 18.

<sup>88</sup> J.M. Murray, *Notes and Queries*, 10 grudnia 1898, s. 479. Cyt. za: C. Bibby, *op. cit.*, s. 33.



pierw do irlandzkich realiów, stała się prototypem współczesnego, angielskiego limeryku. Przez dziewięćdziesiąt lat istnienia brygady (formowanej głównie w mieście Limerick) około miliona Irlandczyków pełniło w niej służbę, co, jak wolno przypuszczać, miało stanowić dla Reeda istotny argument, przemawiający za „francusko-irlandzką” genezą gatunku oraz potwierdzający jego obecność w szerokim społecznym obiegu<sup>89</sup>.

Najbardziej rozpowszechniona i bezkrytycznie powielana w wielu ujęciach słownikowych i encyklopedycznych „Will you come up to Limerick singing-game theory”<sup>90</sup> nie znalazła jednak potwierdzenia w postaci przekonujących dowodów, za które mogłyby uchodzić zachowane w formie pisanej teksty improwizowanych w trakcie biesiadnej zabawy limeryków. Skoro więc brak jakichkolwiek przykładów, reprezentujących „indywidualną twórczość” uczestników gry, cytowany zaś w wielu opracowaniach refren:

Will you come up, come up?  
Will you come up to Limerick?  
Will you come up, come up?  
Will you come up to Limerick?<sup>91</sup>

— nie zawiera żadnych oznak podobieństwa do struktury wierszowej limeryku, naukowy sceptycyzm każe traktować z dystansem tę wygodną dla wielu piszących o gatunku (skłania ku niej niewątpliwie kryjąca się w nazwie gatunkowej sugestia) teorię. Poza tym, jak słusznie zauważa Bibby, trudno uznać za wiarygodne głoszone przez Reeda przekonanie o francuskich źródłach limeryku, skoro francuszczyzna nie wytworzyła żadnego właściwego sobie określenia na tę odmianę wiersza<sup>92</sup>.

Inna wersja irlandzkiej i śpiewanej genezy gatunku pojawia się w książce Jean Harrowven *The Limerick Makers*, wydanej po raz pierwszy w 1976 roku. Autorka przytacza wprawdzie, zwyczajem wszystkich piszących historię limeryku, przykłady wczesnego użycia strofy (pewną nowość wśród cytowanych przykładów stanowią irlandzkie teksty pochodzące z VIII wieku), jednak właściwym celem pracy staje się uchwycenie momentu krystalizacji gatunku: jego przejścia w formę o rozpoznawalnych funkcjach i właściwościach. Krótką prezentację „prehistorycznych” realizacji kończy zatem podsumowująca uwaga, określająca przyjęty w rozważaniach punkt widzenia: „Na podstawie przedstawionych przykładów możemy z pewnością założyć, iż sławny wzorzec rytmiczny 33223 jest

<sup>89</sup> L. Reed, *My Limerick Book*, London-Edinburgh 1937, s. X. Cyt. za: C. Bibby, *op. cit.*, s. 33.

<sup>90</sup> Określenie G.N. Belknapa, *op. cit.*, s. 5. Dość obszerny przegląd haseł słownikowych i encyklopedycznych przedstawia C. Bibby, *op. cit.*, s. 32–33. Także w polskich opracowaniach pojawiają się odniesienia do tej powszechnie wyznawanej teorii. Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 382, H. Markiewicz, *Odkrywanie Limeryki*, s. 7, A. Bikont, J. Szczęśna, *op. cit.*, s. 11, S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 353.

<sup>91</sup> J.M. Murray, *op. cit.* Cyt. za: G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 5.

<sup>92</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 35.



znany w źródłach wielu literatur od wczesnych czasów. Chodzi jednak o to, który kraj w sposób oryginalny podjął i rozwinął ten wzorzec? Kim byli pierwsi ludzie, którzy ustanowili ten model wiersza jako wyraźną i uznaną formę?”<sup>93</sup>.

Odpowiedź na postawione pytania przynosi rozdział zatytułowany *The Merry Poets of Croom*, w którym „założycielska” misja przypisana zostaje grupie irlandzkich poetów, mieszkających w XVIII wieku w oddalonym od Limericku o 10 mil miasteczku Croom nad rzeką Maigue (stąd nazwa „The Maigue Poets”) oraz jego okolicach. Dwaj jej główni przedstawiciele — John O’Toumy i Andrew McCrath — mieli się przyczynić, zdaniem autorki, do utrwalenia sposobu wierszowania, który zarówno ze względu na charakterystyczny układ rytmiczny, jak i ludyczne funkcje tworzy zaczątek współczesnego limeryku. Opisane przez nią okoliczności powstania tych pierwszych, świadomie powielających określony wzorzec tekstów (spotkania towarzyskie w prowadzonej przez O’Toumy’ego gospodzie) wskazują na ich wyraźnie zabawowy, podporządkowany jedynie celom doraźnej rozrywki charakter. W tym właśnie upatruje autorka, oprócz znamion formalnych, prekursorskich cech twórczości poetów z Croom. Bezinteresowny, nieszkodliwy dowcip powstający w swobodnej atmosferze przyjacielskich spotkań znalazł więc stosowną formę wyrazu w pełnym humoru, przypominającym pojedynkę słowny, „limerykowym” dialogu, toczonym przez obu poetów:

I sell the best brandy and sherry,  
To make my good customers merry,  
But at times their finances  
Run short as it chances,  
And then I feel very sad, very.

Both your poems and pints by your favour,  
Are alike wholly wanting in flavour,  
Because it’s your pleasure  
You give us short measure,  
And your ale has a ditch-water savour.<sup>94</sup>

Cytowany przekład angielski ukazał się dopiero w połowie kolejnego stulecia i był dziełem Jamesa Clarence’a Mangana — poety, tłumacza i propagatora literatury irlandzkiej. O przekładach tych wspomina w swym historycznym studium Belknap, podważając jednak ich wierność wobec oryginału. Jak twierdzi, Mangan to „irlandzki poeta, który nie znał irlandzkiego”, a podstawą jego „tłumaczeń”, po raz pierwszy opublikowanych w 1849 roku, była „dosłowna, rękopiśmienna angielska wersja prozą irlandzkich wierszy”, którą stworzył współczesny mu John O’Daly. Co więcej, zamieszczane we wszystkich edycjach przekładów

<sup>93</sup> J. Harrowven, *op. cit.*, s. 13.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 16–17. Teksty śpiewane były na starą ludową melodię irlandzką *The Growling Old Woman*.



Mangana teksty irlandzkie zasadniczo różnią się, jak wykazuje Belknap, od ich angielskich odpowiedników: rytm wiersza irlandzkiego wyznacza mieszanka trochejów i daktyli, zamiast rymów zaś pojawiają się asonanse, podczas gdy angielski „przekład” posługuje się anapestem i regularnym rymem. Jak przypuszcza badacz, Mangan znał prawdopodobnie pierwsze, pisane właśnie anapestem, angielskie zbiory limeryków z początku lat dwudziestych XIX wieku, jak również mógł być czytelnikiem *Księgi nonsensu* Leara<sup>95</sup>, co tłumaczyłoby „współczesne” brzmienie osiemnastowiecznych tekstów irlandzkich.

Popularność teorii, wiążących powstanie limeryku z literaturą irlandzką, ma, jak wolno sądzić, proste uzasadnienie w samej nazwie gatunku, kierującej uwagę badaczy ku nieodległej od Anglii Irlandii. Mimo więc braku niezbitych dowodów na słuszność podobnych koncepcji ostatecznym argumentem pozostaje zwykle ten „z nazwy”. Posługuje się nim również Jean Harrowven w ostatnim rozdziale swojej pracy, tak komentując rozpowszechnienie się w angielszczyźnie nazwy „limerick”: „Z pewnością fakt ten ponad wszystkie inne musi silnie wskazywać, że forma ta była najpierw rozwinięta i rozpoznana w Irlandii”<sup>96</sup>.

Fragmentarycznie pisana, ujęta w niepowiązane z sobą epizody historia limeryku, zawierająca przykłady, określane często przez badaczy jako „wczesne limeryki”, „prawie-limeryki”, „quasi-limeryki” czy wiersze „limerykopodobne”, przekształca się w relację o ciągłym i udokumentowanym przebiegu dopiero po ukazaniu się dwóch pierwszych zbiorów angielskich limeryków, bezpośrednio poprzedzających twórczość Edwarda Leara. Niekwestionowany status protolimeryków mają wspomniane wcześniej tomy *The History of Sixteen Wonderful Old Women* oraz *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, pochodzące z początku lat dwudziestych XIX wieku. Jak zauważa Bibby: „Przynajmniej jedna rzecz wydaje się wszakże całkiem pewna: najwcześniejsze znane publikacje, składające się wyłącznie z limeryków w dającej się rozpoznać, współczesnej formie, ukazały się w Londynie między 1820 a 1823 rokiem”<sup>97</sup>. Publikacje te należały do tzw. chap books, rozprowadzanych przez ulicznych sprzedawców, z których niektórzy trudnili się także handlem książkami o obsceniczej lub paszkwilanckiej treści<sup>98</sup>. Uważa się zwykle, iż pierwszy zbiór wydany został w 1821 roku, drugi zaś datuje się na rok 1822, jednak w rewidującej wiele powszechnie przyjętych poglądów pracy Belknapa pojawia się imponujący pod względem naukowej ścisłości wywód, w którym autor powołuje się na kopie *Old Women* pochodzące z 1820 roku, a uchodzący za późniejszy zbiór opatruje następującym komentarzem: „*Gentlemen*, niezawierający roku wydania, datowani są zwykle na

<sup>95</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 11–12.

<sup>96</sup> J. Harrowven, *op. cit.*, s. 119.

<sup>97</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 42.

<sup>98</sup> *Ibidem*. Określenie „chap books” pochodzi, jak twierdzi autor, od staroangielskiego słowa „céapmann”, oznaczającego kupca lub kramarza, przekupnia.



ok. 1822, przypuszczalnie zgodnie z założeniem, iż *Old Women* opublikowano po raz pierwszy w 1821 oraz że *Gentlemen* stanowili imitację, której produkcja wymagała około roku. To pociąga za sobą kolejne założenie, iż można uważać Johna Marshalla, wydawcę *Gentlemen*, za imitatora Harrisa [wydawca *Old Women* — M.T.], a nie odwrotnie. Jednak zostałem poinformowany przez Judith St. John, bibliotekarkę Osborne Collection [zbiory te są częścią Toronto Public Library — M.T.] o istnieniu dowodów, iż Harris czasem imitował Marshalla. Przypuszczalną datą *Gentlemen* może być ok. 1820, jak podaje Philip James w *Children's Books of Yesterday* (1933)<sup>99</sup>. Warto dodać, iż rok 1820 jako datę wydania *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* podają we wcześniejszych opracowaniach Stephen Prickett, Rolf Hildebrandt czy Dieter Petzold<sup>100</sup>.

Niezależnie jednak od kolejności powstania prekursorskich zbiorów, ukształtowany w nich wzorzec gatunku znacznie odbiega od tekstów zamieszczonych w *Księdze nonsensu* oraz jej kontynuacji z 1872 roku. Oryginalność stworzonej przez Leara formuły manifestuje się zarówno w warstwie literackiej, której jakości są efektem poetyckiego wykorzystania możliwości językowego tworzywa oraz niepowtarzalnej konstrukcji świata przedstawionego, jak i warstwie obrazowej, ilustracyjnej, konstytuującej szczególnie wariant genologiczny, określane jako *picture-limerick*. W odróżnieniu od podporządkowanej regułom nonsensu ekscentrycznej wizji stworzonej przez Leara rzeczywistości, *Old Women* i *Gentlemen* prezentują mieszczący się w granicach rzeczywistości model świata, którego charakter podkreślają utrzymane w konwencji realistycznej ilustracje. Wprowadzeniu zamieszkujących ten świat postaci nie służy, jak u autora *Księgi nonsensu*, stylistyka niezwykłości, lecz potoczna frazeologia, określająca ich wygląd oraz pointująca zachowanie w sposób odwołujący się do powszechnie przyjętych skojarzeń (ktoś może być chudy jak szczapa, mieć nos czerwony jak wiśnia czy serce twarde jak kamień<sup>101</sup>). Podobnie logika przedstawionych wydarzeń nie narusza tu porządku przyczynowo-skutkowego właściwego klasycznej, respektującej zasadę prawdopodobieństwa relacji (jej zaprzeczeniem jest typowa dla poetyki nonsensu zasada *non sequitur*, demonstrująca nieprzystawalność przyczyny i skutku). Odmienność obu wariantów: wczesnego, wyrastającego z przynależnej do folkloru

<sup>99</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 16.

<sup>100</sup> Zob. S. Prickett, *Victorian Fantasy*, Sussex 1979, s. 122, R. Hildebrandt, *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962, s. 117, D. Petzold, *op. cit.*, s. 84. Niektóre prace notują także wydanie trzeciego zbioru limeryków, reprezentujących podobny typ twórczości: *Anecdotes and Adventures of Fifteen Young Ladies*. Jak twierdzi Belknap (*op. cit.*, s. 16) publikacja ta, pióra autora *Gentlemen*, ukazała się w późnych latach dwudziestych i miała niewielki wpływ na tradycję gatunku.

<sup>101</sup> Możliwość takiej tekstowej konfrontacji daje cytowana już książka J. Harrowven *The Limerick Makers*, w której zamieszczone zostały wszystkie limeryki, składające się na *The History of Sixteen Wonderful Old Women* i *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*. Zob. s. 25–30.





tradycji *nursery rhymes*, oraz późniejszego, nawiązującego do poprzednika, lecz traktującego go jedynie jako prostą strukturę wyjściową, pozwala uchwycić zaproponowane przez Tiggesa<sup>102</sup> zestawienie tekstów:

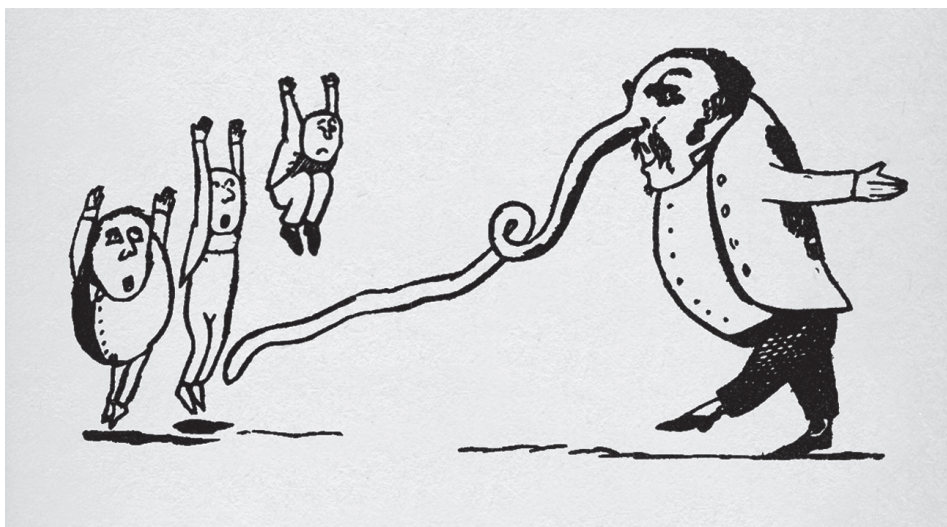
*The Old Woman of Lynn*

There liv'd an Old Woman of Lynn,  
Whose Nose very near touch'd her chin,  
You may easy suppose,  
She had plenty of Beaux;  
This charming Old Woman of Lynn.



5. Ilustracja do limeryku *The Old Woman of Lynn*

<sup>102</sup> Zob. W. Tigges, *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?* [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 120.



6. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Man with a nose...*

There was an Old Man with a nose,  
Who said, „If you choose to suppose,  
That my nose is too long,  
You are certainly wrong!”  
That remarkable Man with a nose.

Podobna cielesna deformacja staje się tu przedmiotem istotnie różniących się od siebie przedstawień. W pierwszym przykładzie karykaturalne przerysowanie postaci oraz degradująca ironia zawarta w narratorskim komentarzu mieszczą się w dobrze znanym schemacie prezentacji, podczas gdy w drugim z cytowanych tekstów strategia przedstawienia nie odwołuje się do oswojonych wzorców, lecz prowadzi z nimi grę, wymagającą przyjęcia niekonwencjonalnych reguł. Obecne w limeryku Leara znamionujące nonsens paradoksy (sygnałem niezwykłości postaci staje się zwykłość, czyli trywialny fakt posiadania nosa; pointująca tekst ilustracja stanowi zaprzeczenie deklarowanej przez posiadacza owego nosa normalności), bardziej skomplikowana niż w *Old Woman of Lynn* składnia, w większym stopniu skłaniająca się ku hipotaksie niż prostym, parataktycznym rozwiązaniom typowym dla form oralnych, czy wreszcie ostentacyjnie nierealistyczny typ ilustracji świadczą o odrębności artystycznej autora *Księgi nonsensu* w zestawieniu z mało wyrafinowanym literacko i niewyróżniającym się pod względem ilustracyjnym tekstem anonimowego twórcy. Oryginalność i złożoność stworzonego przez Leara świata poetyckiego nonsensu, potwierdzona w obu zbiorach limeryków, pozwala zatem mówić o ukształtowaniu się „wysokiej”, literackiej odmiany gatunku, zrywającej z prostotą zamieszczanych w *chap books*



„masowych produktów”<sup>103</sup>. Świadomość owego zerwania znalazła swój dobitny wyraz w wydanym tuż po śmierci Leara (1888) eseju jego przyjaciela Sir Edwarda Stracheya, zatytułowanym *Nonsense as a Fine Art*<sup>104</sup>. Pojawiające się w nim określenie nonsensowej twórczości jako „sztuki” (*fine art*), zrodzonej z geniuszu i pracy wyobraźni<sup>105</sup>, ma również niezwykle istotne konsekwencje dla gatunkowej tożsamości limeryku. Jak pisze Lecercle: „Zamiar tekstu jest jasny — stanowi on rodzaj literackiego nekrologu, formę uczczenia zmarłego przyjaciela, którego dzieło musi być uratowane od wszelkich zbyt łatwych oskarżeń o trywialność i dziecinność. Strachey osiąga narzucony sobie cel, wykazując, iż nonsens, sytuując się daleko od dziecięcej czy popularnej praktyki, co wydaje się wskazywać jego nazwa, ma długą i zacną tradycję w kanonie literatury angielskiej [...]. Tak więc Edwardowi Learowi przypisany zostaje zastęp znakomitych poprzedników [...]”<sup>106</sup>. Należą do niego tak wybitne postaci, jak: Chaucer, Szekspir, Milton, Swift, Sterne, Lamb czy Tennyson. Ich twórczość, reprezentująca najwyższe literackie wartości, ma tworzyć stosowny kontekst dla dzieła Leara, w którym **sztuka** nonsensu wysublimowana zostaje do postaci „czystej i absolutnej”<sup>107</sup>. Akcentowana przez Stracheya dawność i doniosłość zjawiska zyskiwała dodatkową głębię dzięki odwołaniom do starożytności, która uznana została za epokę inicjującą trwający kilkanaście stuleci proces: „Od czasu Arystotelesowskiej refleksji filozoficznej nad zagadnieniem śmiechu, któremu Arystofanes dał najpełniejszy — by tak rzec najbardziej szalony — wyraz na ateńskiej scenie, aż do wydania »Puncha« z bieżącego tygodnia, nonsens skutecznie dochodził i dochodzi swych racji i miejsca wśród sztuk”<sup>108</sup>. Umieszczenie twórczości Leara w takim kontekście stanowiło niewątpliwie próbę zwrócenia uwagi na literackie przede wszystkim walory nonsensu, nie dość eksponowane w rozważaniach o jego związkach z folklorem. Widziane w tej alternatywnej perspektywie<sup>109</sup> limeryki z *Księgi nonsensu* mają zatem także literacką, choć stworzoną *a posteriori*, genealogię, odrębną od anonimowej, „niskiej” tradycji związanej

<sup>103</sup> Jako „tanie literackie produkty masowe” („billige literarische Massenprodukte”) określa *chap books* Hildebrandt (*op. cit.*, s. 109). Różnicę w stosunku do *Księgi nonsensu* tłumaczy również fakt, iż odbiorcą zbioru Leara były dzieci, pochodzące z arystokratycznej, starannie wykształconej warstwy społecznej.

<sup>104</sup> Tekst opublikowany został w „The Quarterly Review” 167, październik 1888, s. 335–365, jak podaje D. Petzold, *op. cit.*, s. 164.

<sup>105</sup> Zob. E. Strachey, *Introduction*, [w:] E. Lear, *Complete Nonsense*, s. 8.

<sup>106</sup> J.-J. Lecercle, *op. cit.*, s. 185.

<sup>107</sup> We wstępie do *More Nonsense* Lear deklaruje, iż celem jego twórczości jest nonsens „czysty i absolutny”. Zob. E. Lear, *Complete Nonsense*, s. 142.

<sup>108</sup> E. Strachey, *Introduction*, [w:] E. Lear, *Complete Nonsense*, s. 8. Cytowany tekst wprowadzenia pochodzi z 1894 roku.

<sup>109</sup> Literackiej tradycji poetyckiego nonsensu poszukuje również N. Malcolm w książce *The Origins of English Nonsense*, London 1997. Główny obiekt zainteresowań autora stanowi siedemnastowieczna poezja angielska.





z *nursery rhymes*<sup>110</sup>. Gdyby więc zgodzić się z tezą Hildebrandta, iż wydane anonimowo trzy zbiory limeryków tworzą ostatnie, poprzedzające fazę literacką, stadium w rozwoju nonsensu<sup>111</sup>, ugruntowana w twórczości Leara postać gatunku byłaby jego pierwszą, przygotowaną dla wysokiego obiegu, **literacką** manifestacją.

Opisane przez niemieckiego badacza „odłączenie się” limeryku od tradycji folkloru („Volksnonsense”) i powstanie odrębnego nurtu w rozwoju gatunku wydaje się jednak, mimo pozorów logiczności, efektem rozumowania, opartego na nie dość oczywistej przesłance. O ile bowiem za zasadne uznać można twierdzenie o literackim awansie istniejącej dotąd w niskim obiegu formy, o tyle przynależność tekstów z *The Old Women* czy *Gentlemen* do dziedziny nonsensu budzić może, czego dowiodły wcześniejsze analizy, istotne wątpliwości. Występowanie nielicznych przykładów nonsensownych zachowań czy sytuacji (jak w limeryku *Mistress Towl*, w którym tytułowa postać wyrusza w morze z sową cierpiącą na chorobę morską, czy limeryku o „małym tłustym człowieku z Bombaju”, któremu bekas porywa fajkę) pozbawia tezę Hildebrandta przekonującej podstawy. Wydaje się, iż badacz przyjmuje *a priori* założenie o przynależności limeryku do dziedziny nonsensu, kierując się przede wszystkim kryterium szczególnych predyspozycji strofy, której „monotonna rytmika” sugerować ma „niedorzeczność” („Stumpfsinn”) przedstawionych treści<sup>112</sup>. To wstępne jedynie kryterium podniesione zostaje do rangi głównego argumentu, decydującego o pokrewieństwie trzech anonimowych publikacji z purnonsensową poezją Leara. Tymczasem zarówno łatwo dająca się dowieść, nikła jeszcze zawartość nonsensu w owych bezpośrednio ją poprzedzających, łączonych z folklorem tekstach, jak i dalsze, literackie już dzieje gatunku, potwierdzają odrębność stworzonego przez angielskiego autora wzorca limeryku. Wykorzystanie właściwości znanej wcześniej strofy jako narzędzia „czystego i absolutnego” nonsensu przyniosło na tyle niepowtarzalne efekty, iż zgodzić się trzeba z tezą Belknapa o niemal całkowitym wyczerpaniu się możliwości tej odmiany gatunku w twórczości Leara<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> W ocenie niektórych badaczy przynależność wielu tekstów do kategorii *nursery rhymes* budzić może poważne wątpliwości. Wyrażają je choćby Iona i Peter Opie — autorzy cieszącego się powszechnym autorytetem *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford 1991): „Z pewnością można sądzić, iż przytłaczająca większość rymowanek dziecięcych („nursery rhymes”) nie była tworzona przede wszystkim dla dzieci; w rzeczywistości wiele z nich zawiera pozostałości jowialnego kodu dorosłych i w oryginalnym brzmieniu były one, według dzisiejszych standardów, uderzająco niestosowne dla młodych wiekiem” (s. 3). Jak twierdzi Malcolm (*op. cit.*, s. 115–116), wiele tekstów znalazło się w antologiach poezji dziecięcej na skutek przypadkowej, niczym nieuzasadnionej decyzji wydawcy. Jak wolno sądzić, także nie wszystkie limeryki z obu prekursorskich tomów: *The Old Women* i *Gentlemen* wydają się adresowane do dziecięcej publiczności. Dobry przykład stanowić może cytowany wyżej tekst *Old Woman of Lynn*, który według Tiggesa łatwo można przekształcić w wariant o jednoznacznie seksualnej tematyce. Zob. *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?*, s. 120–121.

<sup>111</sup> Zob. R. Hildebrandt, *op. cit.*, s. 117.

<sup>112</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>113</sup> Zob. G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 18. Autor uważa, iż „[...] Lear wyczerpał niemal możliwości formy na płaszczyźnie nonsensu”.



#### 4. Następcy Leara i dalszy rozwój gatunku

Popularność wielokrotnie wznawianej *Księgi nonsensu*<sup>114</sup> stała się zapowiedzią rychłej, niemającej precedensu w historii form literackich, kariery gatunku. Jego przejawiającą się wielostronnie aktywność i nieograniczone możliwości adaptacji do każdego rodzaju treści ujmuje niezwykle trafnie komentarz Louisa Untermeyera: „Po Learze limeryk rozwinął się wspaniale. Robił użytek z każdego tematu, terytorium i temperamentu; nic nie było zbyt święte czy też zbyt obsceniczne dla tych pięciu krótkich wersów. Limeryk wchłonął powagę i absurd, tradycyjne legendy i sprośne dowcipy, pobożne refleksje i oczywiste nieprzyzwoitości, pozostając niewzruszonym i nie tracąc ani sylaby”<sup>115</sup>.

Ustalona przez Leara, uchodząca za najbardziej klasyczną, postać limeryku, choć niewątpliwie trwale wpisała się, używając znanej Bachtinowskiej formuły, w „pamięć gatunku”, nie tworzyła jednak wzorca rozstrzygającego o kształcie późniejszej twórczości. Dalszy rozwój gatunku, prowadzący do istotnych przemian jego struktury, zdawały się wyznaczać przede wszystkim trzy tendencje: 1. wzrost znaczenia ostatniego wersu, który staje się z czasem najważniejszym, decydującym o sile komicznej, elementem tekstu, 2. ograniczenie roli towarzyszącej słownym przedstawieniom ilustracji, związane z dekompozycją formuły *picture-limerick*, 3. zmiana adresata z odbiorcy dziecięcego na czytelnika dorosłego, pozostającego w kręgu innej problematyki oraz przygotowanego do lektury bardziej skomplikowanych przekazów.

#### Dowcip i pointa

Późniejszy, określany jako „współczesny”, typ limeryku (*modern limerick*) reprezentuje odmienny od stworzonego przez Leara na potrzeby nonsensu wariant strukturalny. Obecność wyraźnie wyodrębnionej, zawierającej dowcipną konkluzję pointy stanowi tu nie tylko podstawowy wyróżnik formalny, lecz wskazuje jednocześnie na pojawienie się nowej, konstytutywnej dla gatunku, postaci komizmu, dla której tradycja języka angielskiego rezerwuje nazwę *wit* (dowcip)<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> Jak podaje V. Noakes, za życia autora ukazały się 24 wydania wersji z 1861 roku. Zob. E. Lear, *The Complete Nonsense and Other Verse*, s. 496.

<sup>115</sup> L. Untermeyer, *op. cit.*, s. 10–11.

<sup>116</sup> Pojawiające się w badaniach nad komizmem rozróżnienie humoru i dowcipu odwołuje się do odmiennych dyspozycji, stanowiących źródło obu typów przedstawienia. Dążenie do intelektualnego opracowania, którego efekt stanowi „momentalna”, błyskotliwa synteza w postaci pojawiającej się na końcu pointy związane jest z dowcipem, nastawienie zaś na samą, ujawniającą komiczne właściwości rzeczywistość przypisuje się tekstom humorystycznym. Obecny w dowcipie pierwiastek intelektualny sprzyja więc bardziej krytycznym, wartościującym ujęciom, sytuującym się w sferze



O ile zatem pozbawiony wszelkiej tendencji, bezinteresowny humor limeryków Leara najczęściej obywał się bez pointy<sup>117</sup>, o tyle w tekstach późniejszych, odchodzących od poetyki czystego nonsensu, staje się ona zasadniczym składnikiem konstrukcji wierszowej, nadającym jej progresywny, celowy oraz intelektualny charakter. Właśnie decydująca o istocie dowcipu zaskakująca pointa, oparta na myślowym koncepcie o właściwościach intelektualnego odkrycia, odróżniać będzie nowsze realizacje gatunku od jego wcześniejszych egzemplarzy, inaczej wykorzystujących — jak pokazały analizy tekstów autora *Księgi nonsensu* — przestrzeń ostatniego wersu. Znamienną przemianę w obrębie gatunkowej struktury obrazować może zestawienie podporządkowanego poetyce nonsensu limeryku Leara oraz tekstu uchodzącego za najbardziej popularny przykład *modern limerick*:

(I)

There was an Old Person of Sheen,  
Whose expression was calm and serene;  
He sate in the water,  
And drank bottled porter,  
That placid Old Person of Sheen.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Pewien miły jegomość w Beecham  
Siedzi sobie z pogodnym obliczem  
W wodzie po szyję  
I porter pije,  
Taki to dobrotliwy grzdyl z Beecham.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 107)

komizmu tendencyjnego, podczas gdy humor zakłada postawę bezinteresownego i życzliwego obserwatora, rezygnującego z intelektualnej dominacji. Zob. J. Bourke, s. 12–15, W. Schmidt-Hidding, *Wit and Humour*, [w:] *Humor und Witz*, red. W. Schmidt-Hidding, München 1963, s. 37–160.

<sup>117</sup> W obu zbiorach limeryków Leara wskazać można zaledwie kilka tekstów, których zakończenie stanowi zaskakującą kulminację przedstawionych wydarzeń. Przytoczony poniżej jeden z owych nielicznych przykładów ujawnia jednak tę właściwość jedynie w wersji oryginalnej — polski odpowiednik nie oddaje silnego kontrastu, istniejącego między ostatnim wersem a poprzedzającym go przebiegiem wypadków:

There was an Old Man of Madras,  
Who rode on a cream-coloured ass;  
But the length of its ears  
So promoted his fears,  
That it killed that Old Man of Madras.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Raz jeden chciał w Madras wyniośle  
Na kremowym przejechać się ośle,  
Lecz gdy ujrzał te uszy,  
Coś pękło mu w duszy  
I poniósł śmierć na tym ośle.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 15)

W wersji angielskiej to długość oślich uszu wywołuje zabójczy w skutkach strach, w polskim wariacie natomiast pojawia się burzący tę precyzyjną i dosłowną zależność motyw „pękniętej duszy” oraz mało wyrazista, jeśli chodzi o czynnik sprawczy, informacja o śmierci poniesionej na ośle. Jednak nawet tekst oryginalny, którego efekt humorystyczny buduje zawarta w ostatnim wersie niespodzianka, nie wydaje się reprezentować konstrukcji zwieńczonej pointą. Jeśli bowiem rozumieć tę ostatnią jako rodzaj komicznego **wniosku**, a zatem rezultat czynności o charakterze wyraźnej metanarracyjnym, wymagającej udziału uogólniającej refleksji, zaskakujący finał limerykowej opowieści rozgrywa się jedynie w warstwie fabularnej, podporządkowanej logice dziejących się zdarzeń.



(II)

There was a Young Lady of Riga  
Who rode with a smile on a tiger;  
They returned from the ride  
With the Lady inside,  
And the smile on the face of the tiger.<sup>118</sup>

Pewna dama z Syrii, chcąc Farysa  
Zakasować, siadła na tygrysa  
I z uśmiechem rzekła: „Nieś mnie, kotku!”  
Powróciła nie na, ale w środku,  
Uśmiech zaś ozdabiał pysk tygrysa.<sup>119</sup>

Wyrafinowany koncept, stanowiący podstawę konstrukcji drugiego z limeryków, wyraźnie przeciwstawia się narracji pierwszego tekstu, wprowadzającej szczególną, nonsensową odmianę sytuacyjnego humoru. Nieobecność pointy (choć w pewnym stopniu przejmując jej funkcje osobliwie użyty przymiotnik), usprawiedliwiona kreacją świata czystego nonsensu, wyklucza w tym wypadku dowcip, rozumiany jako efekt pracy intelektu, przejawiający się w kunsztownych konstrukcjach słownych i myślowych<sup>120</sup>. Przykład limeryków Lewisa Carrolla, drugiego obok Leara klasyka literatury nonsensu epoki wiktoriańskiej, dowodzi, iż preferowany przez autora *Księgi nonsensu* typ gatunkowej struktury oraz rodzaj komizmu tworzyły wzorzec, którego kontynuacja pozostawała poza głównym nurtem zainteresowań jego następców. Cytowany często przez badaczy limeryk Carrolla:

There was a young lady of station,  
„I love man”, was her sole exclamation;  
But when men cried: „You flatter”,  
She replied: „Oh! no matter,  
Isle of Man is the true explanation!”

— może więc być traktowany jako jeden z najwcześniejszych literackich egzemplarzy, reprezentujących dominującą później tendencję. Jak twierdzi Dieter Petzold: „Wiersz ten jest typowym przykładem na to, jak użyć można ostatniego wersu dla wprowadzenia pointy. W poincie tok myśli zostaje zwrócony w zaskakujący sposób w nowym kierunku, w czym przejawia się jej komiczne działanie. Komizm nonsensu polega jednak akurat na tym, że podobny zwrot nie następuje. Limeryk Carrolla to nie nonsens, lecz rymowany dowcip”<sup>121</sup>. Dodać trzeba, iż autorstwo cytowanego wcześniej, najbardziej znanego i jednocześnie „modelowego” dla opisywanej tendencji utworu przypisywane bywa właśnie twórcy *Alicji w Krainie Czarów*<sup>122</sup>. Pointa staje się zatem z czasem najważniejszym elementem konstrukcji limeryku, decydującym o jego sile komicznej i literackiej wartości.

<sup>118</sup> Cyt. za: R. Hildebrandt, *op. cit.*, s. 123. W opracowaniu pojawia się informacja, iż limeryk ten przypisywano wielu znanym autorom, między innymi Kiplingowi. Jak podaje L. Reed, tekst ten pojawił się w wersji pisanej w 1873 roku. Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 103–104.

<sup>119</sup> Przekład S. Barańczaka. Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 21.

<sup>120</sup> Zob. W. Schmidt-Hidding, *op. cit.*, s. 50.

<sup>121</sup> D. Petzold, *op. cit.*, s. 136. Tekst Carrolla przytacza także Hildebrandt (*op. cit.*, s. 162) z komentarzem, iż jest to przykład typowej dla tego autora gry słownej (*pun*).

<sup>122</sup> Zob. C. Bibby, *op. cit.*, s. 9, a także J. Harrowven, *op. cit.*, s. 46.



Już w pierwszym poważnym, poświęconym twórczości limerycznej, opracowaniu Reeda ustalone zostają kryteria, stanowiące podstawę krytyki gatunku: „Zasadnicze składniki dobrego limeryku, oczywiście wedle porządku ich ważności, to: (1) dobry ostatni wers; (2) pomysłowość rymu; (3) fabuła (*plot*) [...]. W doskonałym limeryku ostatni wers jest najmocniejszym elementem całego wiersza”<sup>123</sup>. Ważę ostatniego, pełniącego funkcję pointy wersu potwierdzały także organizowane przez liczne czasopisma konkursy na najlepszy limeryk. Zadanie biorących w nich udział czytelników polegało często na dopisaniu ostatniej linijki, która miała stanowić dowcipne podsumowanie całego tekstu. Utrwalany dzięki temu wzorzec stał się więc wkrótce własnością także szerszej, potocznej świadomości genologicznej.

### Zmierzch ilustracji

Odejście od formuły *picture-limerick*, mającej uzasadnienie w sytuacyjnym charakterze nonsensownego humoru, jak również dostosowanej do możliwości percepcji odbiorcy dziecięcego, często nieposiadającego jeszcze umiejętności czytania, wiązało się niewątpliwie z przejściem do oznaczających większe wyrafinowanie, opartych na dowcipie, zatem bardziej złożonych form komizmu. Typowe dla wczesnej fazy rozwoju gatunku współwystępowanie płaszczyzny słownej i obrazowej (tradycję tę reprezentowały — przy uwzględnieniu wszelkich różnic — nie tylko limeryki Leara, lecz również dwa wyprzedzające je zbiory: *Old Women* i *Gentlemen*) przestaje być regułą późniejszej twórczości, która coraz częściej rezygnuje z podwójnej, łączącej różne tworzywa, estetyki. Postępujące skomplikowanie struktury znaczeniowej i formalnej tekstu: zastąpienie humoru sytuacyjnego wymagającym bardziej intelektualnego odbioru dowcipem (jego istotnym przejawem stanie się zabawa słowem, do celów komicznych wykorzystująca wszelkie językowe dwuznaczności), jak również potraktowanie prostoty pięciowersowej strofy jako „technicznego wyzwania” (*technical challenge*)<sup>124</sup>, zachęcającego do wersyfikacyjnej ekwilibrystyki (jej efektem będzie charakterystyczny dla limeryku humor wersyfikacyjny) spowodowało znaczące zmniejszenie roli ilustracji we współczesnym wariacie gatunku. Jak twierdzi George N. Belknap: „dowcip, ironia i satyra nowego limeryku nie wymagały już dłużej podpory ilustracji”<sup>125</sup>, John Bourke zaś tak podsumowuje zachodzące w obrębie twórczości humorystycznej przemiany środków i sposobów przedstawienia: „Niewątpliwie ilustracja i rysunek, przemawiając bezpośrednio do wzroku, nadają się bardziej jako środek wyrazu humoru silnie sytuacyjnego niż duchowo-intelektualnego dowcipu [...]”<sup>126</sup>. Choć zatem trudno mówić o całkowitym zaniku ilustracji we współczesnej twórczości

<sup>123</sup> L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 30–31.

<sup>124</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 230.

<sup>125</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 30.

<sup>126</sup> J. Bourke, *op. cit.*, s. 67.



limerycznej, to jednak jej dawny, nierzadko konkurencyjny wobec tekstu status<sup>127</sup>, wydaje się należeć do gatunkowej archaiki.

### Nowy odbiorca i nowe treści

Wprowadzenie gatunku w obieg literatury dla dorosłych spowodowało istotne poszerzenie zarówno zakresu przedstawianych treści, jak i repertuaru stosowanych dla celów komicznych środków wyrazu. Zerwanie z odnośną do limeryku etykietą *nursery rhymes* oznaczało bowiem z jednej strony otwarcie się na tematykę erotyczną, nieodpowiednią dla młodocianego odbiorcy, z drugiej zaś stwarzało nieograniczone dziecięcymi zdolnościami percepcji (zarówno intelektualnej, jak i artystycznej) możliwości wykorzystania formy. Symptomaticznym pierwszym zjawiskiem stała się niezwykle bujnie rozwijająca się twórczość podejmująca tematy seksualne, oscylująca między akceptowalną w stosunkowo szerokich kręgach frywolnością a obscenicznością czy nawet pornografią. Z kolei otwarcie się limeryku na różnorodne sfery rzeczywistości oraz odznaczające się większym skomplikowaniem artystyczne kody ujawniły jego niemającą precedensu w dziedzinie gatunków poezji komicznej pojemność oraz przyczyniły się do określanej mianem „limerykowego szaleństwa” (*limerick craze*) popularności.

Wyodrębniające się wyraźnie dwie linie rozwojowe gatunku, powszechnie określane przez badaczy jako *clean* i *dirty (bawdy) limericks*, mają swoje odrębne antologie oraz przekonanych o słuszności sprawy apologetów. O ile jednak historia „niewinnego”, pozbawionego seksualnych treści limeryku obfituje w nazwiska wielu znanych autorów, z których kilku zasługuje na miano klasyków w tej dziedzinie twórczości, o tyle limeryki „plugawe”, naruszające związane z tematyką erotyczną tabu, pozostają na ogół bezimienne, przez co zaliczane są do nadzwyczaj bogato reprezentowanego erotycznego folkloru. Propagatorem i badaczem pierwszego nurtu, mającym ogromne zasługi w gromadzeniu oraz upowszechnianiu tej części limerycznego dorobku, która gwarantowała respektowanie granic językowej i tematycznej „czystości”, był niewątpliwie Langford Reed, autor antologii *The Complete Limerick Book*. Jak twierdzi kontynuująca ten nurt w badaniach nad gatunkiem Jean Harrowven, działalność Reeda przyczyniła się do odrodzenia wiązanej z nazwiskiem Leara tradycji limeryku oraz uratowała jego reputację mocno nadwątloną przez rozwijającą się równolegle twórczość obsceniczną<sup>128</sup>. Zdaniem autorki niecenzuralne, a zatem nienadające się do rozpo-

<sup>127</sup> Na fakt upodrzednienia tekstu wobec ilustracji we wczesnej fazie rozwoju gatunku zwraca uwagę Belknap, *op. cit.*, s. 29–30. Autor podaje przykłady publikacji, w których limeryk stanowił jedynie formę podpisu (ang. *caption*) pod ilustracją, traktowaną jako główny element słowno-wizualnej całości.

<sup>128</sup> J. Harrowven, *op. cit.* Zestawienie Reeda — nie tylko badacza gatunku, lecz również twórcy wielu wysoko ocenianych przez autorkę *clean limericks* — z Learem stanowi, jak się wydaje, główną ideę rozdziału zatytułowanego *There was a young fellow named Reed*.





wszechniania drukiem („unprintable limericks”) teksty powinny być zachowane w formie oralnej i pozostawać wyłącznie w granicach ustnego obiegu, który zapewniłby im jedynie ulotne istnienie<sup>129</sup>. Pobożne życzenie Harrowven nie w pełni jednak mogło się ziścić dzięki nieustrudzonym wysiłkom badaczy, starających się ocalić tę pogardzaną i spotykającą się często z zarzutem „pornograficzności” część produkcji limerycznej. Misji ocalenia i utrwalenia drukiem tego niezwykle istotnego fragmentu gatunkowej spuścizny podjął się przede wszystkim Gershon Legman — bibliograf zajmującego się badaniem życia seksualnego Instytutu Kinseya (Kinsey Institute) w Kansas oraz znawca erotycznego folkloru. Jego wydana w Paryżu w 1953 roku antologia *The Limerick* uchodzi za najbardziej obszerne dzieło gromadzące limeryki o treści erotycznej. Składają się na nią zarówno same teksty (1700 egzemplarzy świadczących o niebagatelnej skali przedsięwzięcia), jak i zamieszczone na końcu komentarze zawierające charakterystyczne dla ujęć folklorystycznych informacje o pochodzeniu tekstu i jego możliwych wariantach. Wyrazem rzetelnego badawczego podejścia do kontrowersyjnej przecież i usuwanej poza obręb „oficjalnej” historii literatury materii są również indeks rymów oraz indeks główny, stanowiące dodatkowy element naukowego entourage’u. Określony przez autora cel publikacji mieści się zresztą wyraźnie w kategoriach naukowego poznania. Jak głosi bowiem nota wydawcy, zgromadzony tak obszernie materiał, zawierający teksty powstałe w latach 1870–1952, prowadzi do interesujących kulturowych obserwacji: „Chronologiczne zmiany dominujących w limerykach tematów na przestrzeni ostatnich osiemdziesięciu lat w Anglii i Ameryce można prześledzić bez trudu, co powinno dostarczyć jedyne w swoim rodzaju klucza do socjo-seksualnych niepokojów tego czasu”<sup>130</sup>. Z literaturoznawczej jednak perspektywy znaczenie pracy Legmana polega na ukazaniu transgresyjnej mocy gatunku, jego funkcjonalności w obszarze tematów zakazanych, objętych działaniem silnie ugruntowanego w kulturze tabu. Jak trafnie ujmuje to Louis Untermeyer, zawartość książki „pokazywała, jak dalece i jak bezwstydnie zmieniła się niewinna, niewielka pięciowersowa strofa”<sup>131</sup>. Sam przegląd tytułów wyróżnionych przez autora rozdziałów: *Buggery (Seks analny)*, *Zoophily (Zoofilia)*, *Virginity (Dziewictwo)*, *Prostitution (Prostytucja)* czy *Sex substitutes (Substytuty seksu)* wskazuje najczęściej podejmowane przez *dirty limericks* motywy. Kolekcję związanych z seksem tematów wzbogaca dodatkowo seria limeryków skatologicznych, zamieszczonych przede wszystkim w rozdziale *Excrement (Odchody)*. Mimo dosłowności większości zastosowanych przez Legmana tytułów

<sup>129</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>130</sup> *The Limerick. 1700 Examples with Notes, Variants and Index*, [red. G. Legman], Secaucus, New Jersey 1979. Antologia wydana została anonimowo oraz nie posiada *copyright*, jednak zarówno jej tytuł, rodzaj i cel opracowania, jak i umieszczona na okładce oraz stronie tytułowej informacja („The Famous Paris Edition”) wskazują na „piracki” wobec przedsięwzięcia Legmana charakter publikacji.

<sup>131</sup> L. Untermeyer, *op. cit.*, s. 7.





zwraca uwagę eksponowanie w niektórych z nich cechy dziwności przedstawianych zjawisk. *Strange intercourse* (*Dziwna kopulacja*) czy *Assorted eccentricities* (*Wybrane przypadki ekscentryczne*) stanowić mogą przykłady wyraźnego nawiązania do tradycji klasycznego, purnonsensowego limeryku. Wykorzystywanie tej tradycji jako składnika niezwykle reprezentatywnego dla gatunku komizmu erotyki należy zresztą, jak wolno sądzić, do najbardziej interesujących literackich kontaminacji, dających się zaobserwować w procesie przekształceń formy.

Przekonanie o pierwotnej „niewinności” limeryku i późniejszym jego „zepsuciu” przez naruszające normę przyzwoitości (erotyka) i dobrego smaku (skatologia) treści nie znajdowało potwierdzenia w poglądach samego Legmana, który w często cytowanym studium *The Limerick: A History in Brief*<sup>132</sup> wyraża zgoła przeciwnie stanowisko. Nie kryjąc się z niechęcią do twórczości Leara, który przedstawia, jego zdaniem, sytuacje pełne agresji i przemocy (agresorami są najczęściej występujący w większości tekstów „they”) oraz neurotycznie unika zdecydowanego rozstrzygnięcia w ostatnim wersie<sup>133</sup>, amerykański badacz formuluje raczej kontrowersyjną i dyskredytującą klasyczny dorobek opinię: „Limeryk jest i był pierwotnie formą nieprzyzwoitego wiersza (»indecent verse-form«). »Czysta« odmiana limeryku to oczywisty półśrodek, jego treść jest nudna, rymowanie sztucznie dowcipne, a całość przenika przepełniony frustracją nonsens, który w typowy dla siebie sposób znajduje ujście w wybuchowej i agresywnej przemocy. Z pewnością istnieją także agresywne limeryki o tematyce seksualnej, jednak nie stanowią one większości. Wyjąwszy panieńskie upodobanie i niemądrą delectację kilku podstarzałych dżentelmenów, takich jak zmarły Langford Reed, oraz paru nadal żyjących, którzy mogą równie dobrze pozostać bezimienni, przyzwoity limeryk nigdy nie budził najmniejszego, autentycznego zainteresowania nikogo, od czasu krótkotrwałej mody w latach sześćdziesiątych XIX wieku”<sup>134</sup>.

Marginalizujący rozmiary i znaczenie „cenzuralnej” części limerycznego dorobku sąd Legmana wydaje się jednak nie znajdować wystarczającego potwierdzenia zarówno w sferze historycznych argumentów, mających dokumentować dawność preferowanej przez niego odmiany gatunku, jak i skali zjawiska, zakładającej ilościową przewagę *dirty limericks*. Wskazane przez amerykańskiego badacza przykłady wczesnych limeryków (choć właściwsze byłoby tu określenie „teksty limerykopodobne”) nie zawierają wszak treści tabuizowanych, nakazują-

<sup>132</sup> G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, [w:] *idem, The Horn Book. Studies in Erotic Folklore and Bibliography*, New Hyde Park, New York 1964.

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 430. Stosowana przez Legmana wykładnia ma wyraźnie psychologiczny charakter. Właściwości limerycznej poezji Leara przedstawione zostają jako efekt neurotycznej osobowości pisarza: jego lęku przed publiczną dezaprobatą („fear of public disgrace”), który tłumaczy motyw odmieńca represjonowanego przez „onych”, oraz „zawodzących” nerwów („failure of nerve”), odpowiedzialnych za słabe, pozbawione pointującego elementu zakończenie.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 427.



cych autorowi bezpieczną anonimowość, lecz mieszczą się co najwyżej w nurcie literatury nieoficjalnej o plebejskim rodowodzie (pieśni szalonych żebraków, jak choćby inspirujący późniejszą twórczość, szesnastowieczny utwór występujący pod tytułem *Mad Tom* lub *Tom o 'Bedlam*) bądź stanowią fragmenty dzieł uznanych twórców, sięgających w „niskie” rejony ludzkiej egzystencji (zbliżone do limeryku pod względem wersyfikacyjnym pieśni szaleńców — *mad-songs* oraz pieśni pijackie — *drinking songs* w dramatach Szekspira<sup>135</sup>). Zastosowanie zbliżonej do limeryku konstrukcji stroficznej oraz metrycznej w tekstach, na których zawartość składały się wątki i postacie pomijane w oficjalnym, poważnym nurcie literatury, spowodowało, iż nie przyjęła się ona, jak twierdzi Legman, w poezji lirycznej. Najdobitniej miał tego dowodzić przykład Szekspira sugerujący, iż autor *Króla Lira* odczuwał ją jako „zbyt »popularną« lub zbyt prostą”, by mogła być użyta do poważnych celów<sup>136</sup>. Pisana przez Legmana historia limeryku urywa się jednak znacząco na początku XVIII wieku, kiedy to następuje wyraźny, zdaniem badacza, upadek formy. Znamionuje go jej przemieszczenie się na nowe terytorium, które stanie się miejscem narodzin wyprzedzających twórczość Leara protolimeryków: „Ostatecznie metrum limerykowe zostało całkowicie oddane na użytek nonsensu i rymowanek dziecięcych — klasyczny przykład podupadania i schyłku wielu odmian folkloru, których ostatnie ślady często przeżywają jedynie w rymach i zabawach dziecięcych”<sup>137</sup>. Rymowanki typu „Hickory dickory dock” stały się więc kolejnym wcieleniem konstrukcji rytmicznej, która z czasem będzie tworzyć jeden z najbardziej rozpoznawalnych elementów struktury gatunkowej limeryku. Wbrew temu wszakże, co sugeruje Legman, rozwój tego nurtu twórczości wydawał się, paradoksalnie, sprzyjać odrodzeniu zamierzchłych tendencji, tym razem jednak w dojrzałej, wykrystalizowanej formie *bawdy limerycks*. Upowszechniona przez Leara postać gatunku okazała się bowiem swoistym wyzwaniem dla niecenzuralnej twórczości, która wykorzystywała wypracowane w *Księdze nonsensu* wzorce jako obiekt literackiej parodii. Przykłady tej intertekstualnej strategii przedstawia William S. Baring-Gould w książce *The Lure of the Limerick*:

<sup>135</sup> Jak zauważa Legman (*ibidem*, s. 432), oficjalna literatura nie gardziła pieśniami szaleńców oraz limerycznym metrum, czego dowodzi postać Edgara z *Króla Lira*, który przebiera się za „biednego Toma”, a jego śpiew oddaje wzorec rytmiczny *Toma o 'Bedlam*. W polskim przekładzie J. Paszkowskiego pojawia się określenie „bedlamski żebrak”, które opatrzone jest następującym przypisem A. Staniewskiej: „żebrak rekrutujący się spośród byłych pacjentów szpitala dla umysłowo chorych Bedlam (zniekształcona nazwa: St. Mary of Bethlehem Hospital) w Londynie”. Zob. W. Szekspir, *Król Lir*, [w:] *idem, Dzieła dramatyczne*, t. 6 (*Tragedie*), s. 180, 847.

<sup>136</sup> G. Legman, *op. cit.*, s. 433–434.

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 435.



There was a young man of Cape Horn  
Who wished he had never been born;  
And he wouldn't have been  
If his father had seen  
That the end of the rubber was torn.<sup>138</sup>

Parodiowana „niewinna” wersja limeryku pochodzi, jak łatwo się domyślić, z klasycznego repertuaru Leara:

There was an Old Man of Cape Horn,  
Who wished he had never been born;  
So he sat on a chair,  
Till he died of despair,  
That dolorous Man of Cape Horn.

(E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.)

Był pewien nieszczęśnik w Broad's Hill,  
Co żałował, że się urodził,  
I tak pomalutku  
Uświerkł ze smutku  
Siedzący na krześle w tym Broad's Hill.

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 35)

Twórcy podobnych „przekładów” pozostawali często anonimowi, ale autorstwo niektórych z nich przypisuje się prominentnym postaciom literatury wiktoriańskiej. Za jednego z „winnych” ataków na Leara uchodzi Algernon Charles Swinburne (1837–1909), prawdopodobnie autor cytowanego tu limeryku<sup>139</sup>. Wyraźne nawiązania do *Księgi nonsensu* pojawiają się także w tytułach zbiorów zawierających niecenzuralne egzemplarze gatunku. Już najwcześniejsza ze znanych kolekcji erotycznych limeryków, wydana w Londynie w 1868 roku, nosi wiele mówiącą nazwę *A New Book of Nonsense*, późniejszy zaś o dwa lata zbiór *Cythera's Hymnal* oferuje podobne teksty w części zatytułowanej *Nursery Rhymes*<sup>140</sup>. Ludyczna intencja, towarzysząca podobnym przedsięwzięciom, stanowiła, jak wolno sądzić, jeden z dowodów rosnącej popularności i żywotności gatunku: upowszechnienia się jego kanonów oraz, w ujęciu Bachtinowskim, „dynamiki i otwartości”<sup>141</sup>, chroniącej go przed skostnieniem. Wyodrębnienie się w drugiej połowie XIX wieku dwóch nurtów twórczości, określanych jako *clean (decent)* oraz *dirty/bawdy (indecent) limericks*, od początku więc dawało okazję do różnych form „wymiany” oraz nieuchronnie prowadziło do ciągłej konfrontacji osiągnięć rywalizujących z sobą odmian gatunku. Jak obrazowo przedstawił to Erick Oakley Parrott: „Zawsze istniała komunikacja (»a traffic«) między niewinnym i nieprzyzwoitym nurtem limeryku. Oczyszczone wersje nieprzyzwoitych wierszy były całkiem powszechne, a także niejedyn niewinny limeryk został przerobiony w celu przekształcenia go w wariant nieprzyzwoity”<sup>142</sup>. Jako przykład wspomnia-

<sup>138</sup> W.S. Baring-Gould, *The Lure of the Limerick. An Uninhibited History*, London 1969, s. 48.

<sup>139</sup> W antologii *The Penguin Book of Limericks* (London 1983) przy nazwisku autora parodii pojawia się znak zapytania (s. 28).

<sup>140</sup> G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, s. 436–437.

<sup>141</sup> M. Bachtin, *Epos i powieść*, [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, s. 542.

<sup>142</sup> E.O. Parrott, *The Penguin Book of Limericks*, s. 14.



nych przez Parrotta zabiegów oczyszczających podać można przytoczone przez Belknapa zestawienie dwóch wariantów tekstu:

- |  |   |
|--|---|
| (I)<br>There was a young man from Australia,<br>Who painted <b>his ass</b> like a dahlia.<br>The drawing was fine,<br>The color divine,<br>The scent — ah, that was a failure. | (II)<br>There was a young man from Australia,<br>Who painted <b>himself</b> like a dahlia,<br>The colours were bright,<br>And the sun was just right<br>But the scent was a perfect failure! <sup>143</sup> |
|--|---|

Pierwsza, nieocenzurowana wersja<sup>144</sup>, poddana została, jak podaje Belknap, przeróbce, która umożliwiła udział tekstu w zorganizowanym dla dzieci konkursie na limeryk. Autorem okazał się jedenastoletni uczestnik (zapewne wspomagany przez rodziców), któremu nadesłany w wersji oczyszczonej wariant zapewnił trzecie, nagrodzone miejsce. Warto dodać, iż w polskim tłumaczeniu Antoniego Marianowicza ten popularny w kręgu języka angielskiego limeryk (antologia *The Limerick. 1700 Examples with Notes, Variants and Index* podaje kilka jego wariantów) występuje w swojej pierwotnej, mało cenzuralnej postaci — jako „limeryk dla dorosłych” właśnie:

*Artystyczny*

Był pewien artysta pod Coethen  
z wrytym na dupie bukietem.  
Kształt jego olśniewał,  
barw dobór zdumiewał,  
lecz zapach, niestety, był nie ten!

(z ang.)

(Antoni Marianowicz, *Limeryki dla dorosłych*, w: *Rudy lunatyk z Marago*, s. 41)

Zdaniem wielu badaczy to właśnie nurt *dirty limericks* określił wysokie standardy w dalszym rozwoju gatunku, stawiając przed *clean limericks* nowe wyzwania oraz poddając je nieustannej i bezlitosnej próbie konfrontacji. Dobry przykład takiego aksjologicznego ujęcia stanowi przytoczona przez Untermeyera zwięzła opinia Arnolda Bennetta, wedle której „najlepsze limeryki bądź zasługują na nagangę, bądź nie nadają się do druku”<sup>145</sup>. Podobny sens ma, jak wolno sądzić, często przytaczana teoria, iż „istnieją trzy rodzaje limeryków: limeryki, które mówi się damom, limeryki, które mogą być powtarzane osobom duchownym oraz limery-

<sup>143</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 32 (podkreśl. — M.T.)

<sup>144</sup> *The Limerick. 1700 Examples, with Notes, Variants and Index*, s. 282. Tekst ten zamieszczony został w rozdz. *Assorted Eccentricities*.

<sup>145</sup> L. Untermeyer, *op. cit.*, s. 146.



ki”<sup>146</sup>. Przyczyna, dla której *dirty limerick* zdystansować miał swego przestrzegającego zasad przyzwoitości rywala, tkwiła zarówno w sile komicznego rażenia, jak i warstwie literackiej, zaskakującej kunsztowną organizacją. Temat komizmu jako najsilniejszego atutu tej odmiany gatunku pojawia się nawet w anonimowym limerykowym metadyskursie:

The limerick packs laughs anatomical  
Into space that is quite economical:

But the good ones I've seen

So seldom are clean,

And the clean ones so seldom are comical.<sup>147</sup>

W limeryku treść drastyczno-erotyczną  
się ujmuje w formę dość ekonomiczną.

Cóż, limeryk znakomity

rzadko bywa przyzwoity;

przyzwoity mniejszą siłą ma komiczną.<sup>148</sup>

Wyrafinowanie komicznego konceptu oddaje w pełni następujący przykład również anonimowego tekstu:

There was a young lawyer called Rex,

Who was sadly deficient in sex;

When had up for exposure,

He said with composure,

„*De minimis non curat lex*”.<sup>149</sup>

W twórczo zmienionej wersji Stanisława Barańczaka tekst ten zyskał jeszcze w warstwie językowej i fabularnej, które reprezentują w porównaniu z oryginałem bardziej skomplikowaną postać komizmu sytuacyjnego i wersyfikacyjnego:

Gdy pewien Szkot imieniem Rex

Stanął przed sądem jako eks-

Hibicjonista, sędzieja Morgan

Rzekł, widząc jego drobny organ:

„*De minimis non curat lex*”.

(*Fioletowa krowa*, s. 211)

Cytowany limeryk, prezentujący klasyczną postać intelektualnego w swej istocie dowcipu, należy bez wątpienia do tzw. inteligenckiego folkloru, odgrywającego niezwykle istotną rolę w dziejach gatunku, szczególnie zaś jego niecenzuralnej odmiany. Teza ta, silnie akcentowana w pracach Legmana, znajduje wsparcie w postaci historycznych dowodów, wskazujących na rodowód i obieg *bawdy limericks*. Jak twierdzi Belknap w swym historycznym studium, odwołując

<sup>146</sup> *Ibidem*. Teoria ta, której autorem był Don Marquis, pojawia się także w opracowaniu A. Bikont i J. Szczęsnej (*op. cit.*, s. 18).

<sup>147</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 138.

<sup>148</sup> Przekład M. Rusinka, [w:] *idem*, *Limeryki*, Warszawa 2006, s. 71.

<sup>149</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 143.



się przy okazji polemicznie do hipotezy Reeda: „Przyzwoity limeryk rozprzestrzenił się w Anglii jako rodzaj wiktoriańskiej i postwiktoriańskiej zabawy towarzyskiej (»house-party game«), czemu towarzyszył prawdopodobnie równoległy gwałtowny rozwój »plugawego« limeryku w męskich kręgach, zwłaszcza związanych z uniwersyteckim życiem klubowym. Możliwe, że reforma limeryku Leara była stymulowana przez potrzeby powstającej niecenzuralnej odmiany gatunku, która mogła pośrednio zachęcać występujących gościnnie na przyjęciach poetów do formalnych komplikacji, wykraczających poza konieczne wymagania zabawy. Sugestia ta wydaje się jeszcze bardziej prawdopodobna, jeśli przyjąć, iż wykładowcy i duchowni oraz być może studenci uczestniczyli zarówno w zabawach uniwersyteckich, jak i domowych, i włączali do tych drugich bardziej formalne aspekty swoich uniwersyteckich dokonań. Reed wybrał pogląd, iż niecenzuralna odmiana gatunku była początkowo dziełem urzędników giełdowych. Jednak frekwencja akademickich i klerykałnych tematów w najlepszych wczesnych egzemplarzach musi budzić zastrzeżenia wobec tej snobistycznej opinii»<sup>150</sup>. Cechy formalne *bawdy limericks*, jak również wyraźne oznaki intelektualnego opracowania naruszających seksualne tabu treści stały się więc podstawą swoistej „klasowej” teorii limeryku. Jak argumentuje Legman: „Limeryki nie są lubiane, ani też zwykle kolekcjonowane przez robotników, farmerów, kowbojów, marynarzy [...]. Wielu ludzi, którzy nie ukończyli college’u oraz nie są zaliczani do białych kołnierzyków, i którzy nie mają nic przeciwko humorowi seksualnemu, nie będzie ani powtarzać limeryków, ani ich słuchać, jeśli nie są one śpiewane. Z wyjątkiem podstawowej treści, ludziom słabo wykształconym (»non-college people«) trudno jest zrozumieć humor, który tkwi w sumie w zręcznych rymach geograficznych oraz innych czysto formalnych i intelektualnych upiększeniach limeryku»<sup>151</sup>.

Zdaniem amerykańskiego badacza bliższe odbiorcom niewykształconym są dłuższe formy balladowe, pozwalające rozwinąć obfitującą w wydarzenia akcję, niż finezyjne teksty epigramatyczne, mające poprzedników w antycznej tradycji greckiej i rzymskiej (*Priapeia*, satyry Marcjalisa). Także preferencja dla utworów śpiewanych eliminowała limeryk z kręgu zainteresowań tego typu odbiorców, co Legman skłonny jest tłumaczyć nieistnieniem stosownej limerykowej melodii<sup>152</sup>. Wiązanie niecenzuralnego limeryku z folklorem ludzi wykształconych znajduje także psychologiczne uzasadnienie. Legman, powołując się, jak to określa, na „jedyne poważne psychologiczne studium, jakie kiedykolwiek poświęcono limerykom” — artykuł profesora Westona LaBarre’a, zamieszczony w czasopiśmie „Psychiatry” w 1939 roku — dowodzi, iż „limeryki obsceniczne widocznie stanowią dla wykształconej grupy rodzaj prywatnej rewolty przeciwko zasadom

<sup>150</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 24–25.

<sup>151</sup> G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, s. 439.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 446.





jednocześnie prozodii i stosowności, rewolty, w której prawie żadna inna klasa społeczna nie chce uczestniczyć. Limeryki to nie tylko prawie wyłącznie folklor ludzi wykształconych, lecz niemal ich jedyny folklor [...]”<sup>153</sup>.

Choć poglądy Legmana mogą uchodzić za skrajne oraz naznaczone niechęcią lub nawet wrogością wobec wywodzącej się od Leara „czystej” odmiany limeryku, to jednak przekonanie o artystycznej wyższości *dirty limericks* wydaje się dość powszechne i potwierdzone faktami z życia gatunku. Przykładem może być zakończenie historycznego studium Belknapa, podsumowujące dzieje współistnienia dwóch głównych wariantów opisywanej formy: „obsceniczny limeryk ocalił »czysty« limeryk poprzez ustny wpływ na jego formę oraz poziom dowcipu [...]”<sup>154</sup>. Sformułowany przez badacza wniosek wydaje się zresztą naturalną konsekwencją przeprowadzonej wcześniej konfrontacji, której celem było wskazanie silniej oddziałującej — w ramach wspomnianej wcześniej wymiany — wersji gatunku: „oczyszczone warianty niecenzuralnych limeryków rzadko są ulepszeniem, podczas gdy obsceniczne warianty przyzwoitych limeryków częstokroć, choć nie zawsze, odznaczają się większymi walorami literackimi”<sup>155</sup>. Owo „nie zawsze” uświadamia przy tym konieczność dalszego wartościowania, tym razem w obrębie samej twórczości erotycznej, której wyraźnie niejednorodny charakter osłabia kategoryczność podobnych twierdzeń. Rozciągające się między finezyjną frywolnością a wulgarną pornografią pole możliwości dostarcza bowiem rozwiązań wymagających indywidualnej w każdym przypadku oceny, utrudnionej często ze względu na niejasny zakres stosowanych jako narzędzie wartościowania pojęć. Klasyczny przykład stanowi tu pojęcie pornografii, szczególnie narażone na manipulację ze względu na rolę czynników subiektywnych, wyznaczających granice tego, co dopuszczalne w sferze seksualnych przedstawień. Pomijając wiele wątków toczącej się na ten temat dyskusji, warto odwołać się w kontekście niniejszych rozważań wyłącznie do tych argumentów, które odnoszą się do kwestii dla gatunku istotnych, rozstrzygających o jego literackiej doniosłości i tożsamości. Naczelną zatem kwestią pozostawałaby przynależność limeryku do dziedziny twórczości komicznej, co wiązałoby się z podstawowym dla dalszej analizy założeniem, iż tematyka seksualna, będąca wyróżnikiem *bawdy limericks*, ma służyć nie tyle wywołaniu podniecenia, ile śmiechu, wykluczającego podobne doznania. Rozłączność komizmu i pornografii, opartą na opozycji śmiechu i powagi, w oryginalny i jednocześnie prowokujący sposób ujmuje artykuł Belknapa: „Moje rozumienie pornografii zawiera jedną podstawową cechę charakterystyczną, która nie daje oparcia moralistom czy cenzorowi — powagę. Przypuszczalnie jest to spekulacja, jakkolwiek dowód psychofizjologiczny powinien być możliwy. Jedy-

<sup>153</sup> *Ibidem*, s. 439.

<sup>154</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 32.

<sup>155</sup> *Ibidem*, s. 25.





nym decydującym eksperymentem mogłoby być ustalenie, czy śmiejąc się, można osiągnąć lub utrzymać stan erekcji<sup>156</sup>. Powaga, odróżniająca limeryki pornograficzne od posługujących się dowcipem *bawdy limericks*, stanowi przy tym dla badacza element o wyraźnie purytańskim rodowodzie, co prowadzi do dość zaskakującej konstatacji, iż purytańskie potępienie śmiechu z seksu, jako zniewagi ludzkiej godności, sprzyjało rozwojowi twórczości pornograficznej. Oba warianty — poważny i komiczny — cieszyły się popularnością i miały kręgi swoich odbiorców już w epoce wiktoriańskiej, co, jak można przypuszczać, wiązało się z istnieniem odmiennych obiegów, zaspokajających różne potrzeby i korzystających z różnych form kolportażu. Wydaje się, iż charakterystycznym dla limeryku „pornograficznego” miejscem publikacji mogły być podziemne czasopisma<sup>157</sup> oraz prywatne, nielegalne wydawnictwa, podczas gdy dowcipne limeryki o treści niecenzuralnej krążyły głównie w obiegu ustnym, stanowiąc produkt literackiej zabawy, uprawianej w kręgu męskich przedstawicieli wysoko wykształconych (akademyści, duchowni) warstw społecznych.

Wprowadzona tu opozycja, oparta na przeciwstawieniu komizmu i powagi, daje zatem podstawę do dalszych rozróżnień genologicznych, wykraczających poza prosty podział dychotomiczny na *clean* i *bawdy limericks*. Warto dla celów podobnej klasyfikacji przypomnieć propozycję Jerzego Ziomeka, który poszukując różnicy między obscenem a pornografią, znajduje ją między innymi w następującym typie zależności: „istnieje dowcip obsceniczny, ale nie ma dowcipu pornograficznego”<sup>158</sup>. Idąc tym tropem, można by więc uprawomocnić pojęcie pornograficznego oraz obscenicznego limeryku, pamiętając o innych jeszcze elementach wyodrębniających istniejącą między nimi różnicę. Należy do nich niewątpliwie estetyczno-intelektualne wyposażenie tekstu (jak w cytowanym wcześniej „sądowym” limeryku), komplikujące warstwę znaczeniową i zapobiegające tworzeniu się iluzji świata przedstawionego, czyli efektu realności opisywanych sytuacji erotycznych. Elementy te, podobnie jak dowcip, działają „antypornograficznie”<sup>159</sup>, kierując uwagę odbiorcy ku estetycznej organizacji tekstu oraz jego erudycyjnej często warstwie, wymagającej intelektualnego odbioru. Jak twierdzi Ziomek, z pojęciem obscenów wiąże się przekonanie „o ich dużej wartości

<sup>156</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>157</sup> Tezę tę zdaje się potwierdzać podany przez Belknapa przykład podziemnego czasopisma erotycznego „The Pearl”, które w materiałach z 1879 roku zamieściło zbiór „pornograficznych” limeryków (*ibidem*, s. 27).

<sup>158</sup> J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, [w:] *idem*, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 304.

<sup>159</sup> Określenie to zapożyczam z cytowanego tekstu J. Ziomeka. Badacz porusza również problem deziluzji powodowanej przez dowcip, nawiązując do pracy H. Giesego *Das obszöne Buch* (Stuttgart 1965), w której pojawia się stwierdzenie, iż humor nie tylko wprowadza deziluzję, lecz także „oderotyzowuje”.



artystycznej”<sup>160</sup>, a ich obecność w twórczości znanych i poważanych autorów zdaje się potwierdzać słuszność takiego stanowiska. Przykładem mogą być nieprzyzwoite limeryki Alfreda Lorda Tennysona (1809–1892), jednego z najwybitniejszych poetów lirycznych epoki wiktoriańskiej, zniszczone zresztą wkrótce po jego śmierci<sup>161</sup>.

Trudności związane z oceną i klasyfikacją *bawdy limericks* oraz służącą jako ich narzędzie terminologią najlepiej uświadamia jednak rozdz. IX wielokrotnie już cytowanej książki Cyrila Bibby’ego, którego tytuł *The Risqué, the Ribald and the Rancid (Na granicy przyzwoitości, rubaszne, plugawe)* zwraca uwagę na konieczną stopniowalność zjawiska. Między subtelną aluzją erotyczną a „kloaczynym” humorem („lavatory humour”<sup>162</sup>), podobnie jak między wyrafinowaną artystycznie formą a prymitywną rymówką mieści się więc strefa o niezwykle zróżnicowanej, niedającej się prosto skategoryzować zawartości. Przystwojony polszczyźnie przez Stanisława Barańczaka anonimowy limeryk uświadamia złożoność stosowanych procedur wartościujących:

Słynna w Bonn barmanka Duża Fela  
„NIECH MI ŻADEN CHAM SIĘ NIE OŚMIELA”  
Wypisała na biuście; jej zadek  
Ma na sobie na wszelki wypadek  
Ten sam napis alfabetem Braille’a.

(*Fioletowa krowa*, s. 212)

Mimo graniczącej z rubasznością potoczności języka zarówno walory literackie tekstu (przeciwdziałający monotonii regularnego wiersza tok narracyjny, zdradzający cechy estetycznej „komplikacji”), jak i rodzaj występującego w nim komizmu (intelektualny koncept, zawarty w zaskakującej poincie) pozwalają sytuować go wysoko w hierarchii mieszczących się w omawianym obszarze tekstów. Sposób przedstawienia „dołów cielesnych” (uwagę zwraca archaicznie już dziś brzmiący „zadek”) przypomina przy tym opisany przez Bachtina na przykładzie twórczości Rabelais’go styl „realizmu groteskowego”, wywołującego śmieszność poprzez sprowadzenie tego, co wysokie, do niskiej, zdegradowanej postaci<sup>163</sup>. Skoro, jak twierdzi rosyjski badacz, „Zad — to »odwrotna twarz«, czy też »twarz na opak«”<sup>164</sup>, przekonanie, iż można czytać z twarzy zyskuje dzięki temu swój

<sup>160</sup> J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, s. 300.

<sup>161</sup> Informację tę podają zarówno C. Bibby, *op. cit.*, s. 139, jak i W.S. Baring-Gould, *op. cit.*, s. 48.

<sup>162</sup> E.O. Parrot, *op. cit.*, s. 14.

<sup>163</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 79–80.

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 506.



groteskowo-komiczny wariant. Owa możliwość kulturowo-literackich odwołań przenosi zatem pozornie trywialny tekst w rejony odległe od „grubego” żartu erotycznego. Należy dodać, iż właśnie od nazwiska Rabelais’go wywodzi się nazwa niekiedy wyróżnianej przez badaczy „nieprzyzwoitej” odmiany gatunku<sup>165</sup>.

Niewątpliwie warta rozważenia w niniejszym kontekście jest również propozycja Belknapa wprowadzająca dodatkową kategorię *sick limerick*. Związki tej odmiany gatunku z dziedziną „niezdrowego” humoru (*sick humour*), definiowanego jako wywołujący niesmak lub konsternację śmiech ze śmierci, chorób, kalectwa i cierpienia<sup>166</sup>, decydują o jej pokrewieństwie z równie silnie wkraczającymi na obszar tematów tabuizowanych limerykami o treści seksualnej. Co ciekawe, za jej prekursora uchodzi Edward Lear<sup>167</sup>, którego twórczość, powszechnie uważana za „niewinną”, zawiera bogaty repertuar typowych dla *sick humour* motywów, jak choćby poważne deformacje ciała, kończące się śmiercią nieszcześliwe wypadki czy powodujące ból i cierpienie akty przemocy. Wydaje się, iż stworzony przez autora *Księgi nonsensu* model znalazł swoją o wiele późniejszą i najbardziej godną kontynuację na kontynencie amerykańskim w poezji Edwarda Goreya (1925–2000), wyraźnie nawiązującego (także w warstwie ilustracyjnej) do epoki wiktoriańskiej. Podobnie jak u Leara, drastyczność przedstawionych treści złagodzona zostaje w jego realizacjach gatunku (za „apoteozę” omawianej odmiany uważany jest tom *The Listing Attic* wydany w 1954 roku<sup>168</sup>) obecnością nonsensu, wprowadzającego atmosferę dziwności oraz zaskakującego niezwyklej perspektywą opowiadania. Jako przykład posłużyć może następujący limeryk pochodzący z translatorskich zasobów Stanisława Barańczaka:

W domu księstwa Pronto (adres: Via  
Morbida 13) — dzika chryja:  
Głowę, i to w dodatku nieżywą,  
Księżę znalazł w pudle na pieczywo,  
A nikt z służby nie wie, skąd i czyja.

(*Fioletowa krowa*, s. 137)

Podobnie jednak jak w wypadku *bawdy limericks* i związanego z nimi komizmu erotyki, *sick limericks* tworzyć mogą odmianę silnie wewnętrznie zróżnicowaną zarówno pod względem literackiego poziomu, jak i rodzaju oraz stopnia naruszenia tabu, określających skalę „estetycznego ryzyka”. Bardziej „ryzykow-

<sup>165</sup> Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 15. Autor przytacza opinię A. Wimperisa, iż jedyne limeryki posiadające literacką wartość to utwory, które można określić jako „Rabelaisian”.

<sup>166</sup> Zob. V. Saroglou, L. Anciaux, *Liking sick humor: Coping styles and religion as predictors*, „Humor” 17, 2004.

<sup>167</sup> O „oczywistych korzeniach” mówi w tym wypadku Belknap (*op. cit.*, s. 27).

<sup>168</sup> *Ibidem*.



ny” będzie zatem niewątpliwie śmiech z kalectwa i ciężkich defektów ciała niż opisany wyżej „obrzydliwy” fakt (w wersji oryginalnej pojawia się określenie „really abominable news” — „autentycznie obrzydliwa wiadomość”<sup>169</sup>) znalezienia ludzkiej głowy w dość nietypowym dla niej miejscu. Zapewne więc z bardziej surową oceną spotkałby się inny, cytowany przez Belknapa limeryk Goreya, w którym temat cielesnego upośledzenia nie został poddany wyrafinowanym zabiegom estetyzującym:

To his clubfooted child said Lord Stipple  
As he poured his post-prandial tipple,  
Your mother’s behaviour  
Gave pain to Our Saviour,  
And that’s why He made you a cripple.<sup>170</sup>

W porównaniu z nonsensowym typem humoru, występującym w pierwszym limeryku, próba komicznego potraktowania kulawego dziecka („clubfooted child”) wydawać się może przejawem niskiego, brutalnie dosłownego wykorzystania tabuizowanego tematu.

Mimo opartego na podobnych zasadach wewnętrznego rozwarstwienia obu odmian, a co za tym idzie, możliwości skrajnego formułowania sądów wartościujących, zarówno *bawdy*, jak i *sick limericks* zyskiwały popularność wśród części dorosłej publiczności, akceptującej związane z nimi odstępstwa od normy obyczajowej i moralnej. Szczególny fenomen *bawdy limericks* przejawiał się jednak w tym, iż ich powodzenie w męskich, jak można się domyślać, kręgach odbiorców dokumentowało powstanie towarzystw, których działalność skupiona była na utrwalaniu i kolekcjonowaniu dorobku istniejącego poza oficjalnym literackim obiegiem. Stały się one przede wszystkim przejawem aktywności amerykańskich wielbicieli gatunku: jak podaje Legman, w latach czterdziestych zdołali oni utworzyć wiele tego typu organizacji, jak choćby American Limerick Society czy Fifth-Line Society<sup>171</sup>.

Powodzenie omawianej odmiany limeryku przede wszystkim w obrębie nieoficjalnych struktur literackiego obiegu równoważyła popularność rozmaitych wariantów *clean limericks*, rozwijających się z wielkim impetem i w Europie, i w Ameryce. Wspomniana już wcześniej moda na limeryki objęła zarówno znanych twórców, jak i amatorów masowo biorących udział w organizowanych na łamach czasopism konkursach. Z jednej więc strony, jako element twórczości uznanych autorów, takich jak: Algernon Charles Swinburne (1837–1909), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), Robert Louis Stevenson (1850–1894), Rudyard Kipling (1865–1936), John Galsworthy (1867–1933) czy James Joyce (1882–

<sup>169</sup> E. Gorey, *From Number Nine, Penwiper Mews*, [w:] *The Puffin Book of Nonsense Verse*, wybór i ilustracje Q. Blake, London 1994, s. 157.

<sup>170</sup> G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 28.

<sup>171</sup> Zob. G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, s. 451.



1941), stawał się limeryk formą odpowiadającą wysokim literackim standardom, zasilającą repertuar gatunków podlegających regułom autonomicznej, literackiej komunikacji, z drugiej zaś — przenikając również do sfery znajdującej się poza instytucją literatury — przybierał postać popularnej rymowanki, tworzonej nie tylko na potrzeby spontanicznej zabawy, lecz także z czysto komercyjnych powodów. Limerykowa „mania”, która ogarnęła czytelników brytyjskich gazet w latach 1907–1908, wywołana została bowiem w dużej mierze obietnicą wysokiej nagrody, na ogół w zamian za dopisanie ostatniej linijki tekstu, stanowiącego reklamę określonego produktu. Największą hojność okazywały zwykle firmy tytoniowe, proponując zwycięzcom nawet tak cenne nagrody, jak komfortowy dom z pełnym wyposażeniem, konia z bryczką oraz dożywotnią pensję w wysokości dwóch funtów tygodniowo jednocześnie<sup>172</sup>. Odzew czytelników był tak silny, iż stwarzał okazję do rozwoju osobnej branży, specjalizującej się w udzielaniu porad oraz dostarczaniu „pewnych” rozwiązań kandydatom do wygranej. Za odpowiednią opłatą „specjaliści” anonsujący w prasie swoje usługi przesyłali zdeterminowanym uczestnikom konkursów „zwycięską” ostatnią linijkę<sup>173</sup>. Wiele lat później, gdy moda przeniosła się do Ameryki, odnotowano nawet powstanie mającego gwarantować sukces podręcznika, wydanego w 1930 roku pod wiele obiecującym tytułem *How to Write Prize-Winning Limericks*<sup>174</sup>.

Na merkantylny charakter całego przedsięwzięcia wskazywać mogły nadto wpływy osiągane dzięki obowiązkowym opłatom wstępnym, wnoszonym przez rzesze rywalizujących o atrakcyjne nagrody czytelników. Sprawą ostatecznie zainteresowała się Narodowa Liga Antyhazardowa (National Anti-Gambling League), która w 1908 roku podjęła zdecydowane działania, mające przeciwstawić się zalewającej kraj fali limerykowego „hazardu”. W opublikowanym przez jej przedstawicieli memoriale pojawia się argument, iż konkursowe szaleństwo prowadzi do typowego dla hazardzistów uzależnienia, celem zaś współzawodniczących z sobą uczestników przestaje być zdobycie literackich laurów<sup>175</sup>.

Niezależnie jednak od trwającego krótko „boomu” limeryk stał się popularnym gatunkiem, pełniącym w świecie anglojęzycznym funkcję, jak określił to Reed, „umysłowej rozrywki”, adresowanej do tych, którzy „cenią sobie dowcipne i zręczne rymowanie”<sup>176</sup>. Kolejna, odnotowana przez badaczy fala konkursowa nastąpiła w Anglii dopiero na początku lat siedemdziesiątych, angażując bez porównania mniejszą niż poprzednio liczbę uczestników, którzy mogli liczyć tym razem na raczej skromną wygraną (na przykład butelkę reklamowanego koniaku lub niewielką sumę pieniężną). Warto dodać, iż w akcję konkursową włączyły się także radio

<sup>172</sup> Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 28–29.

<sup>173</sup> *Ibidem*, s. 21–22.

<sup>174</sup> W. Baring-Gould, *op. cit.*, s. 40. Autorem książki opublikowanej przez uniwersytet w Miami był Kenneth R. Close.

<sup>175</sup> Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 25–26.

<sup>176</sup> *Ibidem*, s. 26–27.



i telewizja, których programy skierowane były zarówno do dorosłych, jak i dziecięcych odbiorców<sup>177</sup>. Dawny limerykowy „szał” zastąpiony został przez bardziej wyważone przedsięwzięcie. Przykłady mniej kiedyś eksponowanych poznawczo-edukacyjnych walorów produkcji konkursowej stanowić mogą teksty poświęcone miejscowościom wybranego regionu Anglii (idea ta pozwalała na twórcze wykorzystanie tradycji limeryku „geograficznego”) czy szkodliwości palenia tytoniu (konkurs sponsorowany przez National Society of Non-Smokers)<sup>178</sup>.

Odrębną, pośrednią niejako kategorię zdawały się natomiast tworzyć teksty pisane okazjonalnie: zarówno jako komentarz do bieżących wydarzeń, jak i bardziej uniwersalnych kwestii, których abstrakcyjny wymiar mógł znaleźć wykładnię w żarcie intelektualnym. Ich autorzy w syntetycznym skrócie, narzuconym przez pięciowersową strofę, wypowiadali się więc na współczesne tematy polityczne (warto zauważyć, iż pierwszy opublikowany w piśmie „Punch” limeryk był limerykiem „politycznym”), ekonomiczne (jak choćby inflacja w 1975 roku) czy komentowali wydarzenia sportowe<sup>179</sup>. Zainteresowanie współczesnością oznaczało jednocześnie pojawienie się komizmu satyrycznego, którego tendencyjność zdawała się pozostawać w sprzeczności z nonsensowym humorem klasycznej, wypracowanej przez Leara, postaci gatunku. Ten ostatni reaktywowany został natomiast w bardziej intelektualnej odmianie limeryku, sięgającego do zawiłych kwestii naukowych, filozoficznych czy religijnych. Efekt nonsensu wywoływało w tym wypadku już samo zestawienie głębi ludzkiej myśli czy wielkich metafizycznych wizji ze zwięzłą formą wierszowaną, cieszącą się w dodatku nie najlepszą reputacją. Wspomniana przez Reeda „lekkość metryczna” („metrical frivolity”)<sup>180</sup> dodatkowo potęgowała jeszcze wrażenie tematyczno-formalnej inkongruencji. Przykładem limeryku „intelektualnego”, w dużym stopniu potwierdzającego wspomnianą wcześniej tezę o silnych związkach gatunku z inteligentnym folklorem, może być tekst autorstwa profesora botaniki, Arthura Bullera (1874–1944), prezentujący żartobliwą wersję teorii względności Einsteina, czy utwór Maurice’a Evana Hare’a (1886–1967) ilustrujący w nonsensownie trywialny sposób filozofię determinizmu:

There was a young lady named Bright,  
Whose speed was far faster than light;  
She set out one day  
In a relative way,  
And returned home the previous night.

Pani N. to taki prędko typ, że  
Gdy ją zew płci dziś wieczorem przyprze,  
Wróci, jak u Einsteina,  
Wczoraj rano; zwyczajna  
Rzecz, gdy tempo od światła jest szybsze.

<sup>177</sup> „Odrodzenie” limeryku dzięki twórczości konkursowej opisuje C. Bibby w rozdziale *The Latter-Day Revival* (op. cit., s. 205–222).

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>179</sup> Zob. *ibidem*, rozdz. *The Limerick’s Range*, s. 99–117.

<sup>180</sup> L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. VII.





There was a young man who said, „Damn!  
At last I’ve found out what I am:  
A creature that moves  
In determinate grooves —  
In fact, not a bus but a tram”.

Pewien pan rzekł sarkastycznie: „Rajem  
Jest mi życie! Ot, wyśpię się, najem...  
Tkwiąc w szynach rutyny, musem  
Napędzany — nie autobusem  
Jestem nawet: zaledwie tramwajem!”<sup>181</sup>

Jako gatunek służący czysto intelektualnej zabawie, staje się zatem limeryk formą adresowaną do wyselekcjonowanego dorosłego odbiorcy oraz skrajnie odległą od tradycji *nursery rhymes* zarówno pod względem formalnego, jak i tematycznego skomplikowania. Niczym nieograniczona różnorodność limerykowych treści, poddających się dyscyplinie zwięzłości pięciowersowej strofy w pełni potwierdza zatem pogląd, iż „Żadna inna forma poezji niepoważnej (»light verse«) nie jest tak wszechstronna i tak zręczna”<sup>182</sup>.

### **Postscriptum: Z dziejów gatunkowej nazwy**

Brak pewności co do pochodzenia nazwy gatunku stał się podstawą spekulatywnych teorii odwołujących się do domysłów oraz etymologicznych łamigłówek. Wspomniana wcześniej koncepcja Reeda, określana jako „Limerick-limerick theory”<sup>183</sup>, choć niewątpliwie zdobyła największą popularność i trafiła do większości słownikowych opracowań, nie dostarcza satysfakcjonujących dowodów, potwierdzających irlandzkie korzenie terminu. Konkurencyjne wobec niej ujęcie nosi nazwę „‘limmer’-‘learic’ hypothesis”<sup>184</sup> i opiera się na domniemaniu, iż pierwotnie stosowano na określenie gatunku, który zyskał popularność dzięki twórczości Leara, określenie *learic* (być może jego podstawą było dobrze znane pojęcie *lyric*), następnie zaś, kiedy zaczęły wkraczać do niego bardziej „ryzykowne” treści, pojawiło się oddające ów spadek reputacji słowo *limmeric*, utworzone od rzeczownika *limmer* (hultaj, szelma bądź prostytutka, występna kobieta<sup>185</sup>). Krążący w postaci ustnej termin gatunkowy utracił z czasem swą etymologiczną przejrzystość, a dodatkowym czynnikiem prowadzącym do zatarcia pamięci o jego pochodzeniu było utrwalenie się w postaci pisemnej wersji *limerick*, którą zaczęto łączyć z położonym w Irlandii miastem. Wiarygodność teorii Reeda zdaje się również podważać zastanawiający fakt — oprócz, o czym była już mowa, braku dowodów wykazujących „limeryczną tożsamość” tekstów kończących się refrenem „Will you come up to Limerick?” — iż nazwa gatunku pojawiła się

<sup>181</sup> Angielską wersję podają za: C. Bibby, *op. cit.*, s. 109, 111, przekłady zaś polskie pochodzą z antologii S. Barańczaka *Fioletowa krowa*, s. 52, 115.

<sup>182</sup> E. Esar, *The Humor of Humor*, London 1954, s. 245.

<sup>183</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 38. Autor poświęca kwestii gatunkowej nazwy cały rozdział, zatytułowany *Why ‘Limerick’?*.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>185</sup> *Ibidem*, s. 40. Słowo „limmer”, jak podaje autor, notuje *The English Dialect Dictionary* (wyd. 1898).





oficjalnie w druku dopiero w drugiej połowie XIX wieku. To widoczne „rozsunięcie” czasowe sugerować może brak rzeczywistego związku między odległą tradycją irlandzkich pieśni biesiadnych a stosowanym wobec późniejszej twórczości terminem. Można również przypuszczać, iż określenie *nonsense verse*, którego używano po ukazaniu się *Księgi nonsensu*, dość szybko okazało się zawodne jako wczesna wersja gatunkowej nazwy. Zdecydowały o tym przede wszystkim dwa powody: 1. szeroki zakres terminu — kolejne tomy Leara zawierały inne gatunki wierszowane (piosenki czy alfabety), równie dobrze mieszczące się w pojęciu „poezji nonsensu”, 2. rozwój wariantów gatunku nieprzystających do wzorca, utrwalonego w twórczości Leara (*bawdy limericks* czy teksty o nastawieniu satyrycznym).

Podobnie jak pochodzenie nazwy, również pierwsze przypadki jej użycia stanowiły dla badaczy przedmiot rozbieżnych ustaleń. Długo utrzymujący się za sprawą *Oxford English Dictionary* pogląd, iż po raz pierwszy pojawia się ona w 1898 roku w studenckim piśmie „Cantab”, wydawanym w Cambridge, zrewidowany został dzięki opublikowaniu listów Aubreya Beardsleya (1872–1898) do swojego wydawcy Leonarda Smithersa, pisanych w latach 1896–1897. Już w początkowej fazie wspomnianej korespondencji, zatem ponad dwa lata wcześniej niż w uniwersyteckim periodyku, nazwa „limeryk” ukazuje się w kontekście, świadczącym o jej popularności w środowisku literackim autora:

I have tried to amuse myself by writing limericks about my troubles but have got  
no futher than

There once was a young invalid  
Whose lung would do nothing but bleed.<sup>186</sup>

Jak komentuje Belknap: „Skąd Beardsley wziął to słowo, pozostaje interesującą i ważną kwestią. Z pewnością w 1896 roku było ono już używane potocznie w ezoterycznym kręgu Beardsleya i Smithersa”<sup>187</sup>. Idąc tym tropem, badacz uznaje za możliwe, iż pojawienie się nazwy „limeryk” w piśmie „Cantab” było efektem kontaktów jednego ze studentów Cambridge, zainteresowanego erotycznymi rysunkami Beardsleya, zarówno z ich autorem, jak i wydawcą. Za wcześniejszą datą opowiada się także Legman, który konsekwentnie łącząc termin z nurtem *bawdy limericks*, uznaje, iż został on użyty między 1882 a 1898 rokiem prawdopodobnie na łamach „sportowej gazety »The Pink ‘Un«”, zamieszczającej teksty humorystyczne o tematyce seksualnej<sup>188</sup>. Jednak jedynym dowodem, jaki przed-

<sup>186</sup> Cyt. za: G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 8. Jak podaje autor, w listach Beardsleya do wydawcy (opublikowano je po raz pierwszy w 1937 roku, ale kompletna edycja ukazała się dopiero w roku 1970) nazwa „limeryk” pojawia się czterokrotnie.

<sup>187</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>188</sup> Zob. G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, s. 449.



stawia badacz, jest zwyczaj umieszczania wcześniej publikowanych podobnych wariantów gatunku w rubryce *Nursery Rhymes*. Brak jakichkolwiek cytatów, uzasadniających tę hipotezę, potwierdza raz jeszcze ograniczoną wiarygodność pełnego luk i niejasności historycznoliterackiego dyskursu o limerykach.

## 5. Teoretyczne ujęcie gatunku

Jako podstawę teoretycznego opisu limeryku, umożliwiającą spójną, opartą na funkcjonalnej jedności konstytutywnych wyznaczników analizę, przyjąć można niewątpliwie jego przynależność do rodzaju rozrywkowo-autotelicznego, w przekonujący sposób wyodrębnionego niegdyś przez Stefanię Skwarczyńską<sup>189</sup>. Właśnie kategoria rodzajowa, decydująca o podporządkowaniu elementów tekstowej struktury nadrzędnej funkcji rozrywkowo-autotelicznej, tworzy najbardziej ogólną formułę genologiczną, dzięki której właściwości formalne oraz konstrukcja świata przedstawionego limeryku związane zostają z określonym typem sensów oraz opartą na specyficznej grze relacją komunikacyjną. Zbudowana na fundamencie rodzajowym ogólna charakterystyka gatunku zakłada zatem następujące ujęcie wpisanych w tekst ról komunikacyjnych oraz samego komunikatu: 1. „W odniesieniu do rodzaju rozrywkowo-autotelicznego podmiot mówiący występuje w roli kompana bawiącego odbiorcę i bawiącego siebie samego chwytami myśli, formy, języka; chciałoby się tutaj użyć określeń: igrača, kuglarza, prestidigitatora”, 2. „sam utwór — domaga się takiego ujęcia, by zabawić i zainteresować odbiorcę efektem przezwyziężenia karkołomnych założeń myślowych i formalnych, domaga się więc silnej ekspozycji chwytów niezwykłych, wymyślnych, nierzadko wręcz kuglarskich”<sup>190</sup>. Należy dodać, iż jednym z głównych celów tak opisaney strategii staje się „dążność do dezorientacji i zaskoczenia odbiorcy”<sup>191</sup>, dla którego niekonwencjonalność zastosowanych rozwiązań powinna stanowić źródło „zagwarantowanej” rodzajową naturą przyjemności. Co ciekawe, koncepcja Stefani Skwarczyńskiej wykazuje zbieżność z bardziej szczegółowymi konstatacjami, które dotyczą trzech podstawowych kwalifikacji typologicznych, stale obecnych w dyskursie o limeryku. Utrwalają one obraz gatunku jako: 1. przynależnego do twórczości komicznej, 2. podlegającego regułom zabawy oraz 3. reprezentującego nurt tzw. poezji niepoważnej (*light verse*). Z punktu widzenia genologicznej taksonomii wyróżnione kategorie mają charakter ponadgatunkowy, choć ich udział w strukturze gatunku stanowi niezbędny element jego tożsamości.

---

<sup>189</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 116.

<sup>190</sup> *Ibidem*, s. 118, 122.

<sup>191</sup> *Ibidem*, s. 124.



## Gatunek komiczny

Najsilniej eksponowaną w ujęciach definicyjnych cechą limeryku jest bez wątpienia komizm, występujący najczęściej w swej humorystycznej postaci<sup>192</sup>. Pomijając tu niezliczone przykłady omówień słownikowych i encyklopedycznych, warto odwołać się do bardziej specjalistycznych opracowań, poświęconych samemu gatunkowi bądź formom twórczości komicznej. Jednoznaczna i całkowita przynależność limeryku do literatury komicznej/humorystycznej (pamiętać tu trzeba o podwójnej tradycji terminologicznej) sankcjonują choćby takie prace, jak *The language of humour* Waltera Nasha: „limeryk jest formą wyłącznie humorystyczną” („limerick is an exclusively humorous form”)<sup>193</sup>, *The Humor of Humor* Evana Esara: „jedyna stała forma stosowana wyłącznie do celów niepoważnych i komicznych” („the only fixed form used exclusively for light or comic effects”)<sup>194</sup> czy Alfreda Liedego *Dichtung als Spiel*: „jego drugim dnem jest zawsze sfera dowcipu” („immer in die Witzsphäre hinüberspielt”)<sup>195</sup>. Pośrednio podobną informację przekazuje większość prac rozpatrujących limeryk jako gatunek literatury nonsensu, utożsamianej na zasadzie genetycznego uwarunkowania z dziedziną twórczości komicznej. Tezę tę spotkać można nader często w pracach niemieckich badaczy, którzy jak Petzold czy Schöne odwołują się do argumentów historycznych wskazujących, iż nonsens wiktoriański stworzył nową odmianę ko-

<sup>192</sup> Rozróżnienie dwóch odmian komizmu: humorystycznej (postawa tolerancji i zrozumienia, pogodna akceptacja rzeczywistości) i satyrycznej (postawa negacji, a nawet agresji, intelektualne opanowanie rzeczywistości) pojawia się w wielu pracach poświęconych tej kategorii estetycznej. Zob. np. B. Dziemidok, *op. cit.*, s. 79. Także *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988 traktuje humor jako „odmianę komizmu” (s. 187). Dodać jednak trzeba, iż w tradycji anglosaskiej termin „humor” pełni funkcję w pełni samodzielnej i najbardziej ogólnej nazwy odnoszącej się do zjawisk związanych z „kulturą śmiechu”. Słusznie zwracają na to uwagę autorzy wstępu zamieszczonego w tomie *Świat humoru*, red. S. Gajda i D. Brzozowska, Opole 2000, s. 9: „O współczesnej dominacji anglosaskiej w badaniach nad zjawiskami humoru zaświadcza sam termin humor. Zdetronizował on europejski, odziedziczony z tradycji grecko-lacińskiej komizm i pełni rolę pojęcia — terminu podstawowego”. Na istnienie różnych tradycji terminologicznych zwraca również uwagę D. Brzozowska w pracy *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000, s. 13: „Najbardziej pojemnym znaczeniowo terminem, odnoszącym się do zjawisk wywołujących śmiech, jest używane przez polskich badaczy określenie komizm. [...] W języku angielskim za kategorię nadrzędną uważa się natomiast h u m o r. Najbliższy odpowiednik polskiego komizmu — *the comic* — niesie bowiem ze sobą skojarzenia z gatunkiem dramatu — *komedią*”. Potwierdzeniem naczelnego pozycji określenia „humor” w obszarze języka angielskiego jest także jego obecność w nazwach instytucji badawczych, jak International Society for Humor Studies, czy tytułach periodyków, czego przykładem może być „Humor” — kwartalnik wydawany przez wspomniane towarzystwo od 1988 roku.

<sup>193</sup> W. Nash, *The language of humour*, London-New York 1985, s. 6.

<sup>194</sup> E. Esar, *op. cit.*, s. 243.

<sup>195</sup> A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, t. 2, Berlin 1992, s. 265.



mizmu i tak właśnie odczytywany był w epoce swojego powstania<sup>196</sup>, czy też jak Hildebrandt uważają, iż zrozumienie fenomenu literatury nonsensu nie jest możliwe bez rozważań na temat jej komicznego aspektu<sup>197</sup>. Skoro zaś *Księga nonsensu* Leara, która dała nazwę nowemu zjawisku artystycznemu, była jednocześnie pierwszym istotnym z punktu widzenia literackiej kariery gatunku zbiorem limeryków, komizm nonsensu zaczęto przede wszystkim kojarzyć z zawartym w niej repertuarem chwytów i możliwości. I choć nie wszyscy badacze wyznają pogląd o komicznej naturze nonsensu<sup>198</sup>, przypisanie limeryku tej dziedzinie twórczości wiąże się przeważnie z pytaniem o sposób przejawiania się w nim tej szczególnej odmiany komizmu. Oddziaływanie stworzonego przez Leara wzorca upoważnia w tym wypadku odbiorcę do poszukiwania w tekście ekscentrycznego humoru bazującego na poczuciu wywołującej śmiech dziwności<sup>199</sup>. Niezależnie jednak od silnie uwidaczniającej się w tradycji gatunku, pierwotnej dla niego tendencji do kreowania świata na zasadach czystego nonsensu, któremu miałyby odpowiadać forma, jak określiła to Annemarie Schöne, „absolutnego” komizmu<sup>200</sup>, dalszy rozwój limeryku pokazał jego zdolność do przyswajania wszelkich możliwych odmian komizmu: zarówno w wersji humorystycznej, jak i satyrycznej.

### **Genus ludens**

Funkcja rozrywkowo-autoteliczna gatunku mogła realizować się również dzięki zastosowaniu reguł zabawy literackiej, które określały nie tylko okoliczności powstania wielu tekstów oraz ich zawartość, lecz także formy krążenia w obiegu literackim. Jak wspomniano już wcześniej, „limerykowanie” stanowiło rodzaj typowo inteligentkiej zabawy czy też gry towarzyskiej, niepozabawionej elementu rywalizacji. Tworzenie „dla zabawy”, związanej z przyjemnością i rozrywką<sup>201</sup>, wykluczało więc poważne cele, dając pierwszeństwo postawie komicznej, zakła-

<sup>196</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 173: „Nonsens był dla ludzi epoki wiktoriańskiej formą komizmu” lub A. Schöne, *Laurence Sterne — unter dem Aspekt der Nonsense-Dichtung*, „Neophilologus” 1956 (40). W artykule niemieckiej badaczki pojawia się stwierdzenie, iż w połowie XIX wieku powstał w Anglii „zupełnie nowy gatunek komizmu”, reprezentowany głównie w dziełach E. Leara i L. Carrolla (s. 51).

<sup>197</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 38.

<sup>198</sup> Stanowisko to reprezentuje np. E. Sewell: „Śmiech jest możliwy w nonsense, ale nie jest dla niego konstytutywny” (*op. cit.*, s. 6). Także A. Liede (*op. cit.*, t. I, s. 16–17) jest zdania, iż w niektórych sytuacjach nonsens może powodować znużenie, nie zaś wywołane komizmem ożywienie.

<sup>199</sup> Nawiązuję tu do interesującej formuły P. Schick „exzentrisch-kauziger Humor”, użytej w artykule *Über die Entwicklung des Limericks — Seine Übersetzungsprobleme*, „Lebende Sprachen” 1960, 5, s. 39.

<sup>200</sup> A. Schöne, *Nonsense-Epigramme. Ein Beitrag zur englischen Komik*, [w:] *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, red. G. Pfohl, Darmstadt 1969, s. 484. „Absolutny” komizm miałby, zdaniem autorki, wprowadzać stan „zabawnej nieważkości”.

<sup>201</sup> Zob. A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 23.



dającej dystans wobec konwencji wypowiedzi „na serio”. Jednocześnie wyróżniający twórczość limeryczną rygorystyczny formalizm wprowadzał właściwe każdej grze nienaruszalne zasady, ograniczające spontaniczność ekspresji. Ludyczna natura gatunku objawiała się zatem w owej charakterystycznej podwójności, wynikającej z połączenia uprawianej dla przyjemności zabawy z popisem literackiej zręczności, przybierającej postać gry z formą. Jak słusznie zauważa Anna Martuszevska, oba pojęcia — gry i zabawy — odnoszą się do ludycznej sfery kultury opisanej przez Huizingę, choć holenderski badacz posługiwał się „tylko jednym słowem *spel*, odpowiadającym łacińskiemu *ludus*”<sup>202</sup>. Zakorzenie gatunku w sferze ludycznej interpretowano przy tym dość często jako następstwo jego związków z literaturą nonsensu. W pracach poświęconych tej ostatniej akcentowano często jej pokrewieństwo z zabawą. Według Schöne „Poezja nonsensu jest swobodną intelektualną grą (»freies intellektuelles Spiel«) ze słowami, ideami, pojęciami lub zjawiskami”, efektem przyjęcia „postawy ludycznej” („spielerische Haltung”), która oznacza wolność od „wszelkiego celu i wszelkiej tendencji, jak również niepoważne traktowanie świata [...]”<sup>203</sup>. Podobne wątki pojawiają się w rozważaniach innych badaczy: Susan Stewart zwraca uwagę, iż nonsens prowadzi do typowego dla zabawy zerwania związków z rzeczywistością<sup>204</sup>, Wim Tigges jako jedną z jego fundamentalnych cech wymienia „twórczą grę regułami języka, logiki i formy”<sup>205</sup>, Elizabeth Sewell zaś upatruje jego istoty w grze słowami czy też ogólniej: językiem, który jako „plaything” (przedmiot, który służy do gry — jak pionek czy żeton) odcięty zostaje od sfery emocji oraz wszelkich realnych kontaktów ze światem<sup>206</sup>. Przytoczone wypowiedzi zdają się podkreślać autoteliczność gry i zabawy, dając jednocześnie wyobrażenie o rodzajowym wkładzie w strukturę gatunku. „Przekład” owych treści rodzajowych na konkretne mechanizmy gatunkowych zachowań przynosi w wypadku limeryku wielość możliwych rozwiązań. Jak przekonuje Liede w swej monumentalnej pracy *Dichtung als Spiel*: „Ta posiadająca sztywną budowę strofa ogarnia wszelkie możliwe formy ludyczne (»Spielformen«), od gry językowej i żartu językowego [...] do właściwego dowcipu, przede wszystkim także sprośnego”<sup>207</sup>.

Ważnym elementem charakterystyki limeryku jako gatunku zabawy jest także przypisanie odbiorcy aktywnej roli gracza uprawiającego własną twórczość, ściśle stosującą się do wymaganych „regulaminem” reguł. O takiej właśnie „zwrotnej” reakcji czytelniczej przekonuje popularność prasowych konkursów, nieprzemijająca od czasów „wielkiego boomu”. Niewątpliwie ma rację Dieter

<sup>202</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>203</sup> A. Schöne, *Englische Nonsense- und Grusel-Balladen. Intellektuelle Versspiele in Beispielen und Interpretationen und Übertragungen im Anhang*, Göttingen 1970, s. 104.

<sup>204</sup> S. Stewart, *op. cit.*, s. 199.

<sup>205</sup> W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, s. 256.

<sup>206</sup> Zob. E. Sewell, *op. cit.*, s. 26, 144.

<sup>207</sup> A. Liede, *op. cit.*, t. 2, s. 264–265.



Petzold, twierdząc, iż „Tym, co odróżnia tę formę stroficzną od wszelkich innych form poezji nonsensu jest jej bezprzykładna popularność, która nie ogranicza się do biernej konsumpcji przez czytającą publiczność, lecz również manifestuje się poprzez aktywną produkcję własną publiczności”<sup>208</sup>. Wynalazek pięciowersowej strofy o łatwo przyswajalnej strukturze rytmicznej okazał się czymś w rodzaju łamigłówki, należącej do ulubionych rozrywek umysłowych szerokiego grona piszących, na co dzień niezwiązanych z literaturą. Jak trafnie ujął to już w 1876 roku recenzent czasopisma „The Examiner”, omawiając *Laughable Lyrics* Leara: „Odkrycie metryczne było tak proste, tak oczywiste, że każdy je przyswoił... »There was an old« stało się najbardziej rozpowszechnionym trickiem językowym na świecie [...]”<sup>209</sup>. Uczestnictwo w amatorskiej produkcji, służącej wypełnieniu wolnego czasu, zapewniło dziesiątkom, jak określiła ich Jean Harrowven, „limerick makers” wstęp do kultury za pośrednictwem zabawy literackiej, która tym różniła się od pasywnie i bezrefleksyjnie dostępnej masowej rozrywki, iż wymagała własnego twórczego wkładu na poziomie choćby minimalnych umiejętności wierszowania. Ocena zjawiska nie zawsze jednak koncentrowała się na kulturotwórczej funkcji „limerykomanii”. Należy także wspomnieć o sceptycznym poglądzie Gershona Legmana, który nie uznawał wymuszonej często względami komercyjnymi twórczości za przejaw autentycznego literackiego folkloru. Odmawiając jej spontaniczności oraz wskazując niebezinteresowną postawę autorów<sup>210</sup>, w istocie częściowo podawał w wątpliwość ludyczność tworzonych na doraźny użytek tekstów.

### **Light verse — poezja „niepoważna”**

Traktowany często jako gatunek poezji niepoważnej (nazwa ta, spopularyzowana przez Stanisława Barańczaka, wydaje się najbliższa określeniu *light verse*), staje się limeryk przedmiotem rozważań z innej jeszcze perspektywy, wymagającej rozpatrzenia relacji między rodzajem przedstawionych treści a warstwą formalną, wykorzystującą możliwości przyjętego schematu wierszowania. Efekt „lekkości” znaczeniowej, sugerowany przez formułę *light verse*, osiągnąć jest bowiem nie tylko dzięki doborowi tematów, sytuujących się z dala od poważnej i niosącej skomplikowane sensory problematyki, lecz w równym bądź nawet większym stopniu da się wytłumaczyć użyciem takiej frazy wersyfikacyjnej, której kształt i brzmienie wykluczają poważny odbiór poetyckiej wypowiedzi. Jak twierdzi Kingsley Amis, autor wstępu do *The New Oxford Book of Light Verse*, istotą poezji niepoważnej jest wirtuozeria formalna, która wymaga od twórcy szczególnej precyzji i umiejętności perfekcyjnego wykorzystania struktury wierszowej.

<sup>208</sup> D. Petzold, *op. cit.*, s. 133.

<sup>209</sup> „The Examiner” 18 listopada 1876, cyt. za: D. Petzold, *op. cit.*, s. 133.

<sup>210</sup> Zob. G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, s. 427–429.





W porównaniu z „poważną” twórczością poetycką (Amis posługuje się określeniem „high verse”, co mogłoby odpowiadać pojęciu „poezji wysokiej”) *light verse* stawia bardziej surowe wymagania „technice pisarza”, co obrazowo ilustruje następujący fragment rozważań: „Nieprawidłowy rytm lub rym, niezgrabność lub niejasność, które mogłyby zepsuć jedynie bezpośredni kontekst fragmentu poważnego wiersza, zagrażają całej strukturze »lekkiego« utworu. Oczekiwania publiczności są różne w obu przypadkach, stosownie do różnicy w rodzaju oferowanego przedstawienia. Dający koncert pianista może pozwolić sobie na fałszywą nutę tu i ówdzie; żongler nie może sobie pozwolić na upuszczenie talerza”<sup>211</sup>.

„Lekkość” jako jakość związana z odbiorem tekstu ma zatem swe źródło w „perfekcyjnie kontrolowanym rymie i rytmie”<sup>212</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje tu, jak wolno sądzić, rozmiar konstrukcji wierszowej. Epigramatyczna zwięzłość limeryku pozwala na bardziej skuteczną kontrolę: każdy element pięciowersowej strofy musi wykazać swą niezbędną i funkcjonalną użyteczność. Z punktu widzenia celowości konstrukcji pożądanym składnikiem wydaje się pointa, która jako wykładnik dowcipu o intelektualnym podłożu staje się dowodem wyrafinowania poezji niepoważnej. Z tego właśnie powodu autor przywoływanej tu antologii niezbyt wysoko ceni limeryki Leara, których konstrukcja, oparta w większości na częściowym powtórzeniu pierwszego wersu w ostatnim, przeczy zasadom ekonomii, rządzącej mistrzowsko zorganizowaną formą. By zaznaczyć ich odrębność w stosunku do podporządkowanych tym zasadom egzemplarzy gatunku, badacz tworzy nieco ironiczną, jak się wydaje, formułę: „high-verse limerick”<sup>213</sup>. Przykład Leara dowodzi także, że inaczej niż w przypadku komizmu czy zabawy, odwołania do poetyki nonsensu nie przyczyniają się do wyjaśnienia związków limeryku z poezją niepoważną. Do podobnych wniosków prowadzi również lektura fragmentu książki Wima Tiggesa *An Anatomy of Literary Nonsense*, poświęconego relacjom między nonsensem a dziedziną *light verse*. Już samo zamieszczenie go w części zatytułowanej *Czym nie jest nonsense? (What Nonsense Is Not?)* przeczy ewentualnej tendencji do utożsamiania obu zjawisk. Zdaniem autora o bliższym podobieństwie decyduje jedynie „zabawne użycie formy wersyfikacyjnej” („playful use of verse-form”) oraz nieobecność sfery uczuć i emocji, chyba że staje się ona tematem żartobliwego ujęcia<sup>214</sup>. Tak więc o przynależności limeryku do poezji niepoważnej, jeśli pod pojęciem tym rozumieć nie tylko wiersze o treści humorystycznej, lecz także kanon określonych własności konstrukcyjnych, decydują te warianty strukturalne gatunku, które przemieszczają się z obszaru czystego nonsensu w strefę oddziaływania bardziej zrygoryzowanego pod względem formalnym dowcipu.

<sup>211</sup> K. Amis, *Introduction*, [w:] *The New Oxford Book of Light Verse*, wybór i wstęp K. Amis, Oxford 1978, s. VIII.

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. VII.

<sup>213</sup> *Ibidem*, s. XVII.

<sup>214</sup> W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, s. 105.





Przedstawione tu, określające gatunkową tożsamość kategorie typologiczne (poezja humorystyczna, ludyczna, *light verse*), powtarzające się we wszelkich opisach o charakterze definicyjnym, znajdują z kolei swój konkretny wyraz w wymiarze tekstowym, tworzącym odrębny układ dzięki swoistym jedynie dla limeryku cechom narracji wierszowanej. Następny etap rozważań powinien zatem zilustrować rysującą się już w obrębie struktury gatunkowej zależność między wynikającymi z owych kategorii typowymi jakościami a środkami, wyznaczonymi przez możliwości konstytutywnego dla limeryku wzorca wersyfikacyjnego i narracyjnego. Ten poziom analizy wydaje się również właściwy dla wyjaśnienia sekretu „uwodzicielskiej anatomii” („seductive anatomy”) gatunku, jak trafnie ujął to William S. Baring-Gould<sup>215</sup>, autor książki, której tytuł *The Lure of the Limerick* sugerować może zasadniczą dla jego estetyki rolę czynnika wdzięku. Wydaje się, iż ta zarzucona przez współczesną sztukę kategoria właśnie w formie limeryku odzyskuje swą dawną wartość funkcjonalną. Wiązana z jednej strony z „lekkością” i „swobodą”, z drugiej zaś z kunsztownością poetyckiego konceptu<sup>216</sup>, z łatwością znajduje dla siebie miejsce w obrębie pięciowersowej strofy. Zakrawające na paradoks zestawienie ujawnia w tym wypadku jedną z najbardziej uderzających cech limeryku: efekt lekkości osiągany jest wbrew i jednocześnie dzięki rygorystycznie obowiązującym regułom. Ekscentryczny wizerunek gatunku wzmocnić więc mogą ukryte w warstwie wersyfikacyjnej i narracyjnej, zakłócające pozorną prostotę przekazu paradoksy.

### Wersyfikacyjne dogmaty

Najsilniej zrygoryzowaną warstwę tekstu stanowi niewątpliwie ukształtowanie wersyfikacyjne, podlegające sztywnym regułom, określającym rozmiar strofy oraz wypełniających ją odcinków wersowych. Ścisły rozkład rymów (aabba) oraz w pełni przewidywalna dzięki stałej liczbie akcentów struktura rytmiczna (33223) nadają całości zwarty i niepowtarzalny charakter, przekształcając ją w rodzaj prozodyjnej matrycy o wyjątkowych walorach mnemotechnicznych. Za najczęściej stosowaną stopę metryczną, uznawaną za wyróżnik „ortodoksyjnej” wersji limeryku, uchodzi na gruncie anglojęzycznym anapest (forma ta występuje konsekwentnie w twórczości Leara), choć, jak dowodzi Bibby, obecność w klasycznych limerykach innych rozwiązań metrycznych (daktyla czy amfibrachu) najwyraźniej osłabia powtarzany w wielu opracowaniach dogmat (badacz opatruje go na-

<sup>215</sup> W. Baring-Gould, *op. cit.*, s. 16.

<sup>216</sup> Zob. *Słownik terminów literackich*, s. 560. Zastanawiającą cechą rozważań o istotnej dla wielu dawniejszych teorii estetycznych kategorii wdzięku wydaje się jednoczesne odwołanie do „naturalnej” niejako lekkości i wypracowanej dzięki regułom artystycznym kunsztowności, która miała zapewnić wypowiedzi poetyckiej „wykwintny” i elegancki charakter. Nieprzypadkowo hasło „Wdźwięk” zawiera odsyłacz do stylu *préciosité*, który „faworyzował formy o kunsztownej strukturze” (s. 394).



zwą „anapaest dogma”<sup>217</sup>). Ostatecznie jego obaleniu służy prezentacja innych, czasem dość „egzotycznych” możliwości (autor posługuje się stworzonymi przez siebie na zasadzie eksperymentu wersyfikacyjnego przykładami), wśród których znalazły się peon trzeci (⊔ ⊔ – ⊔), bakchej (⊔ – –) czy amfimacer (– ⊔ –). Przegląd „eksperymentalnych” wariantów metrycznych limeryku świadomie jednak ograniczony został do tych form akcentowych, które zdaniem badacza nie zacierają wrażenia charakterystycznej dla gatunku „lekkości” oraz wewnętrznej dynamiki. Jako zbyt „ciężkie” zakwalifikowane zatem zostały takie stopy, jak spondej (– –) czy molos (– – –), natomiast pirrychej (⊔ ⊔) i trybrach (⊔ ⊔ ⊔) okazały się zbyt słabe i mało wyraziste, by wywołać efekt narracyjnej zmienności. Przedstawione jako dowód przeciwko „dogmatowi anapestu” metryczne warianty limeryku tworzą jednak w większości jedynie konstrukcje hipotetyczne, nieznajdujące potwierdzenia w rzeczywistej praktyce poetyckiej. Powodowany pasją polemiczną autor wyraźnie ignoruje występujące w obrębie form wersyfikacyjnych ciążenie tradycji określającej ich semantykę, a w konsekwencji — pewną gatunkowo ukierunkowaną „specjalizację”: „W limeryku na przykład sam układ krótkich wersów anapestycznych jest tak silnie kojarzony z niepoważną zuchwałością czy nieprzyzwoitością, iż poeta stosujący tę formę metryczną niejako automatycznie wywoła uśmiech u czytelnika. Przekład, powiedzmy, na tetrametr jambiczny pozabawiłby wiersz waloru komediowego: musimy zatem sformułować wniosek, iż komizm tkwi w znacznej mierze w samym tylko metrum”<sup>218</sup>.

W pracach poświęconych angielskiej wersyfikacji związek limeryku z tokiem anapestycznym interpretowany jest więc jako oczywista korelacja, znajdująca uzasadnienie w szczególnych modelujących właściwościach tej trzysylabowej, zakończonej akcentem stopy (⊔ ⊔ –). Najczęściej wymieniane cechy toku anapestycznego, pozwalające sytuować go w obszarze „humorystycznej prozodii” („humorous prosody”)<sup>219</sup>, to narzucanie szybkiego tempa wypowiedzi (w wyróżniającym się skłonnością do akcentów języku angielskim dwie pierwsze sylaby nieakcentowane stanowią rodzaj „przeszkody”, którą mówiący stara się jak najszybciej „wyminąć”) oraz będąca skutkiem tej szybkości „lekkość” tonu<sup>220</sup>, znamionująca żartobliwą raczej niż refleksyjną postawę. Dominujący w limeryku rytm anapestyczny rzadko występuje jednak w czystej postaci. Jako konstrukcja, której użycie w sposób ciągły nie jest typowe dla mówionej angielszczyzny (przeważają w niej układy jambiczne i trocheiczne), dopuszcza stopowe „substytucje”, pozwalające w pewnym stopniu zachować naturalną melodię w obrębie mowy wierszowanej. Częstym „substytutem” anapestu, niepowodującym zakłóceń miarowego, wyrazistego i łatwo rozpoznawalnego rytmu limeryku, staje się

<sup>217</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 69.

<sup>218</sup> P. Fussell, *Poetic Meter and Poetic Form*, New York 1979, s. 12–13.

<sup>219</sup> Określenie stosowane przez W. Nasha, *op. cit.*, s. 155.

<sup>220</sup> Zob. K. Shapiro, R.L. Beum, *A Prosody Handbook*, New York-London 1965, s. 33.



jamb<sup>221</sup> stojący na ogół na początku wersu. Ten w istocie anapestyczny schemat, choć zakładający drobne odstępstwa od podstawowego metrum, można przedstawić na przykładzie jednego z najbardziej znanych i najczęściej cytowanych tekstów limerycznych:

∪	–		∪	∪	–		∪	∪	–		∪	
There	was		a	young	la-		dy	of	Ni-		ger	
∪	–		∪	∪	–		∪	∪	–		∪	
Who	smiled		as	she	rode		on	a	ti-		ger;	
∪	∪	–		∪	∪	–						
They	re-		turned	from	the		ride					
∪	∪	–		∪	∪	–						
With	the		la-		dy		in-		side,			
∪	∪	–		∪	∪	–		∪	∪	–		∪
And	the		smile	on	the		face	of	the		ti-	ger <sup>222</sup> .

Struktura akcentowa limeryku sprzyja przy tym wyraźnie — poprzez umieszczenie silnego przycisku w klauzuli wersu — uwidocznieniu przestrzeni rymowej, która staje się miejscem zarezerwowanym dla chwytów brzmieniowych, stanowiących kolejny przejaw komizmu wersyfikacyjnego charakterystycznego dla tego gatunku. Tak zwane rymy komiczne, polegające na nieoczekiwanym, umotywowanym jedynie dźwiękowym podobieństwem zestawieniu, powstają jako efekt zabawy językiem, sytuującej się w opozycji do konwencji poezji „poważnej”. Częstym źródłem komicznej niespodzianki bywają w limeryku angielskim rozbieżności istniejące między pisownią a wymową wyrazów, umożliwiające kuriozalne nieraz, oparte na zasadzie nonsensowej inkongruencji, połączenia słowne:

A fly and a flea in a flue  
 Were imprisoned, so what could they do?  
 Said the fly, “Let us flee!”  
 “Let us fly!” said the flea.  
 So they flew through a flaw in the flue.<sup>223</sup>

Banalna w istocie sytuacja — uwięzienie pchły i muchy w przewodzie kominowym — staje się tu tylko pretekstem do rozwinięcia skomplikowanej „językowej akcji”, której komiczna dramaturgia polega na perfekcyjnym wykorzystaniu walorów rytmicznych oraz ekspozycji rymowej limerycznej strofy. W odróżnieniu od posiadających czysto brzmieniową naturę zjawisk prozodyjnych, rym od-

<sup>221</sup> Zob. *ibidem*, s. 32, oraz G.S. Fraser, *Metre, Rhyme and Free Verse*, London 1977, s. 27–28.

<sup>222</sup> Schemat metryczny limeryku cytuję za: L. Perrine, *Sound and Sense. An Introduction to Poetry*, New York 1977, s. 220.

<sup>223</sup> *The Pan Book of Limericks*, s. 93.



wołuje się także do chwytów wizualnych, stanowiących dodatkowe urozmaicenie dość monotonnego w swoim przebiegu rytmicznym schematu:

There once was a boring young Rev.  
Who preached till it seemed he would nev.  
His hearers, *en masse*,  
Got a pain in the ass  
And prayed for relief of their neth.<sup>224</sup>

Pojawiające się w pozycji rymowej skróty tworzą rodzaj zagadki, której rozwiązanie zależy od kompetencji językowej odbiorcy. Kluczem do niej okazuje się domyślny rym „właściwy”: Rev[erend], nev[er end], neth[er end], przybierający formę homonimicznej łamigłówki. „Kalamburowy charakter” takiej konstrukcji<sup>225</sup>, jak również jej nietypowy rozmiar (tzw. rym potrójny) nie pozostawiają wątpliwości co do komicznej i ludycznej intencji tekstu. Wspomaga ją także oparty na silnym stylistycznym kontraście układ rymów dwóch krótszych wersów: szykownie brzmiąca francuszczyzna zestawiona zostaje z pospolitym, a nawet ordynarnym określeniem („ass” to daleka od elegancji nazwa służącej do siedzenia części ciała, która w przypadku wiernych poddawana jest bolesnym torturom na skutek ciągnących się w nieskończoność kazań nudnego wielebnego). Złożoność i ekscentryczność limerykowego rymowania znakomicie oddaje twórczość przekładowa Stanisława Barańczaka, która zawiera przykłady rymów skróconych (jak w cytowanym powyżej limeryku), egzotycznych (podstawą współbrzmienia staje się zbitka obcych dźwięków, wymuszająca zmiany pisowni kolejnych rymujących się wyrazów, na przykład Cologne-skrogne), bogatych, czyli skomplikowanych i wielozgłoskowych, oraz niezwykle rzadkich, wymagających szczególnego kunsztu poetyckiego, jak w przypadku limeryku Edwarda Goreya:

Straszna rzecz się zdarzyła przy chrzcie:  
Rodzic-gamoń krzyk wydał: „Niechż’ cię!...”  
I niemowlę dłoń nieostrożna  
Upuściła w chrzcielnicę. Nie można  
Mówić tu o rozsądku choć krzcie.<sup>226</sup>

Przytoczony tekst można także zaliczyć do kategorii „tongue-twister” („skręcaczy języka”), obejmującej limeryki sprawiające szczególne trudności w wymowie. W poświęconych gatunkowi antologiach tworzą one często osobny, świadczący o reprezentatywności tej odmiany rozdział<sup>227</sup>. Pewnym ewenementem,

<sup>224</sup> W. Baring-Gould, *op. cit.*, s. 117.

<sup>225</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Rym*, Wrocław 1972, s. 58.

<sup>226</sup> S. Barańczak, *Fioletowa krowa*, s. 186. Zob. także rozdz. *Liberyki*, [w:] *idem*, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 136–171.

<sup>227</sup> Zob. np. L. Reed, *The Complete Limerick Book* (rozdz. VII, *The Tongue-Twisting Limerick*) lub *The Penguin Book of Limericks* (rozdz. *The Tongue-Twister*).



zważywszy na tak istotną funkcję rymu zarówno jako elementu „rusztowania” strofy, jak i ważnego źródła limerykowego komizmu wydają się natomiast teksty pisane białym wierszem, „rozszczelniające” poddaną ścisłym rygorom konstrukcję. Jednak, jak wolno sądzić, nie tyle stanowią one przejaw antygatunkowej reakcji, ile humorystyczną wizję „wykolejenia” formy, wykazującej w tym wypadku cechy rozumianego na sposób Bergsonowski „roztargnienia”<sup>228</sup>. Szczególnie widoczne jest to w często cytowanym limeryku Williama S. Gilberta (1836–1911), parafrazującym wersję znaną z *Księgi nonsensu* Leara:

Siedział jeden na drzewie w Gilboa  
I okropnie dręczyła go pszczoła.  
Gdy pytali go: „Bzyka?”  
Odpowiedział: „Jak dzika!  
Co za bydlę! To bestia, nie pszczoła!”

(E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 11)

Pewien starzec z miasteczka Wiesiole  
Użądłony raz został przez osę.  
Zapytany: „Czy boli?”  
Odpowiedział: „Bynajmniej;  
Szczęście zresztą, że nie był to szerszeń”.

(W.S. Gilbert, w: *Fioletowa krowa*, s. 267)

Mimo poważnego osłabienia struktury prozodyjnej przez pozbawienie jej oparcia w utrwalonej przez rym współdziwęczności tekst Gilberta nie traci gatunkowej tożsamości dzięki zachowaniu takich cech konstytutywnych, jak odpowiedni układ stóp i rozkład akcentów. Jak twierdzi Annemarie Schöne: „Przykład ten pokazuje [...], iż także przy usunięciu końcowych rymów charakter limeryku zostaje jednak zachowany, co stanowi dowód na to, jak bardzo jego działanie określone jest przez zachowany tu dokładnie tok anapestyczny oraz liczbę zgłoszek akcentowanych (33223)”<sup>229</sup>.

O sile limerykowej prozodii świadczy także, nieco paradoksalnie, zamykanie konturu wersyfikacyjnego tekstu poprzez zapis maskujący przedziały wersowe. Sygnałem ukrytej delimitacji wierszowej są jednak w tym wypadku wyznaczające ekwiwalencję odcinków rymy wchodzące w zabawny konflikt z typograficzną postacią wypowiedzi. Ilustruje to cytowany przez Cyrila Bibby’ego „kryptolimeryk” Ronalda Knoxa (1888–1957) o wikarym, który chce zamienić portret biskupa elekta na przenośną używaną chrzcielnicę:

An Anglican curate in **want** of a  
second-hand portable **font** would exchange  
for the **same** a portrait (in **frame**) of  
the Bishop-elect of **Vermont**.<sup>230</sup>

<sup>228</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, Kraków 1977, s. 52–59. Komiczny skutek roztargnienia polega na nagłej, nieoczekiwanej konfrontacji tego co sztywne i poddane rutynie z nieprzewidywalną i zmienną materią.

<sup>229</sup> A. Schöne, *Untersuchungen zur englischen Nonsense Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Limericks und seines Schöpfers Edward Lear*, Bonn 1951, s. 142 (dysertacja dostępna w maszynopisie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bonn).

<sup>230</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 200–201 (podkreśl. — M.T.).



Autor podobno „przemycił” tekst do rubryki ogłoszeń „The Timesa”, nie wzbudzając podejrzeń szefa odnośnego działu<sup>231</sup>. Zbliżenie do prozy okazuje się jednak dla wprawnego oka tylko zręczną maskaradą, świadczącą o ludycznym zamiarze piszącego.

### Narracyjne rytuały

Jako gatunek komiczny o nonsensowym rodowodzie, pełniący funkcje ludyczne, w sposób naturalny sytuuje się limeryk poza obrębem poezji lirycznej, rezygnując przede wszystkim z dwóch jej wyróżników: ekspresji „ja” poetyckiego oraz złożonej poetyckiej semantyki, sugerującej głębię oraz wieloznaczność sensów. Ów „antylyryczny” charakter twórczości limerycznej znajduje potwierdzenie w wypowiedziach wielu badaczy: według Tiggessa nonsense „nigdy nie jest liryczny we właściwym słowa tego znaczeniu — ustami autora nie wyraża osobistych odczuć jego czy też kolektywu, do którego należy. Nonsensowy pisarz lub poeta w ogóle rzadko pisze w 1. osobie”<sup>232</sup>, Sewell zalicza limeryki — „klasyczny produkt” literatury nonsense — do dziedziny twórczości, która jest „zabawą i niczym więcej, co wyklucza poezję”<sup>233</sup>, a Harrowven istotę gatunku dostrzega w braku „głębokiej ekspresji” oraz w dalekiej od „enigmatyczności” poetyce<sup>234</sup>. Podobne stanowisko reprezentuje wśród polskich badaczy Piotr Michałowski, który w pracy *Miniatura poetycka* wyraźnie postuluje oddzielenie „rymowanego żartu” od „lirycznej kreacji świata przedstawionego”<sup>235</sup>. Niezwykle rzadkie przypadki narracji pierwszoosobowej, użycie czasu przeszłego (za wyjątek uchodzić mogą limeryki Jamesa Joyce’a, w których pojawia się czas teraźniejszy<sup>236</sup>), jak również rzeczowy, nastawiony na prezentację zdarzeń styl wypowiedzi (nieobecność konstrukcji metaforycznych oraz innych tropów poetyckich) potwierdzają wynikającą z rodzajowej odmienności swoistość limerykowej „dykcji”. Forma wierszowa służy więc tu wyłącznie celom komicznym, pozostając poza zasięgiem tendencji lirycznej oraz typowej dla poezji niejednoznaczności. Sygnalizowany już na początku pierwszego wersu narracyjny charakter gatunku (formuliczne „There was...”) utrzymany zostaje właśnie dzięki wersyfikacyjnym rygorom. Wyraziste przedziały wersowe pozwalają bowiem na „segmentalne” uporządkowanie zminiaturyzowanej opowieści, której pełna dramatycznych napięć struktura staje się zastanawiająco podobna do tragedii greckiej. Jak wywodził w *The Times Literary Supplement* cytowany przez Williama S. Baring-Goulda i Cyrila Bibby’ego autor, forma limeryku „jest zasadniczo liturgiczna, zgodna z tkwiącym u podstaw rytua-

<sup>231</sup> Zob. *ibidem*, s. 200.

<sup>232</sup> W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, s. 53.

<sup>233</sup> E. Sewell, *op. cit.*, s. 165.

<sup>234</sup> J. Harrowven, *op. cit.*, s. 9–10.

<sup>235</sup> P. Michałowski, *op. cit.*, s. 116.

<sup>236</sup> Zob. G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 23.





łem tragedii greckiej, z *parodos* [inicjalne wejście] pierwszego wersu, *peripeteia* [zmiana sytuacji] drugiego, *stichomythia* [rozwińnięcie wcześniejszych twierdzeń] dwóch krótkich wersów... i *epiphaneia* [finalna prezentacja] w ostatnim<sup>237</sup>. Kondensacja tak bogatej treści w ramach pięciowersowego schematu nie pozostaje przy tym bez znaczenia dla podstawowej dla gatunku funkcji komicznej. Rola zwięzłości jako środka zaskoczenia — zarówno z punktu widzenia epickiej przecież natury utworów narracyjnych, jak i wymagającej pewnego rozwinięcia logiki przedstawienia dramatycznego — zyskuje w tym wypadku wyjątkowo dobitną manifestację. O tak właśnie sfunkcjonalizowanej zwięzłości wywołującej efekt komiczny pisał Izaak Passi, zwracając uwagę na związane z nią zawieszenie uczuć oraz wzmożone wrażenie nieprawdopodobieństwa i złamania praw logiki: „Jest mianowicie taką zwięzłością, która wzmacnia nieprawdopodobieństwo, nadzwyczajność, anormalność czy alogiczność, które sprawiają, że rzeczy wydają się nam zabawne, a sam stosunek do nich jest niepoważny. Zwięzłość ta wyraża się zazwyczaj w skróceniu momentów środkowych w niezbędnym szeregu sądów lub naturalnych procesów, w bezpośrednim — bez koniecznego przygotowania — łączeniu ich lub przeskakiwaniu do elementów krańcowych, dzięki czemu i tu również rzeczy nabierają cech nieprawdziwości, wykluczając współczucie i przede wszystkim, litość<sup>238</sup>”.

Wymienione przez Passiego skutki zwięzłości znakomicie wpisują się również w poetykę nonsensu, której antypsychologiczna orientacja (limerykowe postacie żyją wyłącznie „na zewnątrz”, poza zasięgiem jakiegokolwiek introspekcji) oraz oparta na nieprzewidywalności zasada inkongruencji prowadzą do eliminacji wypełniających klasyczną narrację elementów, takich choćby jak tło przedstawionych wydarzeń, motywacja działań postaci czy odwołująca się do potocznej wiedzy o rzeczywistości zapowiedź przyszłych zdarzeń. Nieobecność presupozycji, stanowiąca podstawę nonsensowego efektu zaskoczenia, znajduje zatem swój wyraz w charakterystycznej zwięzłości, unaoczniającej typowy dla limeryku mechanizm: miniaturyzacja formy oznacza tu intensyfikację tempa akcji, osiąganą za pomocą wielu narracyjnych „wyrzeczeń”. Jak trafnie ujął to J. Lecerle: „Nie ma czasu do stracenia w czterech liniijkach limeryku [...]”<sup>239</sup>. Zasada ta określa również skalę dramatycznego napięcia, które powinno zostać równomiernie rozłożone na przestrzeni całego tekstu. Ten właśnie dramatyczny aspekt towarzyszący zwięzłości miał zapewne na myśli Reed, pisząc, iż „każdy limeryk powinien

<sup>237</sup> Cyt. za: C. Bibby, *op. cit.*, s. 75. Znajdujące się w nawiasach objaśnienia pochodzą od autora opracowania. Bibby cytuje ów fragment za książką Baring-Goulda, który z kolei zapożyczył go z tekstu Morrisa Bishopsa, zamieszczonego w *The New York Times Book Review* (3 stycznia 1965). Zob. S. Baring-Gould, *op. cit.*, s. 16.

<sup>238</sup> I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 110.

<sup>239</sup> J.-J. Lecerle, *op. cit.*, s. 107. Autor odwołuje się do stosowanej niekiedy, czterowersowej postaci zapisu.





mieć zarówno silną »przyczynę«, jak i silny »skutek«<sup>240</sup>. Nie bez znaczenia dla komicznych właściwości narracji pozostaje także fakt, iż nader często o kierunku jej rozwoju oraz logice przesądza — z zasady niekonwencjonalny — rym, którego nadrzędna rola redukuje do minimum życiowe odniesienia oraz dające się przewidzieć, przyczynowo-skutkowe relacje<sup>241</sup>. Za swoistą parodię wpisanego w grecką tragedię fatum, by nawiązać do przytoczonego wcześniej porównania, uznać można z pewnością zależność istniejącą między losem postaci a umieszczoną w zakończeniu pierwszego wersu nazwą geograficzną. Jak słusznie zauważył James Ogden, odwołując się do limeryków Leara, „jaką szansę ma młoda dama z Greenwich, by uniknąć szpinaku, czy stary człowiek z Thermopylae, by zrobić coś właściwie?”<sup>242</sup>. Rym wyznacza więc nie tylko przebieg limerykowej opowieści, lecz stanowi także narzędzie nonsensowej metafizyki, wprowadzającej tajemnicze brzmieniowe relacje. Z tej perspektywy typowe dla Leara echowe powtórzenie inicjalnego rymu w ostatnim wersie stanowiłoby uwypuklenie metafizycznej zagadki, rodzaj rytualnego zaklęcia, nie zaś przykład „leniwej” linii<sup>243</sup>, burzącej progresywną strukturę wypowiedzi.

Tkwiące w pozornie prostej narracji rytualne mechanizmy (formuliczność, ustalona składnia opowiadania, czasem — jak w twórczości Leara — przypominające inkantację powtórzenia) ujawniają bardziej złożoną naturę gatunku, dowodząc niewystarczalności formuły, określającej go jako krótką, wierszowaną anegdotę. I choć niewątpliwie rację ma Walter Nash, twierdząc, iż „limeryk jest rodzajem sprowadzonej do minimum anegdoty (»minimal anecdote«), posiadającej wszelkie znamiona opowiadania (»story-telling«) — zapowiedź tematu, relację o tym, co wydarzyło się i zostało powiedziane, twierdzenie zawierające konkluzję”<sup>244</sup>, to jednak dopiero nadbudowane nad nią dodatkowe porządki pozwalają uchwycić specyficzne właściwości narracyjnego ukształtowania gatunku.

<sup>240</sup> L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 31.

<sup>241</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 37: „Impuls płynący z rymujących się wyrazów jest silniejszy od jakiegokolwiek logiki czy prawdopodobieństwa”.

<sup>242</sup> J. Ogden, *From Lyric to Limerick*, „Notes and Queries” 1994, (41) 4, s. 531. Odnosne fragmenty limeryków Leara brzmią następująco:

There was a Young Lady of Greenwich,  
Whose garments was border'd with Spinach;

There was an Old Man of Thermopylae,  
Who never did anything properly;

Teksty Leara cytuję za: E. Lear, *Complete Nonsense*, b.s.

<sup>243</sup> Zob. A. Schöne, *Untersuchungen zur englischen Nonsense Literatur...*, s. 144.

<sup>244</sup> W. Nash, *op. cit.*, s. 53.



Ścisła, określona przez układ pojedynczej strofy delimitacja segmentów limerykowego dyskursu nie stanowiła jednak nienaruszalnego wzorca, zamykającego drogę do narracyjnych eksperymentów. Igranie ze sztywnymi regułami stroficznej organizacji poprzez skracanie bądź — częściej — wydłużanie narracji przynosiło nowe, nietypowe rozwiązania, których niewątpliwy walor badawczy polegał na „testowaniu” najbardziej stosownego dla przedstawionych treści rozmiaru. Pierwsza z wymienionych operacji doprowadziła do powstania dwóch zmodyfikowanych postaci gatunku, których odrębność wobec wersji kanonicznej sygnalizować miała już sama gatunkowa nazwa: limick i limeraiku. Limick (nazwa genologiczna jest, jak wolno sądzić, efektem detrakcji środkowego elementu właściwego gatunkowego określenia), występujący w twórczości głównego przedstawiciela amerykańskiej poezji niepoważnej, Ogdena Nasha (1902–1971), to próba stworzenia „minimalistycznej” wersji limeryku, okrojonej do czterech zaledwie, dwustopowych (2222) wersów:

An old person of Troy  
In the bath is so coy  
That it doesn't know yet  
If it's a girl or a boy.

(*The Penguin Book of Limericks*, s. 266)

Pominięcie środkowej, „zdarzeniowej” części limeryku (nazwa „limick” jest więc niejako ikonicznym odwzorowaniem struktury narracyjnej tekstu) o nadzwyczajnie wstydlivej osobie z Troi, której płeć dla niej samej pozostaje tajemnicą, daje w efekcie całość statyczną, czysto opisową, o niezróżnicowanej wewnętrznej konstrukcji. Mimo widocznych uproszczeń tekst nie traci jednak walorów komicznych, pozostając przedstawieniem w najwyższym stopniu przeciwstawiającym się zasadom zdrowego rozsądku, czyli purnonsensowym. Wyraźne odniesienia do twórczości Leara (inicjalny wers jednego z limeryków autora *Księgi nonsensu* brzmi: „There was an Old Person of Troy”<sup>245</sup>) pozwalają także domyślać się ukrytej w limicku parodii, służącej celom bezinteresownej, intertekstualnej zabawy.

Za formę genologicznego żartu uznać również można limeraiku: kontaminację limeryku i japońskiego haiku. Trzywersowa, typowa dla haiku kompozycja o charakterystycznym układzie sylab 575 zdaje się tym razem raczej unaoczniać bezpośrednio „dzianie się” niż kreować statyczną, jednorodną narrację pozbawioną zawiązków akcji, jak pokazuje przykład limeraiku Teda Paukera, twórcy tej szczególnej odmiany gatunku:

<sup>245</sup> Zob. E. Lear, *Complete Nonsense*. Także inny cytowany przez Parrotta limick Nasha zawiera identyczną jak u Leara nazwę miejscowości (Dover). Zob. *The Penguin Book of Limericks*, s. 266.



There's a vile old **man**  
Of **Japan** who **roars** at **whores**:  
„Where's your bloody **fan**?”

(*The Penguin Book of Limericks*,  
s. 249; podkreśl. — M.T.)

Zły staruch z Kioto  
wrzeszczy na gejszę: „Gdzie twój  
wachlarz, kretynko?”

(*Fioletowa krowa*, s. 267)

Mimo skrajnie zminiaturyzowanej formy tekst zyskuje wewnętrzną dynamikę dzięki przytoczeniu wypowiedzi postaci (nie jest to jednak regułą, czego dowodzą inne, zgromadzone przez Parrotta, przykłady limeraiiku<sup>246</sup>), jak również dodatkowej „segmentacji” (nie oddaje jej polska wersja), wynikającej z wpisania w strukturę wersową haiku limerykowego schematu rymów (aabba). Czas zamkniętej w siedemnastosylabowym odcinku akcji biegnie jednak tak szybko, iż nie pozostawia miejsca ani na kontrzdarzenie, czyli reakcję na działanie protagonisty, ani na przygotowanie komicznej niespodzianki w postaci zawartego w ostatnim wersie podsumowującego komentarza. Rytuały narracyjne limeryku nie mogą więc zostać spełnione w formacie wierszowym haiku, którego zwięzłość wydaje się bardziej stosowna dla lirycznego drobiazgu niż złożonej w większym stopniu pod względem struktury — rymowanej anegdoty.

Przeciwstawną do opisanej tendencję reprezentują natomiast wszelkie próby epickiego rozwinięcia „wyjściowej” struktury limeryku, które można sprowadzić do kilku rozpoznawalnych wariantów, poczynając od limeryków podwójnych poprzez limeryki rozszerzone i poematy limeryczne po limerykowe cykle i sekwencje. Pierwszy z wariantów ilustrować może dziesięciowersowa strofa Waltera de la Mare'a (1873–1956):

There was an old Begum of Frome,  
There was an old Yogi of Leicester;  
She sent him a tulip in bloom,  
He rolled his black eyes and he blessed her.  
How replete with delight  
Is a flower to the sight;  
It brightens the day,  
And it sweetens the night.  
Oh! if all the old ladies grew tulips in Frome,  
How happy the Yogis of Leicester.

(*The Penguin Book of Limericks*, s. 244)

Podwojona formuła inicjalna służy tu wprowadzeniu protagonistów, których losy zostaną połączone w kolejnych wersach, by znów rozdzielić się za sprawą końcowego komentarza, zawierającego podwójną pointę. Nonsens opowiadanej historii polega w tym wypadku nie tylko na nieoczekiwanym zestawieniu postaci

<sup>246</sup> Zob. *The Penguin Book of Limericks*, s. 249–250.



oraz włączeniu ich w nieprzewidywalne ze zdroworozsądkowego punktu widzenia zdarzenie<sup>247</sup> (szacowna muzulmanka mieszkająca we Frome przesyła joginowi z Leicester rozkwitającego tulipana), lecz także na samej technice opowiadania, która przypomina układankę złożoną z dwurodzajowych elementów. Proces „układania” przybiera tu postać gry narracyjnej, wymagającej odpowiedniej przestrzeni tekstowej.

Tworzenie rozszerzonych wersji limeryku, jak również limerykowych poematów posługujących się strofą limeryczną dla celów dłuższej, przedstawiającej pewien ciąg zdarzeń narracji<sup>248</sup>, wiązało się natomiast z bardziej jednorodnym typem opowiadania, rozwijającym się według klasycznego schematu. Jednak, szczególnie w drugim przypadku, odejście od formy epigramatu, czyli naruszenie konstytutywnej dla gatunku zasady zwięzłości powodowało — przez kilkakrotne użycie identycznego układu rytmicznego — trywializację rytuałów narracyjnych limeryku. Z gatunku stawał się on jedynie powielaną mechanicznie strofą, utrata zaś „epigramatycznej precyzji”<sup>249</sup> ważyła niewątpliwie na efekcie komicznym. Największe pod względem rozmiaru konstrukcje z użyciem limerycznej strofy zrywały wszakże z ciągłością fabularną opowiadania, która stanowiła w obrębie omawianej twórczości przede wszystkim domenę utworów średniego rozmiaru. Seryjnie występujące utwory, w zależności od stopnia istniejącej między nimi spójności, podzielić można na cykle lub — bardziej luźne — sekwencje<sup>250</sup>, choć zapewne ostrość tego rozróżnienia musi podlegać weryfikacji w zetknięciu z konkretnym materiałem tekstowym<sup>251</sup>. Wydaje się, iż przykładem limerycznego cyklu może być opisujący poszczególne części ludzkiego ciała zbiór Anthony’ego Euwersa *Limeratomy* (1917) czy też *Limerick Alphabet* (1925) Carolyn Wells, którego strofy odnoszą się do uporządkowanych alfabetycznie imion dziewczęcych. Wyraźnie określona podstawa spójności pozwala wyodrębnić wspomniane teksty spośród tych wielostroficzych limerykowych kompozycji, których granice traktowane są luźno, co umożliwia prowadzenie narracji w sposób bardziej

<sup>247</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć istotną uwagę Tiggessa, iż cechą nonsensowych przedstawień jest „połączenie najbardziej nieoczekiwanych obiektów czy zdarzeń”. Zob. *An Anatomy of Literary Nonsense*, s. 70.

<sup>248</sup> Odpowiednie przykłady znaleźć można w antologii E.O. Parrotta (*op. cit.*, s. 248, 267–273).

<sup>249</sup> Określenia tego używa Bibby (*op. cit.*, s. 139).

<sup>250</sup> Pojęciem tym posługuje się Bibby, którego książka zawiera rozdział zatytułowany *Sequences*. Mimo potencjalnej różnorodności strukturalnej układów wielostroficzych, wymagających zapewne odrębnej terminologii, autor określa je wspólną nazwą „sekwencje” (*op. cit.*, s. 163–176).

<sup>251</sup> Zob. np. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985. Autorka zwraca uwagę na istnienie zjawisk uchylających się jednoznacznej klasyfikacji (byłaby to więc bliżej nieokreślona sfera „między”), co wydaje się skutkiem często zależnego od indywidualnej interpretacji pojmowania spójności. Znamienne staje się zatem następujące twierdzenie: „Ilość kombinacji czynników stanowiących o spójności serii tekstów jest [...] w zasadzie nieprzewidywalna, co często też [...] prowadzi do zbyt dowolnego stosowania terminu [cykl — M.T.]” (s. 55).



nieprzewidywalny, na zasadzie nieograniczonej wyrazistą ramą modalną (skończona liczba części ciała czy liter alfabetu) oraz pozbawionej „całościowego projektu” wypowiedzi. Taki układ „sekwencji” może zostać znacznie wydłużony w porównaniu z kompozycją cykliczną, której ramy zdają się podlegać działaniu bardziej bezwzględnych czynników delimitacyjnych. Najlepszym przykładem byłaby zapewne publikacja Reeda *New Limerick Book* (1937), która, jak opisuje Bibby, „poświęcona była całkowicie koronacji króla Jerzego VI i składała się z dziewięćdziesięciu sześciu wierszy — najdłuższa sekwencja limeryków, jaką kiedykolwiek napisano”<sup>252</sup>. Jak dowodzi zamieszczony przez badacza wybór fragmentów, spajające wszystkie teksty wydarzenie staje się kanwą dla różnorodnych, prezentujących patriotyczne nastawienie autora wątków, układających się w dość swobodnie zespoloną całość. Podobnie monumentalne zestawienie, wymagające ciągłej lektury w odróżnieniu od limeryków zamieszczanych w typowych antologiach, obniża jednak rangę poszczególnej strofy, która traktowana jest jako element niesamodzielny czy nawet niemający wystarczających sygnałów gatunkowej tożsamości. Schemat wersyfikacyjny staje się tu ważniejszy niż narracyjne rytuały, które właśnie dzięki eliminującej wszelką przypadkowość zwięzłości tworzą niepowtarzalną formułę genologiczną limeryku.

### Typologiczne warianty gatunku

Istotnym składnikiem ujęć teoretycznych wydają się również zabiegi typologiczne, służące wyróżnieniu stałych, powtarzalnych w różnych kontekstach historycznych wzorców gatunkowych. Wartą rozważenia propozycję przedstawia Bourke, wykazując istnienie czterech podstawowych typów limeryku<sup>253</sup>, które — jak w wypadku każdej typologii — stanowią konstrukty idealizacyjne, czyli nieistniejące w czystej postaci w obrębie opisywanej za ich pomocą rzeczywistości. Co więcej, dokonany na zasadzie typologicznej podział nie jest ani wyczerpujący, ani rozłączny<sup>254</sup>, co z jednej strony dopuszcza pewną elastyczność i otwartość w opracowaniu konkretnego materiału literackiego, z drugiej zaś może wywoływać zarzut braku precyzji i dowolności. Ewentualne niedoskonałości nie powinny przesłonić jednak oczywistych korzyści, wynikających z szansy choćby rudymen tarne go uporządkowania niezwykle różnorodnej i podległej wielu zmiennym tendencjom twórczości limerycznej. Zaletą wyróżnionych przez Bourke’a typów jest przy tym ich związek z określonymi rodzajami komizmu, co pozwala pozostać w kręgu centralnej dla gatunku problematyki. Tak zatem przy założeniu o moż-

<sup>252</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 167.

<sup>253</sup> J. Bourke, *op. cit.*, s. 59–63.

<sup>254</sup> Zob. A. Grobler, *Metodologia nauk*, Kraków 2006, s. 161–162: „Typologia, w odróżnieniu od klasyfikacji, nie jest wyczerpującym i rozłącznym podziałem swojej dziedziny przedmiotowej. Pewne elementy dziedziny mogą wykazywać cechy mieszane i nie da się ich zaliczyć do żadnego typu”.



liwości przenikania się poszczególnych „cech modelowych” wyodrębnić można następujące kategorie: 1) limeryki „czysto opowiadające”, z którymi związany jest przede wszystkim komizm sytuacyjny, 2) limeryki o charakterze „intelektualnym”, w których przedstawione zostają problemy filozoficzne, naukowe lub religijne; reprezentują one bardziej „wymagający” typ komizmu, odwołujący się do wiedzy i wykształcenia odbiorcy, niezbędnych między innymi do odczytania nader często stosowanej w tym wariacie parodii, 3) limeryki nonsensowe, których dominantę stanowi gra z logiką i zdroworozsądkowym obrazem świata; reprezentują one pierwotny dla gatunku komizm nonsensu mający odrębną i wyjątkową pozycję w dziejach poezji niepoważnej, 4) limeryki, których domeną są wszelkie gry językowe; generowany przez nie typ komizmu znajduje swe źródło w różnych postaciach językowej dwuznaczności, rozbieżnościach między fonetyką a ortografią czy brzmieniowych „zaskoczeniach”. Poza tak uporządkowaną sferą (przykłady wymienionych dotąd wariantów pojawiały się w toku wcześniejszych wywodów) mieszczą się nieodnotowane przez Bourke’a, choć tworzące sporą grupę tekstów metalimeryki („metafictional limericks”<sup>255</sup>), które zawierają komentarz na własny temat, co nadaje im charakter bardziej dyskursywny, przystający do humorystycznego wykładu z teorii gatunku. Przykładem „limeryku o limeryku” może być znany i często cytowany utwór Morrisa Bishopa (1893–1973):

Ma limeryk coś z Lee Merrick, panny,  
Którą tylko ściśle kwarantanny  
Uchronią od eskapad  
Do złych dzielnic, gdzie napad,  
Hazard, sprośność i ochłaj naganny.

(*Fioletowa krowa*, s. 266)

W obrębie tego typu powinna zmieścić się również odmiana „auktorialna” limeryku, przedstawiająca bezpośrednią wypowiedź podmiotu piszącego, jak w anonimowym tekście przełożonym przez Stanisława Barańczaka:

Przez połącze obydwu Ameryk  
Wysyłają oba płuca me ryk:  
Niech ktoś, mędrzec czy chłop, ra-  
Czy nauczyć mnie popra-  
Wnie rymować, bo piszę limeryk!

(*Fioletowa krowa*, s. 266)

<sup>255</sup> Określenia tego używa Tigges. Zob. *An Anatomy of Nonsense*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, s. 38.



Metalimeryk, wydobywając „żartobliwy aspekt metafikcji”<sup>256</sup>, potwierdza zatem raz jeszcze ludyczną kondycję gatunku. Przejawiana w nim świadomość reguł zyskuje anegdotyczną konkretność i dowcipną formę, umożliwiając pojawienie się osobnej kategorii limerykowego metahumoru.

---

<sup>256</sup> Ten właśnie aspekt metafikcji wyróżnia Tigges, mówiąc o pewnym jej podobieństwie do nonsensu. Zob. *An Anatomy of Literary Nonsense*, s. 132.





### III. Pierwsze polskie limeryki: „oswajanie” nonsensu

Zainteresowanie gatunkiem polskich twórców, a co za tym idzie, próba przeniesienia na grunt literatury rodzimej genetycznie związanego z nim nonsensowego humoru wydają się tyle rezultatem osobistych predyspozycji i niezależnych wyborów autorskich, ile wyrazem ponadindywidualnych tendencji artystycznych, obecnych w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Znaczące przemiany, zachodzące w modelu kultury literackiej po 1918 roku, zrodziły niewątpliwie zapotrzebowanie na twórczość o charakterze ludycznym, stanowiącą formę rozrywki dla bardziej wykształconego, inteligentnego odbiorcy pozostającego poza zasięgiem obiegu trywialnego oraz otwartego na literackie nowości<sup>1</sup>. Okolicznością sprzyjającą rozwojowi tego typu twórczości był niewątpliwie widoczny wzrost znaczenia prasy jako czynnika kształtującego publiczność literacką<sup>2</sup>, której żywa reakcja stanowiła niezbędny warunek oddziaływania pojętej jako zabawa sztuki komicznej. Trudno nie zgodzić się w tym kontekście z trafną uwagą Marty Wyki, iż „O ile tragedię można pisać dla siebie i potomnych, o tyle komedia wymaga odbiorcy”<sup>3</sup>.

Pojawienie się pierwszych polskich limeryków, a także przekładów z języka angielskiego ściśle wiąże się zarówno z działalnością czasopism o profilu humorystyczno-satyrycznym, jak i dodatków o podobnym charakterze do popularnych prasowych tytułów. Dość swobodne, bo nierespektujące schematu rymowania tłumaczenie najbardziej chyba znanego i najchętniej przekładanego limeryku („There was a young lady from Riga...”) zamieszczone zostaje w 1934 roku w „Cyruliku Warszawskim”:

<sup>1</sup> Zob. S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973, s. 243, 246. Badacz zwraca uwagę na szczególną ekspansję w tym okresie modelu literatury ludycznej, zarówno w trywialnym, jak i wysokoartystycznym obiegu oraz powstanie sprzyjającej propagowaniu sztuki literackiej „kultury rozrywki” (s. 329).

<sup>2</sup> *Ibidem*. Jak twierdzi autor, publikacja tekstów literackich w czasopismach nie tylko zwiększyła zasięg komunikacji literackiej (s. 34), lecz również nadała jej specyficzny, rzec by można, bardziej „zwrotny” ze względu na reakcje czytelnicze charakter: „gazeta zaczyna tworzyć własne modele literatury, wzory zachowań pisarskich i czytelniczych, zaczyna rządzić i decydować o swoim typie literatury” (s. 46).

<sup>3</sup> M. Wyka, *Wstęp*, [w:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1982, s. XLVIII.



Jedna cudna pani z dalekiej stolicy  
Jeździła z uśmiechem na spacer na lwicy,  
Aż kiedyś wrócili w odmiennym porządku:  
Uśmiech bowiem zawisł na obliczu lwicy,  
Panna zaś ze smutkiem siedziała w żołądku.<sup>4</sup>

Autorem przekładu, który opublikowany został bez jakiegokolwiek komentarza zapowiadającego polską premierę gatunku, był adiutant Józefa Piłsudskiego — generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Oprócz wspomnianego już naruszenia konstytutywnej dla limeryku konstrukcji rymowej polska wersja tekstu pozbawiona została także właściwej oryginałowi struktury rytmicznej, wykorzystującej dla celów komicznych tok anapestyczny oraz sygnalizujący nagły zwrot akcji kontrast długości wersów (33223). Zastosowanie jednolitego rozmiaru wierszowych linijek, które przybierają postać nieco nużącego, wyraźnie spowalniającego tempo wypowiedzi dwunastozgłoskowca, jak również wprowadzenie nienacechowanego sylabotoniczną arbitralnością akcentowego porządku (oddaje on raczej „naturalny” rytm wypowiedzi, pozbawiony wyrazistych cech komizmu dźwiękowego) zacierają gatunkowy rodowód tekstu, marginalizując jednocześnie jego znaczenie dla procesów adaptacji formy w literaturze polskiej.

## 1. „Ekscentryczne strofki”

Istotną rolę, polegającą na wprowadzeniu gatunku do polskiej świadomości literackiej, odegrały dopiero — co prawda także odbiegające pod względem formalnym od klasycznej postaci limeryku — „ekscentryczne strofki”<sup>5</sup> Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Michała Tyszkiewicza (męża Hanki Ordonówny), które ukazały się w dodatku „Kuriera Porannego” pt. „Duby Smalone” z 24 marca 1935 roku. Deklarowany przez autorów zamiar pomnożenia „skarbcza literatury rodzimej drogą transplantacji gatunku limericks” reprezentuje sześć utworów, poprzedzonych pionierskim, choć zawierającym pewne nieścisłości genologiczne komentarzem zatytułowanym *Limericks, czyli czar bredni*: „Czterowierszowe zwrotki, których treść winna jak najbardziej zbliżać się ku promienistym szczytom nonsensu — oto limericks”<sup>6</sup>. Wskazanie na tradycję literackiego nonsensu jako źródło gatunkowej tożsamości stanowiło zatem w ujęciu Gałczyńskiego

<sup>4</sup> Cyt. za: *Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki*, zebra. i oprac. A. Marianowicz, Warszawa 1999, s. 8. Małą „antologię” polskich przekładów tego limeryku przedstawiają A. Bikont i J. Szczęsna w książce *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, s. 20–21.

<sup>5</sup> Określenia tego użył J. Tuwim, pisząc o „mniemanych” limerykach Gałczyńskiego. Zob. *Pegaz dęba*, Warszawa 2008, s. 402 (pierwodruk 1950).

<sup>6</sup> K.I. Gałczyński, *Limericks, czyli czar bredni*, „Duby Smalone” 24 marca 1935, s. 14.



próbę przybliżenia formy wraz z właściwym jej pierwotnym kontekstem, w istotny sposób określającym potencjalne normy czytania. Przedstawione teksty nie pozostawiały zresztą wątpliwości co do swego „niepoważnego” charakteru, a ich podwójne autorstwo zdawało się świadczyć, iż powstały one w atmosferze towarzyskiej, przynależnej do „kultury rozrywki”, zabawy. W odróżnieniu od nie trzymającego rygorów wersyfikacyjnych przekładu Wieniawy-Długoszowskiego pierwsze próby stworzenia oryginalnego polskiego limeryku, mimo niezgodnego z gatunkową normą rachunku wersów (czterowersowy zapis limeryków Leara z łatwością przecież ulegał przekształceniu na pięciowersową strofę), zawierają wiele właściwości upodabniających je do angielskich pierwowzorów. Obecny w nich typ językowo-wersyfikacyjnego komizmu, kreującego nieoczekiwane związki w warstwie zdarzeniowej i stanowiącego jedyną motywację doboru materiału słownego wydaje się szczególnie bliski tej odmianie gatunku, która stała się na początku XX wieku specjalnością londyńskiego „Puncha”:

Francuski minister Lawał  
Chciał Amery\*) zrobić kawał,  
Myślał, myślał cały poń \*\*),  
W końcu syknął: — La Pologne.  
\*) ce  
\*\*) edziałek

Pewien pan nazwiskiem Pontem  
Trzy dni stał do morza frontem,  
Hej, narodzie, dosyć pomp!  
Ty się lepiej częściej kąp.<sup>7</sup>

Wykorzystanie humorystycznych możliwości, tkwiących w zaskakujących swą „niegramatycznością” skrótach czy ortograficznej niespodziance (poń–Pologne, pomp–kąp) wskazuje niewątpliwie na inspiracje późniejszą fazą w rozwoju gatunku, w której „nonsens językowy” z powodzeniem konkurować zaczyna z „nonsensem sytuacyjnym”, typowym dla wczesnej twórczości limerycznej, zawartej choćby w *Księdze nonsensu* Leara<sup>8</sup>. Dobrze znający język angielski Gałczyński (jako kierunek studiów obrał wszakże anglistykę) usiłuje przy tym nadać polszczyźnie cechy zbliżające ją pod względem rytmicznym do angielszczyzny, której szczególnie właściwości, często trudne do oddania w innych językach, stanowiły o wyróżniającej poezję limeryczną „energii wersu”. Właściwości te, które zdaniem wielu badaczy pozwalają mówić o nieprzekładalności oryginału, wiążą

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> O popularności na łamach „Puncha” limeryku, posługującego się humorystycznymi skrótami i „niekonwencjonalną ortografią” pisze W.S. Baring-Gould, *The Lure of the Limerick. An Uninhibited History*, London 1969, s. 32. Podział na nonsens „językowy” („linguistic”) i „sytuacyjny” („situational”) pojawia się natomiast w książce Tiggesa *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 85.



się przede wszystkim, jak dowodzi Bibby, z „dużą ekonomią” języka dopuszczającego „kondensację kompletnych wypowiedzi w bardzo krótkich wersach”. Dodatkową zaletą jest przy tym „charakterystycznie silny akcent”, który wydaje się wyjątkowo stosowny do „ustnego odtwarzania wierszy humorystycznych i satyrycznych”<sup>9</sup>. Podobny pogląd lansujący tezę o językowych uwarunkowaniach swoistej „idiomatyczności” angielskiej poezji ludycznej formułuje także Schöne: „Wielka zdolność modulacji, elastyczność i miękkość dźwięku, jak również bogactwo konstrukcji monosylabicznych czyni język angielski szczególnie odpowiednim do [...] igraszek wersyfikacyjnych”<sup>10</sup>. W przytoczonych utworach Gałczyńskiego polszczyzna zdaje się zyskiwać opisane cechy języka z łatwością generującego teksty o komicznym, żartobliwym przeznaczeniu. Zwięzłość rozmiaru wersowego (ośmio- i siedmiozłoskowce) służy tu niewątpliwie wspomnianej kondensacji wypowiedzi, w której istotna rola przypada konstrukcjom jednosylabowym, zapewniającym w pozycji rymowej silny, podkreślający tempo limerykowej narracji, akcent końcowy. Dzieje się tak również dzięki, jak pokazuje pierwszy z przykładów, zabawnej transakcentacji (Lawał–kawał), która obrazuje typową dla gatunku zasadę, iż logikę — także brzmieniową — tekstu kształtuje najczęściej odznaczający się pewną ekscentrycznością rym pierwszego wersu: „rasowy limeryk musi iść właśnie za logiką rozwoju wydarzeń narzuconą przez rym pierwszej linijki”<sup>11</sup>. Uzyskanie oksytonicznego akcentu za pomocą dozwolonego poetyką gatunku „podstępu” daje więc tu podstawę rymowi męskiemu, którego względna rzadkość w polskiej tradycji wersyfikacyjnej nadaje mu charakter formy „nacechowanej”<sup>12</sup>, sprzyjającej językowej ekstrawagancji. Mimo częściowej jedynie realizacji reguł wersyfikacyjnych limeryku (brak piętego wersu przy zachowaniu tendencji do wyrównanego toku akcentowego oraz początkowego układu rymów aabb) „limericks” spółki Gałczyński/Tyszkiewicz pozostają nie całkiem chybioną próbą adaptacji wyrastającego z głębokich pokładów tradycji literatury angielskiej gatunku do warunków odmiennego systemu literackiego. Niedokładności czy też „niewykończenie” formy wierszowej kompensowane są bowiem w sferze poetyki, która zgodnie z deklaracją autorską sytuuje przedstawione teksty w dziedzinie literackiego nonsensu.

<sup>9</sup> C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut, s. 178.

<sup>10</sup> A. Schöne, *Nonsense-Epigramme. Ein Beitrag zur englischen Komik*, [w:] *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, red. G. Pfohl, Darmstadt 1969, s. 489.

<sup>11</sup> S. Barańczak, *Zamiast wstępu*, [w:] *Fioletowa krowa*, Kraków 2007, s. 21.

<sup>12</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Rym*, Wrocław 1972, s. 18. Nie bez znaczenia dla potencjalnie związanej z rymem męskim funkcji komicznej wydaje się również jego występowanie w wierszu sylabotonicznym — jak pisze autorka „także przecież w polskiej wersyfikacji nacechowanym w porównaniu z uniwersalnym sylabizmem” (s. 63). Na temat związków rymu oksytonicznego z systemem sylabicznym oraz jego konsekwencji dla wierszowej semantyki zob. także M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonicizm*, Wrocław 1957, s. 59–63.



## 2. „Plagiaty z angielskiego”

Pełna postać gatunku pojawi się jednak dopiero za sprawą przekładów Janusza Minkiewicza, opublikowanych w numerze 19. „Szpilek” z 1936 roku. *Cztery limeryki (z angielskiego)* odbiegają wyraźnie od wersji prezentowanej w „Dubach Smalonych”. Przeważa w nich komizm o charakterze sytuacyjnym, znajdujący oparcie w nonsensowej fabule o nieprzewidywalnym, kłóącym się ze zdrowym rozsądkiem przebiegu. Dwa wybrane przykłady, zestawione z wersjami oryginalnymi tekstu, pozwolą uchwycić charakterystyczną strategię przekładową zastosowaną ze względu na polskiego, wychowanego na „swojskich” wzorach czytelnika:

Nowy poczmistrz przybyły do Kodnia  
Pojął trzy żony w ciągu tygodnia;  
Gdy go spytano, czy zawsze mieć zwykł trzy,  
Odparł: — Tak, jedna łatwo się sprzykrza,  
A bigamja, panowie, to zbrodnia!

There was a young fellow of Lyme  
Who lived with three wives at a time.  
When asked, „Why the *third* ?”  
He said, „One’s absurd,  
And bigamy, sir, is a crime”.

(*The Pan Book of Limericks*, s. 76)

Piotr w samobójczej był wenie,  
Na szynach położył się z drzeniem  
I umarł... lecz z nudów po prostu,  
Bo pociąg 6.03 z Zawichostu  
Miał trzygodzinne spóźnienie.

There was a young man of the Tyne  
Put his head on the South-Eastern line;  
But he died of ennui,  
For the 5.53  
Didn’t come till a quarter — past nine.

(„Szpilki” 1936, nr 19, s. 5)

(L. Reed, *The Complete Limerick Book*,  
s. 119)

Mimo wierności w zakresie fabuły i konstrukcji tekstu (odtworzenie niosącej paradoksalne zakończenie pointy) „angielskość” pierwowzoru zostaje zatarta w obu przytoczonych wersjach przekładowych. Konsekwentna zamiana realiów na rodzime, prowadząca do osadzenia nonsensowej akcji na polskiej prowincji, jak również zastąpienie formułicznego określenia postaci („young fellow”, „young man”) przez ich bardziej zindywidualizowany, „famiłarny” wizerunek nie wpływa jednak znacząco na rekonstrukcję modelu gatunkowego. Wpisany w jego tradycję komizm nonsensu pozostaje tu wartością pierwszoplanową, decydującą o „nowości” przedstawionych tekstów na tle zdomowionych w literaturze polskiej wzorców wierszowania, sytuujących się między tendencyjną satyrą a lekką fraszką odwołującą się do realistycznej motywacji w prezentacji postaci. Skojarzenie go z ustabilizowanym kształtem pięciowersowej strofy o ściśle określonej kompozycji rymowej (pewne występujące w tej sferze niedokładności skorygowane zostały w późniejszych wydaniach cytowanych utworów), czemu służyć



miała publikacja czterech utrzymanych w podobnej poetyce egzemplarzy, uznać więc można za świadomą próbę zaznajomienia rodzimego odbiorcy z obcą jego literackim doświadczeniem konwencją gatunkową. „Spolszczenie” realiów sprzyjało przy tym niewątpliwie kulturowej adaptacji limerykowego wzorca oraz wskazywało możliwość jego powielenia przy użyciu elementów zapożyczonych z bliskiej polskiemu czytelnikowi rzeczywistości. Kolejne przekłady Minkiewicza, zamieszczone w 21. numerze „Szpilek” z 1937 roku, potwierdzają ów wyraźnie towarzyszący tłumaczowi zamiar „naturalizacji” gatunku<sup>13</sup>. Wprawdzie pięć przedstawionych przez siebie limeryków określa autor jako „Nowe, nigdzie dotąd niedrukowane plagiaty z angielskiego”, jednak podobnie jak w przypadku wcześniejszych tekstów ich odrębność wobec oryginału zaznacza się w sferze tworzących tło nonsensowej fabuły realiów, które podlegają znamiennej dla procesów adaptacji „przepolszczeniu”<sup>14</sup>:

*Wikliszki*

Tak chudą była panienka z Wikliszek  
Że na jej widok brał ludzi wstręt kiszek.  
Raz się okropny jej zdarzył wypadek:  
Tak poślizgnęła się, ssąc lemoniadę,  
Że wpadła, przez słomkę, w kieliszek.

There was a young lady of Lynn,  
Who was so uncommonly thin  
That when she essayed  
To drink lemonade,  
She slipped through the straw and fell in.

*Na bogacza*

Siadł bogacz co solną miał żupę  
Na sztucznych zębów swych kupe.  
Na chwilę z bólu aż zastygł!  
Rzekł potem: — Alem gimnastyk!  
We własną ugryzłem się d...ę!

There was an old man of Blackheath  
Who sat on his set of false teeth.  
Said he, with a start,  
„O Lord, bless my heart!  
I’ve bitten myself underneath!”

(„Szpileki” 1937, nr 21, s. 4)

(L. Reed, *The Complete Limerick Book*,  
s. 108, 101)

W drugim z przytoczonych tekstów dążenie tłumacza do „polonizacji” angielskiego limeryku wyraża ponadto wykorzystanie w przekładzie czytelnym dla polskiego odbiorcy nawiązań do rodzimej tradycji fraszki (charakterystyczna i przypominająca o staropolskim rodowodzie gatunku poetyka tytułu — wystarczy przywołać choćby tak znane przykłady, jak *Na nabożną* czy *Na niesłowną* Jana Kochanowskiego; użycie archaicznego już dziś określenia „żupa” oraz rubaszny, bardziej dosadny niż w oryginale, typ humoru jako dodatkowe sygnały „dawności” formy), która — podobnie jak limeryk — uchodzi za „narodową odmianę epi-

<sup>13</sup> W teorii przekładu tendencję tę przeciwstawia się „egzotykcji”, której celem jest zaznaczenie kulturowej obcości tłumaczonego tekstu. Zob. A. Bednarczyk, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Katowice 2002, s. 27. Na istotną rolę przekształceń w zakresie realiów świata przedstawionego w przekładzie adaptującym zwraca natomiast uwagę A. Legeżyńska w pracy *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 182.

<sup>14</sup> Zob. A. Legeżyńska, *op. cit.*





gramatu”<sup>15</sup>. Kontaminacja tak różnych, silnie osadzonych w tradycji obu literatur narodowych wzorców gatunkowych wydaje się jednak znacznie wykraczać poza ramy przekładowej adaptacji. Cechy gatunkowe limeryku zdominowane zostają przez łatwo rozpoznawalny styl fraszki (wśród pięciu „plagiatów” Minkiewicza znalazł się też inny, podobnie hybrydalny utwór *Na raka*), który wnosi z sobą pamięć o „zadomowionym” już w literaturze polskiej rodzaju wierszowanego dowcipu. Waler nowości staje się więc w omawianym przypadku mniej dostrzegalny, stosowana zaś przez tłumacza nazwa genologiczna traci ostrość, odnosząc się do zjawiska o mieszanym, nie dość jasno umotywowanym charakterze. Niezależnie jednak od pojawiających się jedynie epizodycznie w twórczości przekładowej Minkiewicza tekstów o niejednorodnym stylu gatunkowym, jego pionierska rola w przyswajaniu polskiej kulturze literackiej niezwykle popularnych w tym czasie w Anglii i Ameryce limeryków pozostaje niewątpliwa. Jak trafnie ujął to Antoni Marianowicz: „to on »odkrył« je i »zaimportował« dla polskich czytelników, stając się propagatorem i niedościgłym majstrem tego tak popularnego później gatunku rymotwórczej zabawy”<sup>16</sup>. Badaczowi rodzimej historii gatunku nie powinien jednakże umknąć fakt, iż sam Minkiewicz dedykował swoje „plagiaty” Gałczyńskiemu, który wyprzedził go nie tylko wprowadzając do literackiego obiegu nazwę „limericks”, lecz także usiłując dokonać — choć w przybliżonym jedynie kształcie wersyfikacyjnym — rekonstrukcji gatunkowych zasad w systemie językowym polszczyzny. Interpretując dedykację Minkiewicza jako gest nawiązania, można zatem sformułować tezę o zapoczątkowaniu tym samym w polskiej literaturze **tradycji** limerycznej<sup>17</sup>.

### 3. Limeryki made in Poland

Konsekwencją twórczości przekładowej stały się wkrótce oryginalne na gruncie literatury polskiej limeryki Janusza Minkiewicza i Juliana Tuwima, których

<sup>15</sup> Zob. *Mała Muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej*. Wybór i oprac. A. Siomkajło, Warszawa 1988. Autorka wyróżnia „narodowe odmiany epigramatu”, do których zalicza: „włoskie facecje, paszkwile, madrygały; francuskie komplementy, maksymy, portrety; **angielskie limeryki**; niemieckie martele, priamele; **polskie fraszki**” (s. 7; podkreśl. — M.T.).

<sup>16</sup> A. Marianowicz, *Wstęp*, [w:] J. Minkiewicz, *Bilans osobisty*, wstęp i oprac. A. Marianowicz, Warszawa 2001, s. 14. Warto także wspomnieć, iż okazję do zetknięcia się z oryginalną twórczością limeryczną mógł stanowić dla Minkiewicza pobyt w Londynie, gdzie w 1935 roku przebywał jako korespondent „Kuriera Porannego”. Zob. *ibidem*, s. 12.

<sup>17</sup> Intertekstualność jako podstawę działania mechanizmów tradycji przedstawia obszernie S. Balbus w książce *Między stylami*, Kraków 1993. Współgrające z tą koncepcją rozumienie tradycji jako „układu odniesienia” (zob. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] *idem, Dzieło-język-tradycja*, Kraków 1998, s. 55) pozwala wiązać jej początek z pierwszą zaistniałą relacją odniesienia.





pojawienie się w 37. numerze „Szpilek” z 1937 roku pod nazwą *Limeryki made in Poland* potwierdza wyznawany przez teoretyków przekładu pogląd, iż „nowość upowszechnia się, jeśli zyska sankcję ze strony oryginalnej twórczości”<sup>18</sup>. Minkiewicz we *Wstępie* poprzedzającym dwanaście napisanych przez niego wspólnie z Tuwimem limeryków oraz obszerną część zatytułowaną *Przypisy*, w której znalazły się uznane potem za polską „specjalność” komentarze do poszczególnych tekstów, traktuje zatem gatunek jako formę dobrze zdomowioną w świadomości polskiego odbiorcy: „Chyba nie trzeba wam tłumaczyć, co to jest limeryk. Wiecie doskonale, że jest to pięciowiersz humorystyczny, popularny w Anglii tak jak w Polsce fraszka. **Znacie limeryki z przekładów** i wiecie, że zwykle wyglądają one mniej więcej tak:

Ta-ra-ra ra-ra-ra ra-ri-ra,  
Ta-ri-ri ta-ra-ra ta-ti-ra,  
Ta-ri-ra ri-ra ri,  
Ta-ti-ra ti-ta ri:  
Ta-ram ta ta-ta-ra ra-ti-ra!

Czy trafnie wywiązaliśmy się z zadania, czytelnik sam to osądzi poniżej. Koniecznym jest jednak zapoznanie się z przypisami podanymi na końcu, bez nich bowiem niektóre z naszych utworów mogłyby się wydać niezrozumiałe” („Szpileki” 1937, nr 37, s. 4; podkreśl. — M.T.).

Okoliczności powstania tekstów, opisane przez Minkiewicza we *Wspomnieniu o rymelikach* opublikowanym w 1954 roku na łamach czasopisma „Świat”, wyraźnie wskazują na ich przynależność do sfery literackiej zabawy i popularnej wtedy inteligenckiej rozrywki: „Lato 1936 spędzałem w wiejskim dworze pp. Piwnickich, właścicieli majątku Sikorz, niedaleko Płocka [...] równocześnie gościł w Sikorzu Julian Tuwim. Rankami pisał wtedy »BAL W OPERZE«, a po obiedzie nieraz czytał mi przybyłe strofy. Po kolacji natomiast następowała »działalność rozrywkowa«. Tuwim zasiadał przy kawie za okrągłym stołem w gronie młodzieży i stawał się uczestnikiem rozmaitych gier umysłowych, a więc rebusów, szarad, zagadek. Kiedyś znudzeni jakąś przedłużającą się grą »w inteligencję«, wymyśliliśmy **nową zabawę**. Jako że w owym okresie tłumaczyłem słynne angielskie »limeryki«, postanowiliśmy napisać kilka polskich, nadając im nazwę »rymeliki«<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> J. Świąch, *Przekład na warsztacie badacza literatury*, [w:] *Przekład literacki. Teoria–Historia–Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa i D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 64. Zob. także A. Legeżyńska, *op. cit.*, s. 158–159. Autorka, pisząc o przekładach gatunkowych, wyróżnia dwie sytuacje: „przeniesienia” i „przyswojenia”. W pierwszym przypadku gatunek zachowuje cechy „reprezentanta kultury obcej”, podczas gdy w drugim staje się inspiracją dla rodzimej twórczości, w której rozpowszechniają się „własne realizacje podobnej matrycy gatunkowej”. Na „inspirowanie twórczości rodzimej” przez przekład zwraca również uwagę W. Soliński w pracy *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*, Wrocław 1987, s. 34.

<sup>19</sup> J. Minkiewicz, *Wspomnienie o rymelikach*, „Świat” 1954, nr 27, s. 6 (podkreśl. — M.T.).



Nazwy tej używa także Tuwim, pisząc w *Pegazie dęba* o „obląkanych strofach”, które powstały „w upalne lato 1936 r.”<sup>20</sup>, konsekwentnie umieszczając trzy z nich w rozdziale zatytułowanym *Rymy*. Rodzime teksty poprzedza jednak krótka charakterystyka limeryku, która uzasadnia wprowadzenie takiego właśnie polskiego odpowiednika angielskiej nazwy gatunku: „Istnieje pewna foremka wierszowa, w której ekstrawaganckie rymy i wszelkie łamańce językowe są obowiązkiem i nakazem — to angielskie limeryki (*limericks*), humorystyczne pięciowiersze, cieszące się u Anglosasów wielką popularnością”<sup>21</sup>. „Rymeliki” Minkiewicza i Tuwima, jak pokazuje seria dwunastu zamieszczonych w „Szpilkach” „pięciowierszy”, regułę tę przyjmują jako naczelną zasadę poetyki oraz środek służący wywołaniu efektu komicznego. Przykład dwóch wybranych tekstów wraz z towarzyszącym im komentarzem autorstwa Minkiewicza posłużyć może jako ilustracja cech modelowych pierwszych polskich limeryków:

(I)

*Raz pewien młody*

Raz pewien młody ichtiozaur  
Był na wystawie „Des Beaux Arts”;  
Gdy spojrział na dzieła,  
Ochota go wzięła,  
By pożreć je wszystkie. I pożarł.

(II)

*Raz bokserowi*

Raz bokserowi w Hollywood  
Bok (mimo jego woli) chudł.  
Rzekł doktor: — Dear boxer,  
Tak wychudł twój bok, Sir,  
Bo pan za dużo goli wód!

Przypisy

**Raz pewien młody**... Nasz pierwszy limeryk jest dość przejrzystą satyrą na wpuszczanie młodych ichtiozaurów na wystawy sztuki i nie wymaga specjalnych objaśnień.

[...]

**Raz bokserowi**... Zdanie „Dear boxer” znaczy prawdopodobnie po angielsku „drogi bokserze”. Słowo „Sir” znaczy po angielsku niewątpliwie „panie”. Zdania „bo pan za dużo goli wód” nie należy brać dosłownie. Bokser nasz niewątpliwie nigdy nie golił żyłką fał oceanu — coby na podstawie tego zdania niejednemu czytelnikowi mogło przyjść na myśl — pił poprostu za dużo wódek. Słowo wódka, jak wiadomo, jest wyrazem pieśczośliwym, spieszczeniem od — woda. W tym wypadku wróciliśmy do źródłostowu, uważając, iż wódka powodująca chudnięcie boku człowieka nie zasługuje na to, aby ją pieścić i spieszczać. (s. 4)

<sup>20</sup> J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 25.



Zastosowane przez autorów rymy należą niewątpliwie do kategorii rymów „trudnych”<sup>22</sup> i rzadkich, stanowiących jednorazowe „odkrycie” podobieństwa brzmieniowego z pozoru odległych od siebie, a nawet pochodzących z różnych systemów językowych wyrazów. Nieoczekiwana ekwiwalencja dźwiękowa takich połączeń, jak: ichtiozaur–Beaux Arts–pożarł, Hollywood–chudł–wód, boxer–bok, Sir, mieszcząca się w strefie fonetycznej dziwności, staje się tu podstawą nieprzewidywalnej logiki nonsensu, potwierdzającej gatunkową tożsamość tekstu. W niektórych opracowaniach ten właśnie element traktowany jest jako najbardziej reprezentatywny i decydujący o osobliwości limerykowej narracji. „Limeryki nonsensowe” (*nonsense limericks*) określane są zatem jako te, „których urok leży nie tyle w ich zawartości treściowej, ile w zręczności autora w wynajdywaniu odpowiednich rymów do najbardziej nieprawdopodobnych wyrazów”<sup>23</sup>. Interesujący wydaje się przy tym fakt, iż polscy autorzy, rozumiejąc podobnie istotę gatunku, naśladowali mechanizmy rymotwórcze języka angielskiego, bardziej „doświadczonego” — co wynika z jego właściwości systemowych — w tworzeniu konstrukcji nonsensowych. Przede wszystkim więc wykorzystują możliwości tkwiące w rozbieżności między wymową a pisownią niektórych wyrazów, czego efektem jest nietypowa dla polszczyzny postać homonimii, do której kluczem staje się warstwa wizualna tekstu<sup>24</sup>. Także duża frekwencja jednosylabowych konstrukcji w zakończeniu wersów pierwszych polskich limeryków świadczyć może o dążeniu do egzotykcji stylu językowego na poziomie prozodii<sup>25</sup>, co podkreśla oryginalność brzmieniowego schematu, będącego wyróżnikiem zapożyczonego z obcej tradycji literackiej gatunku. „Rymeliki” Tuwima i Minkiewicza zdają się więc, podobnie jak wcześniejsze „limerykopodobne” teksty Gałczyńskiego, prezentować tendencję przeciwną niż twórczość przekładowa Minkiewicza — poprzez silne dążenia adaptacyjne zacierająca ślady pochodzenia gatunkowego genotypu<sup>26</sup>. Pojawiający się dodatkowo komentarz wzmacnia jeszcze wrażenie przynależności zjawiska do dziedziny nowinek literackich, wymagających objaśniającego wprowadzenia. Jego zawartość, przekraczająca często rozmiary komentowanego tekstu, okazuje się jednak kontynuacją limerykowej poetyki punnonsensu. Zarówno nadawanie niezwykłym zdarzeniom pozorów oczywistości („**przejrzysta** satyra na wpuszczanie młodych ichtiozaurów na wystawy sztuki”

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*, s. 23.

<sup>23</sup> *Nonsense Verse*, [hasło w:] *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, Princeton 1974, s. 572.

<sup>24</sup> D. Buttler, cytując fragment drugiego z przytoczonych tu limeryków, określa występujący w nim rodzaj rymu jako „homonimiczno-składany”. Zob. *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s. 375.

<sup>25</sup> Typowa dla języka angielskiego ostrość zakończeń rymowych jest nie tylko następstwem wysokiej w tym języku frekwencji wyrazów jedno- i dwusylabowych, lecz również często występujących w nich skupisk spółgłoskowych, niesprzyjających „melodyjności”, charakterystycznej np. dla wierszy włoskich. Zob. G.S. Fraser, *Metre, Rhyme and Free Verse*, London 1977, s. 61–62.

<sup>26</sup> Nawiązuję tu do terminologii stosowanej przez J. Sławińskiego w znanej rozprawie *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *idem, Dzieło-język-tradycja*.



która „nie wymaga specjalnych objaśnień” — podkreśl. M.T.), jak i podawanie w wątpliwość tego, co oczywiste („Zdanie »Dear boxer« znaczy **prawdopodobnie** po angielsku »drogi bokserze«” — podkreśl. M.T.) stanowi wyraźną parodię konwencjonalnej logiki, wywodzącą się z repertuaru typowo nonsensowych chwytów. „Uaktywnieniu” nowej konwencji gatunkowej w literaturze polskiej towarzyszą zatem metatekstowe zabiegi sytuujące ją jednoznacznie wśród form poezji „niepoważnej”, traktowanej wyłącznie jako rodzaj literackiej zabawy. Bezinteresowność purnonsensowego humoru limeryków, przy jednoczesnym zachowaniu właściwych „lekkiej” poezji rygorów formalnych, w najwyższym stopniu sprzyjała „zbliżeniu sfery kultury literackiej i sfery kultury rozrywki”<sup>27</sup>, które stało się oznaką istotnych przemian literatury międzywojennej. Należy również dodać, iż ten charakterystyczny dla skamandrytów (Minkiewicz zaliczany bywa do tzw. małych skamandrytów) ludyczny sposób wykorzystania upowszechniającego się wówczas jako nowa kategoria literacka nonsensu, wyodrębnia się spośród innych, głównie awangardowych ujęć, mieszczących się w odmiennym modelu komunikacji. Oczywisty związek pierwszych polskich limeryków z poetyką purnonsensu skłania więc zarówno ku poszukiwaniom śladów jej obecności we wcześniejszych dokonaniach skamandrytów, jak i określenia jej odrębności wobec rozwijających się w zbliżonym czasie konkurencyjnych koncepcji. Rozpatrzenie obu tych kwestii pozwoli wskazać kontekst rodzimej tradycji, przygotowującej niejako pojawienie się gatunku w opisanej wyżej postaci.

## Ekskurs

### „W oparach absurdu”, czyli skamandrycki „kult nonsensu”

Pierwsze teksty, dzięki którym nonsens stał się zjawiskiem wyraźnie dostrzegalnym w literaturze polskiej, pojawiły się już 1 kwietnia 1920 roku w „Dodatku nadzwyczajnym” „Kurieria Polskiego”. Ich autorzy — Julian Tuwim i Antoni Słonimski — wykorzystując okazję do primaaprilisowego żartu, przedstawili „lekkie wypadki w stronę nonsensu”<sup>28</sup>, które zapoczątkowały całą serię tekstów, podporządkowanych nowej odmianie humoru. Jako podstawa gatunkowa posłużyły twórcom popularne formy wypowiedzi prasowej (doniesienie, noty o literaturze, kronika wypadków, porady kulinarne czy ogłoszenia drobne), których zwięzłość zapewniała odpowiednie ramy dla żartów nonsensowych, nużących zwykle w wypowiedziach o większej objętości. Dobrze znane czytelnikom gazet konwencje nadawały tekstom pozorów sensowności, tym intensywniej pozwalających zaistnieć „wykolejonej”, nieznajdującej oparcia w tradycyjnych schematach myślowych, logice:

<sup>27</sup> S. Żółkiewski, *op. cit.*, s. 329.

<sup>28</sup> Tak określił tę wczesną postać literatury nonsensu J. Tuwim w rozdz. pt. *W oparach absurdu*, zamieszczonym w książce *Pegaz dęba*, s. 379.



Wybryk natury

Od pewnego czasu zwróciła uwagę nielicznych przechodniów kobieta dziwnej powierzchowności. Ma ona dużą czarną brodę i pięknie zakręcone wąsy. Ubrana w męskie wizytowe ubranie, spaceruje po ulicach, paląc cygaro i wydaje się być najzupełniej niemiejszana.

Różne

**Chrześcijanin** sprzeda spodnie. Krucza 38.

**Jąkam się** codziennie od 8–12 i od 4–6 w. W piątki i wtorki dla pań. Wilcza 11.<sup>29</sup>

Uprawiany wspólnie przez obu poetów „kult nonsensu”<sup>30</sup> zaowocował nie tylko primaaprilisowymi publikacjami prasowymi, które ukazywały się w latach 1920–1936, lecz również wydanym nakładem autorów *Kalendarzykiem encyklopedyczno-informacyjnym na rok 1921* zatytułowanym *Pracowita Pszczółka*<sup>31</sup>. Zawierał on między innymi „Tabelkę alfabetyczną dni w tygodniu, miesięcy oraz pór w roku”, „Spis alfabetyczny wszystkich części świata” czy „Pierwszy spis alfabetyczny wszystkich liczb od jednego do stu”, co było wyrazem typowej dla literatury nonsensu idei świata, odkrywającego nagle swój nieprzystający do potocznych wyobrażeń **porządek**. Purnonsensowe zabawy Słonimskiego i Tuwima<sup>32</sup> nie tyle oznaczały więc całkowite rozluźnienie wyobraźni, prowadzące do niczym nieograniczonej anarchii sensu, ile kreowały rzeczywistość zorganizowaną wedle ściśle obowiązujących reguł, nadających jej charakter systemu poddanego kontroli intelektu<sup>33</sup>. Swoistą „pedantyczność” nonsensowych przedstawień obrazują chyba najlepiej zamieszczone w *Pracowitej Pszczółce* żarty matematyczne, których arytmetyczna precyzja ma czysto ludyczną motywację:

<sup>29</sup> A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Warszawa 1991 (1 wyd. 1958), s. 18, 23.

<sup>30</sup> Po latach, wspominając współpracę z Tuwimem, określenia tego użyje A. Słonimski. Zob. *idem, Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 242.

<sup>31</sup> Teksty te znalazły się w zbiorze A. Słonimskiego i J. Tuwima *W oparach absurdu*.

<sup>32</sup> Atmosferę towarzyskiej zabawy, towarzyszącą powstawaniu tekstów zamieszczonych w zbiorze *W oparach absurdu*, opisuje Słonimski w *Alfabecie wspomnień*: „Schodziliśmy się wieczorem w »Bristolu« i ryczeliśmy ze śmiechu czytając te własne bzdury. »Pracowitą Pszczółkę«, kalendarz dla rolników, napisaliśmy w dwa dni, a potem trzy dni jeździliśmy razem dorożką po całej Warszawie szukając wydawcy” (s. 238).

<sup>33</sup> Założenie o istnieniu „struktury” nonsensu, rozumianego jako odrębna dziedzina twórczości literackiej, stanowi główną tezę książki E. Sewell *The Field of Nonsense*, London 1952 (zob. rozdz. *Sense and Nonsense*, s. 1–6). Poszukując reguł **logiki**, rządzącej pozornie niczym nieskrępowaną wyobraźnią, autorka wskazuje na istotną rolę układów seryjnych, opartych m.in. na porządku liczbowym, alfabetycznym (tzw. nonsense alphabets) lub kolejności dni tygodnia (zob. rozdz. *Cats, Coffee, and Thirty-Times-Three*, s. 61–80). W bardziej ogólnym znaczeniu podobną formułę poznawczą reprezentują podejmowane przez różnych badaczy próby poszukiwania „sensu w nonsense”.



1. Afryka,
2. Ameryka,
3. Australia,
4. Azja,
5. Europa.
- 15.

(*W oparach absurdu*, s. 53)

Przejawiając podobne „strukturalne” właściwości, twórczość Tuwima i Słonimskiego wpisywała się zatem w tradycję ustaloną przez klasyków literatury nonsensu: Lewisa Carrolla i Edwarda Leara. Z tego punktu widzenia występujące w limerykach Tuwima i Minkiewicza „trudne” rymy można traktować jako przejaw działania skomplikowanych reguł, reprezentujących „czystą” logikę pozbawioną życiowego kontekstu. Interesująca wydaje się pewna zbieżność sformułowań pojawiających się w primaaprilisowym tekście Słonimskiego i Tuwima z 1925 roku oraz słynnej *Obronie nonsensu* (1901) Gilberta Keitha Chestertona (1874–1936), której polski przekład ukazał się w 1927 roku nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój”. W obu przypadkach „zakłócenia” w obrębie ustalonej struktury świata: „maszyny i domy rozmawiają z krowami i krawatami, drzewa i kamienie przemawiają publicznie”<sup>34</sup>, „W ptaku można widzieć kwiat oderwany od łodygi, w człowieku czworonoga »zebrzącego« na dwu łapach, na dom patrzeć można jak na olbrzymi, chroniący nas od słońca kapelusz [...]”<sup>35</sup> — przedstawione są w perspektywie kosmicznej, zakładającej istnienie „czynnika sprawczego” poza sferą dostępnej ludziemu poznaniu rzeczywistości. Oczywista burleska skamandrytów, odsyłająca do „rezerwarów boskiego absurdu” oraz „planetarno-kosmicznego” żartu, różni się jednak ostatecznie od podbudowanej chrześcijańskim światopoglądem wizji angielskiego pisarza. Primaaprilisowa błaga pozbawiona jest tonu poważnej, momentami metafizycznej refleksji, budującej w *Obronie nonsensu* wyraźną paralełę między wiarą a „niedorzecznością”: „Niedorzeczność i wiara (tak sprzeczne) to dwa najdobitniejsze dowody na zasadę, że poznanie istoty rzeczy zapomocą syllogizmu jest tak samo niemożliwe, jak złapanie wieloryba na wędkę” (s. 30).

Opublikowany pierwotnie jako rozdział wydanej w 1950 roku książki Tuwima *Pegaz dęba* retrospektywny szkic *W oparach absurdu* wprowadzał do rozważań o polskim nonsensie również wymiar diachroniczny, pozwalający na odwołania

---

<sup>34</sup> *W oparach absurdu*, s. 103. Cytowany fragment pochodzi z tekstu *Dzień próby* („Przegląd Przedwieczorny” z 1 kwietnia 1925 roku), który może uchodzić za rodzaj „manifestu”, objaśniającego głębszy sens nonsensu.

<sup>35</sup> G.K. Chesterton, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. S. Baczyński, Warszawa 1927, s. 29. Późniejsze przekłady posługują się bliższym oryginałowi (*A Defence of Nonsense*) tytułem *Obrona nonsensu*. Być może wart podkreślenia jest także fakt, iż Słonimski w cytowanym już *Alfabecie wspomnień* odnotowuje obecność angielskiego pisarza na bankiecie PEN Clubu (s. 37).





do literackiej przeszłości. Podjęta przez Tuwima próba zakorzenienia nonsensu w rodzimej tradycji literackiej wiązała się ze wskazaniem czterech głównych źródeł, z których wywodziły się teksty reprezentujące ten rodzaj twórczości:

1. wysokoartystycznego obiegu literatury, w którym spotkać można, jak w *Wirydarzu poetyckim* Jakuba Trembeckiego, przykłady tzw. *impossibiliów*:

Wróbel siedzi na kościele, napinając kusze,  
Stamtąd woła na wilka: umykaj swej dusze.  
Trzy przęślice jechały na słomianym wozie,  
Kozą wilka prowadzi w rucianym powrozie.  
Kozuch poszedł do lasu i ułowił śledzia,  
Pomiotło zaś pływając zabiło niedźwiedzia.

(J. Trembecki, *Dziwy albo absurda*, w: *W oparach absurdu*, s. 8)

2. literatury ludowej, w której odzwierciedlają się, zdaniem autora, „upodobania ludu do kpin ze zdrowego rozsądku”:

Siwa kobyлина na zapłocie wyszła,  
Jak ze łba strzeliła, zajęła się Wisła.  
Wisła się zajęła, ryby pogorzały,  
Opalone szczupaki do boru leciały.  
Chłop jechał ze młyna, szczupaki pozbierał,  
Kijanką się opasywał, workiem się podpierał,  
Przyjechał do domu, miał studnię na piecu,  
Czerpał wodę przetakiem,  
Ryby łowił widłami,  
Mak wiercił czerpakiem.

(*W oparach absurdu*, s. 9)

3. folkloru dziecięcego i literatury dla dzieci, gdyż „Dzieci bzdurzą i [...] chcą być bzdurzone” (s. 13);

4. folkloru sztubackiego i inteligenckiego, powstającego na marginesie „poważnych”, instytucjonalnie określonych kanonów zachowań, jak choćby słynny wiersz o Kara Mustafie, który, jak twierdzi Tuwim, mógłby być zarówno dziełem biorącego odwet za nużący szkolny obowiązek sztubaka, jak i znudzonego profesora:

Kiedy Kara Mustafa, wielki mistrz Krzyżaków,  
Szedł z licznymi zastępy przez Alpy na Kraków,  
Do obrony swych posad zawsze będąc skory,  
Pobił go pod Grunwaldem król Stefan Batory.  
Wtedy to wśród Sahary, w onym kraju futer,  
Szczepił nową religię sławny Marcin Luter.  
I, pracując gorliwie piórem i wymową,  
Zginął razem z Homerem w noc Bartłomiejową.

(*W oparach absurdu*, s. 12)





Zenon Pseudecką I Jan Uszminiewicz

# Limeryki made in Poland

## Wstęp

Chyba nie trzeba wam tłumaczyć, co to jest limeryk. Wiecie doskonale, że jest to pięciowersz humorystyczny, popularny w Anglii tak jak w Polsce fraszka. Znać limeryki z przekładów I wiecie, że zwykle wyglądają one mniej więcej tak:

ta-ra-ra ra-ra-ra ra-ri-ra,  
ta-ri-ri ta-ra-ra ta-ti-ra,  
ta-ri-ra ri-ra ri,  
Ta-ti-ra li-ta-ri;  
Ta-ram la ta-ta-ra ra-ti-ra!

Czy trafnie wywieszaliśmy się z zadania, czytelnik sam to osądzi później. Koniecznym jest jednak zapoznanie się z przykładami podanymi na końcu, bez nich bowiem niektóre z naszych utworów mogłyby się wydać niezrozumiałe.

Zapewne interesuje czytelników niewymownie, kto ukrywa się pod nazwiskiem Zenona Pseudecką?

Jedno wam mogę powieścić. Wbrew przypuszczeniom i poszlakom nie jest to ów sławny poeta, autor granej obecnie w teatrze Polskim „Jadzi – wdowy”, jest to zupełnie kto inny, ale nie mogę powiedzieć kto, bo mój szanowny współnik wy-czerpany ważnymi sprawami tak zajmujących szeroki ogół społeczeństwa, odpoczywa sobie teraz w Montecatini. A może nie w Montecatini, w każdym razie jest teraz na urlopie, zdądo od swego urzędu i ode mnie, tak, że nawet nie mógłbym się go zapytać czyby pozwolił na zdradzenie swego Incognito.

J. U.

## Raz pewien młody

Raz pewien młody ichtiozaur  
Był na wystawie „Des Beaux Arts”;  
Śledził spojrzał na dzieła,  
Ochota go wzięła,  
By pożreć je wszystkie. I pożar!

## John Smith, co zdo...

John Smith, co zdobył Ararat  
nie płacił swych się stara rat  
I mówi, że to istny raj dla-  
-A – wszystkie dzieła Wilde'a,  
Więc czytać jest Oskara rad.

## Mówią: Ma wado się...

Mówią: Ma wado, się nie pleń!  
Wyjechał pewien na step leń.  
Rzekł w dzięk wjechałszy głusę:  
— Tutaj do pracy się zmuszę!  
Głos mu rzekł z głuszy: — Nie spleń!

## Chwalił się ktoś

Chwalił się ktoś, że w mieście Brookspahn  
Zaszedł gdzieś na rogu bukszpan...  
Reklam sceptyki — Panie, to gadanie,  
Bukszpan na rogu?! Bujda, panie!  
Ten odrzekł mu — Ta spójrz na róg-ż pan!

## Zbrodniarz złapany

Zbrodniarz złapany w mieście Kutno,  
Poczuł, że leć mu wkrótce utną.  
Stawiał drań opór,  
Rozkwasił go topór...  
Brr... Teraz wam przykro. I smutno.

## Były trzy Lizy

Były trzy Lizy. Raz à propos Liz  
Powiedział ktoś na Akropolis:  
— Lubię słuchać owa panie,  
Gdy lis gra na fortepianie,  
Bo allegro ma non troppo lis.

## Raz Anglik w Polsce

Raz Anglik w Polsce chory był,  
Chóć zdrowym do tej pory był;  
No wódka i rum pił:  
Ókropnie się umił,  
Nazywał się Bloompill. It's horrible.

## Ktoś rzekł raz

Ktoś rzekł raz „djade”, zamiast „djadem”.  
Poprostu w końcu słowa zjadł „em”.  
Za błąd ten czysto lingwistyczny  
Hrabina z włości okolicznych  
Nie ugościła go obiadem.

## Pragnąc kurczęcia

Pragnąc kurczęcia, pewien burmistrz  
Przypuścił do kucharki szturm i strz-  
-eł jej w brzuch. Ta  
Odrzekła kucha: —  
— Gdy kurcząc chcesz, to się do kur mizdrz.

## Raz bokserowi

Raz bokserowi w Hollywood  
Bok (mimo jego woli) chudł.  
Rzekł doktor: — Dear boxer,  
Tak wychudł twój bok, Sir,  
Bo pan zadużo gołi wód!

## W tym roku, co w...

W tym roku co w Polsce nasz zmarł Zen,  
Urodził się w Stannach ów Tarzan;  
Po myzocie włożył się w ziemie  
Z facetką. (Ann — jej na imię).  
— — —  
Tak Tarzan, gdy zmarł Zen, wciąż marzył  
z Ann!

## Pewien w portowym

Pewien w portowym barze mixer  
Wymawiał stale zamiast „x” „r”.  
Gdy pewien lord-nabab  
Uzyskał chciał rabat,  
Rzekł: „prir fir, Sir”, zamias „prix fixe, Sir”!

## Przypisy

**Raz pewien młody...** Nasz pierwszy limeryk jest dość przejrzyście satyrą na wypaczenie młodych ichtiozaurów na wyslawy szaki i nie wymaga specjalnych objaśnień.

**Chwalił się ktoś...** Jest to limeryk oparty na zaskoczeniu czytelnika, ogólnie bowiem wiadomo, że w mieście Brookspahn zasadzenie drzewa jest niemożliwością, gdyż klimat Wysp Ballazara wahał się przeciętnie od +12 do +18 stopni C. wyklucza dogodne warunki do rozwijania się egzotycznej roślinności.

**Raz Anglik w Polsce...** Słowo „umpił” znaczy to samo co „upił”, chodzi tu jedynie o niewysławienie się w poszukiwaniu oryginalnego rymu do słowa rum pił. — Bloompill (czytaj: Biumpil) znana argoskazytyczna rodzina szkocka. Sensację swego czasu wywołał paniglety list lorda Bloompilla od-  
-pisywający się od wszelkich wzgłód pokrewieństwa z socjalistycznym pre-  
-mierem Francji Sir Leonardo Biumenthallem.

It's horrible — to zdanie, które sprawi niewątpliwie największą kłopotu pol-  
-skiemu czytelnikowi. Znaczy ono — „to straszne”. W tym wypadku stanowiło  
-ono rym do „chory był” i „do tej pory był”, gdyż wymawia się nie „horrible”,  
-nie „horrybil”. Limeryk nasz jednak nie miałyby racji bytu w stanie Ohio  
-w Ameryce Północnej, w Nowej Południowej w Australii, w zagłębni  
-Devonshire w Anglii i na łące Bielalskiej w Warszawie, gdzie słowa „hor-  
-rible” wymawia się „horbi”.

**Raz bokserowi...** Zdanie „Dear boxer” znaczy prawdopodobnie po angiel-  
-sku „drogi bokserze”. Słowo „Sir” znaczy po angielsku niewątpliwie „panie”.  
-Zdania „bo pan zadużo gołi wód” nie należy brać dosłownie. Bokser nasz  
-niewątpliwie nigdy nie gołił zyletą tak oceanu — oby na podstawie tego  
-zdania niejednemu czytelnikowi mogło przyjąć na myśl — pil poprostu za dużo  
-wódki. Słowo wódka, jak wiadomo, jest wyrazem miękkim, spieszczonym  
-niem od — wód. W tym wypadku wcieliliśmy do żródłosłow, uważając, iż  
-wódka powodująca chudnięcie boku człowieka nie zasługuje na to aby ją  
-pieścić i spieszcząc.

**John Smith, co zdo...** Oskar Wilde (czytał Lajld) znakomity pisarz ang.  
-Zbrodniarz złapany... Jest to autentyczny wypadek jaki zdarzył się w  
-latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w jednym ze spokojnych miastec-  
-zek północnej Bawarii. Przeniesienie akcji do Kutna ma na celu wzbudzenie  
-w polskim czytelniku uczucia większej bezpośredniości.

**Ktoś rzekł raz...** Jest to również autentyczna historia, jaka zdarzyła się  
-niegdawno w majątku Sikorz w Plockim. Składki na rzecz nieszczęśliwej oliary  
-dziwaciw hrabiny P. przyjmują administracja „Szpilk”.  
- — —

**W tym roku, co w...** Imię Ann, należy wymawiać Ann, dlatego, żeby  
-pasowało do rymu. Zasadniczo „Ann” wymawia się „Een”, ale to już nie po-  
-winno zupełnie nas obchodzić.

**Mówią: Ma wado się...** Ludzie leniwi czyli lenie są aż nadto smako-  
-wiliwym kąskiem dla satyryków. Jeżeli leniuch w dodatku sepleni, nic w tem  
-dziwnego, że taki pan pada ofiarą smagłego bicza satyry. Przytoczony limeryk  
-jest najlepszym tego dowodem.

**Były trzy Lizy...** Lis-pianista dający koncerty w pobliżu Akropolu nie jest  
-zwykle obcym dla turystów tak chętnie zwiedzających skarpy kultury  
-antycznej. Do takich to turystów, a właścicieli turystek, zaliczyć śmiało można  
-owe melomanki, o których mowa w tym limeryku. To, że każda z nich no-  
-sila dziewięćcenne imię Liza, a dominującą cechą Lisy jako pianisty było jego  
-znakomite allegro non troppo, sprawiło, iż blaha w gruncie rzeczy historia  
-nieśmieritelinona została w przytoczony wyżej sposób.

**Pragnąc kurczęcia...** Cały wdzięk tego limeryku polega na czytaniu go  
-pochle. Ktoś bowiem, miszawazy prawidlowo przeczytana lityk „ełl jej  
-w brzuch” mógł powziąć podejrzenie, iż autor nie „dóć dotrze potrafił  
-swoje myśli ubierać w istniejące słowa.

**Pewien w portowym...** Jeśli chodzi o wymowę słowa „Sir” patrz przypis  
-do limeryku „Raz bokserowi...”.



Osobne niejako miejsce przyznać można tekstom należącym do literatury kurozjalnej, stanowiącym wytwór, jak określił to autor, „dziwacznej muzy”. Reprezentuje ją twórczość popularnego w drugiej połowie XIX wieku Sotera Rozmiar Rozbickiego (1823–1876), którego *Bajki ulubione humorystyczne* (1856) uchodzą za przykład poezji tyleż grafomańskiej, co wpisującej się w nurt zabawy nonsensem<sup>36</sup>. Cechą wyróżniającą zbioru jest niemal surrealistyczne rozluźnienie wyobraźni, kojarzącej na zasadzie zaskakującej, komicznej metonimii odległe w swej istocie i funkcji przedmioty:

*Fajka i telegraf elektryczny*

Mówiła raz fajka,  
Do swojego grajka.  
Dlaczego na gitarze,  
Stawiasz kałamarze?  
A on jej na to:  
O głowo! o głowo!  
Poznaj gałąź cyprysową.  
To ton nadaje magiczny,  
Gdzie telegraf elektryczny.  
Z tego się sens wywodzi.  
Że dziura w gitarze nie szkodzi.<sup>37</sup>

Wkład Sotera Rozmiar Rozbickiego w rozwój polskiej poezji humorystycznej polegał jednak przede wszystkim na wyeksponowaniu komicznych właściwości rymu<sup>38</sup> oraz wypracowaniu stylu językowego, niepozostawiającego wątpliwości co do ludycznej intencji wypowiedzi. W sposób nieoczekiwany okazał się on niezwykle przydatny w procesie gatunkowej adaptacji, patronując przekła-

<sup>36</sup> Zainteresowanie Tuwima twórczością Sotera Rozmiar Rozbickiego miało znaleźć wyraz w przygotowywanej przez poetę, opartej na bogatym materiale, publikacji książkowej, która jednak nigdy się nie ukazała. Dzięki pozostawionym notatkom pracę nad życiem i twórczością dziewiętnastowiecznego oryginała podjął Janusz Dunin, czego efektem stało się wydanie w 1980 roku książki *Życie i sprawy Sotera Rozmiar Rozbickiego*. Jak pisze autor: „Oryginalnym odkryciem Sotera były jego bajki. Jeden z najwcześniejszych na naszym terenie przejawów poezji absurdu i czystego nonsensu” (s. 68).

<sup>37</sup> Cyt. za: J. Dunin, *op. cit.*, s. 73. Jak stwierdza autor opracowania: „Pomysł był prosty. Wystarczyło zrymować kilka zdań pozbawionych logicznego związku, pozostawiając jedynie powiązania syntaktyczne” (s. 68). Podobnie zdaje się postrzegać typ uprawianego przez Sotera nonsensu redaktor „Szpilek”, który o „bajkach i banialukach” literackiego dziwaka wyrażał się następująco: „Jest w nich coś z grafomanii, ale i coś z **surrealistycznych** skojarzeń i żartów” (cyt. za: J. Dunin, *op. cit.*, s. 167; podkreśl. — M.T.). Warto tu także przypomnieć, iż jedno z hasel rewolucji surrealistycznej brzmiało: „oderwać przedmiot od jego przeznaczenia”. Zob. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i przekład A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 167.

<sup>38</sup> Jak pisze J. Dunin: „Nowatorskie były próby użycia rymu jako elementu komicznego, czego używali, a czasem nadużywali liczni poeci-humoryści przyszłości” (*op. cit.*, s. 69).



dom limeryków Leara autorstwa Roberta Stillera. Tłumacz, próbując stworzyć językowy ekwiwalent ekscentrycznego stylu autora *Księgi nonsensu*, odwoływał się do dwóch równorzędnie traktowanych wzorców: „Wypada mi wspomnieć, że językowi i myśleniu językowemu tych tu wersji przyświecały dwie odkrywcze i niezastąpione w poezji polskiej tradycje: Sotera Rozmiar Rozbickiego i Gałczyńskiego. Bez nich albo ten język by nie istniał, albo ja musiałbym go wynaleźć na własną rękę [...]”<sup>39</sup>.

Na tak zarysowanym tle, obejmującym zjawiska o różnorodnej genezie i przeznaczeniu, dwudziestowieczny purnonsens Słonimskiego i Tuwima zdawał się manifestować swą odrębność jako istotny element świadomie lansowanego, wspomnianego wcześniej ludycznego modelu literatury, ukształtowanego w obrębie kultury literackiej, wykorzystującej współczesne formy przekazu (gazeta z całą różnorodnością tworzących ją gatunków wypowiedzi). Odrębność ta staje się widoczna nie tylko na tle poprzedzających twórczość skamandrycką tendencji, lecz również w zestawieniu z propozycjami szeroko rozumianej międzywojennej awangardy, dla której nonsens stanowił obrazoburczy wobec konwencji dawnej sztuki środek wyrazu.

### Nonsens i awangarda

Dziewiętnastowieczna postać literackiego nonsensu, związana z przypadającą na epokę wiktoriańską twórczością Leara i Carrolla, wydaje się mieć niewiele wspólnego z późniejszą, awangardową wersją rozumienia tej kategorii, wyłaniającą się zarówno z programów artystycznych, jak i literackich polemik z kręgu tzw. Nowej Sztuki. Futuryzm, dadaizm czy surrealizm — najbardziej reprezentatywne nurty zapowiadające radykalne przewartościowanie estetycznych i światopoglądowych podstaw tworzenia — nadały nonsensowi nowe znaczenie, wykraczające poza ograniczoną funkcjonalnie formułę purnonsensu. Nonsens awangardowy nosił więc przede wszystkim znamiona anarchizującej rebelii, której celem nie była tylko literacka zabawa, lecz podbudowana krytyczną refleksją prowokacyjna destrukcja porządku rzeczywistości. Jak twierdzi Dieter Petzold: „Nonsensowi [Leara i Carrolla — M.T.] brakuje [...] owej rewolucyjnej intencji, która wyróżnia zjawiska pozornie literacko podobne, jak np. dadaizm”<sup>40</sup>. Co więcej, płaszczyzną, na której sens awangardowej rewolty ujawniał się ze szczególną wyrazistością, był język naruszający wszelkie zasady logicznej spójności. Burzące składnię futurystyczne „słowa na wolności”, rządzone przypadkiem dadaistyczne kolaże czy wykorzystujące mechanizm podświadomości surrealistyczne

<sup>39</sup> R. Stiller, *Edward Lear i głębszy sens nonsensu*, [w:] E. Lear, *Limeryki wszystkie*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1986, s. 121.

<sup>40</sup> D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 192.



automatyczne pisanie wyrażać miały przekonanie o dewaluacji dotychczasowego języka, nieprzystającego do nowych literackich doświadczeń. Nonsens obecny w utworach europejskiej awangardy stanowił zatem przede wszystkim rezultat destrukcji sensu na poziomie języka, nie zaś — jak w klasycznych tekstach Leara czy Carrolla — świata przedstawionego, który choć ujęty w ramy poprawnej wypowiedzi językowej, pozostawał niedostępny odwołującemu się do tradycyjnej logiki objaśnieniu<sup>41</sup>. Rozbieżności w pojmowaniu tej niezwykle istotnej kategorii dwudziestowiecznej sztuki zaznaczyły się również w polskiej literaturze międzywojennej, w której stała się ona przedmiotem dyskursywnego omówienia na gruncie trzech nieprzystawalnych do siebie koncepcji, przekładających się na pozornie zbliżone poetyki: skamandryckiego purnonsensu, futurystycznej antymetafizyki oraz Witkacowskiej Czystej Formy. Tym, co różniło wymienione tu koncepcje, był nie tylko stopień autonomii pierwiastka nonsensu względem pozaliteracko umotywowanych tendencji, lecz także, co niezwykle istotne ze względu na specyfikę omawianego gatunku, jego **związek z komizmem**, wyznaczający podstawowe kryterium interpretacyjnej przydatności kontekstu. Opisany wcześniej model skamandryckiego purnonsensu — uznany tu za najbliższy kontekst pierwszych polskich limeryków — zyskać zatem może pełniejszą tożsamość poprzez zestawienie z odmiennymi wariantami literackiej (i co ważne — popartej teoretycznymi deklaracjami) kreacji nonsensu. Oprócz więc systematycznej działalności skamandrytów, dalekiej od programowej anarchii awangardy i co za tym idzie, ustanawiającej pewne reguły nonsensowej wyobraźni<sup>42</sup>, wyodrębnić również należy zarysowujące się w polemice Anatola Sterna ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem inne, powstałe w podobnym czasie propozycje, zwracające uwagę na istotną rolę nonsensu w sztuce XX wieku. To, co w podsumowującym osiągnięcia polskiego futuryzmu artykule Brunona Jasińskiego określone zostało jako

<sup>41</sup> Na rozróżnieniu nonsensu językowego („sprachlicher Unsinn”) i literackiego („literarischer Unsinn”) opiera się koncepcja pracy C. Langa *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, 1982. Autor przedstawia awangardową, uobecnioną najsilniej w praktykach dadaistycznych wersję nonsensu jako przykład pierwszej z wymienionych kategorii, obrazujący anarchię tzw. antysztuki.

<sup>42</sup> Aktualne w tym wypadku wydają się uwagi H. Zaworskiej na temat biegunowo odmiennych sposobów rozumienia nonsensu w literaturze: „Można uznać go za zniesienie wszelkich zależności i konwencji, zarówno w języku, jak i w doświadczeniu życiowym, w formach artystycznych i procesie poznawczym, cieszyć się nim jako absolutną anarchią nie znającą żadnych praw [...]. Można przyjąć jednak także postawę inną, podkreślającą w nonsensie nie tyle cechy demaskacyjne i anarchiczne, ile możliwość zaproponowania w jego ramach swoistej, samodzielnej wizji świata. Można uznać nonsens za pewną strukturę, zorganizowaną poprzez szczególnie związki myślowe, stanowiącą całość odległą od chaosu i anarchii. Nonsens nie jest wtedy zaprzeczeniem sensu, odwróceniem związków, ucieczką od rzeczywistości, lecz przeciwnie — jest światem pojęć i wartości kontrolowanych, rządzonych przez własne prawa”. *Przemiany polskiego futuryzmu*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka *et al.*, Warszawa 1975, s. 366.



„teoria nonsensu Anatola Sterna”, skojarzone zostało z następującą wykładnią: „Sztuka, oparta na nonsensie, może stać się dla zakażonego maszyną człowieka współczesnego sztucznym powietrzem, pozwalającym wyrwać mu się na chwilę z getta logiczności i konstrukcji i znaleźć w nim swoje ujście i odpoczynek”<sup>43</sup>. W ujęciu samego Sterna ta ukazana w wyrażnie futurystycznej optyce kwestia pojawia się jednak w bardziej uniwersalnym wymiarze. Podjęta przez niego dyskusja z poglądami Witkacego na „programowy bezsens w poezji czy w teatrze”, wyłożonymi we wstępie do *Tumora Mózgowicza*, przynosi niezwykle istotne rozróżnienie dwóch koncepcji nonsensu: tragicznej i humorystycznej. Dokonanej przez Sterna polaryzacji stanowisk towarzyszy następujące uzasadnienie: „Otóż walka p. Witkiewicza z czystym bezsenssem, bezsens dla bezsensu, jest nader zastanawiająca i charakterystyczna. **Jest to walka tragizmu z humorem**. Gdyż ów czysty bezsens jest niczym innym, jak najwewnętrzniejszym uczuciem humoru i zaprzeczeniem wszelkiego metafizycznego uczucia i odczuwania — czystą formą, starającą się również uwolnić od ciężaru empiryzmu — podobnie, jak stara się od niego uwolnić metafizyczny tragizm Witkiewicza. Ten niemiecki tragizm Witkiewicza, który każe mu walczyć z bezsenssem [...] nie pozwala mu właśnie zrozumieć koncepcji twórczej, wyrażanej za pomocą tej samej czystej formy, ale wzniesionej na dnie humoru”<sup>44</sup>.

Czynnikiem rozstrzygającym o kierunku przyjętej interpretacji staje się więc uwarunkowany filozoficznie światopogląd, narzucający określone rozwiązania estetyczne. Radosne podniecenie futurystycznych manifestów, głoszących pochwałę nonsensu, tworzy znamieny kontrast z poważnym tonem wykładu Witkiewicza, dystansującego się wyraźnie od tradycji purnonsensu<sup>45</sup>. Logiczność, traktowana przez futurystów jako „tchórzostwo umysłu”<sup>46</sup> oraz przyczyna rozprzestrzeniającego się uczucia znudzenia i banalności („Człowiek przestał się

<sup>43</sup> B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6. Cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wybór tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 62. Autor opatruje swoją wykładnię „teorii Sterna” komentarzem, który świadczy o innej jeszcze możliwości futurystycznej „ideologizacji” nonsensu: „Stanowiska tego nie podzielam. Nonsens jest dynamitem. Mógłby stać się materiałem zanarchizowania mas (anarchizm intelektualny). W dobie dopiero naradzającego się kolektywu nie ma na niego miejsca” (s. 62–63).

<sup>44</sup> A. Stern, *Manekiny naturalizmu. Uwagi o polskim teatrze, dramaturgu, aktorze, reżyserze i krytyku teatralnym, na tle nowej sztuki*, [w:] *idem, Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972, s. 26–27 (pokreśl. — M.T.). Cytowany tekst pochodzi z 1921 roku.

<sup>45</sup> Zob. S.I. Witkiewicz, *Druga odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, [w:] *idem, Czysta Forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1986, s. 266: „Zaznaczę tylko, że nigdy nie byłem zwolennikiem »pure nonsense’u« jako takiego i że nie tylko nie złagodniałem, ale staję się coraz bardziej jadowitym, tj. bardziej przekonany o słuszności mojej teorii”. Pierwodruk: S.I. Witkiewicz, *Teatr*, Kraków 1923.

<sup>46</sup> A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, [w:] *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*, Warszawa 1920. Cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. 6.





cieszyć, ponieważ przestał się spodziewać<sup>47</sup>) znajdowała przeciwwagę w nonsensie, który stawał się naturalnym sojusznikiem sztuki jako siła destrukcyjna, wyzwalająca od wszelkiego schematu. Entuzjastyczne enuncjacje: „Nonsensy tańczące po ulicach”<sup>48</sup> czy „nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną”<sup>49</sup> wyrażały wesołą anarchię, obcą „tragicznej psychice” Witkacego<sup>50</sup>. W rozumieniu autora *Tumora Mózgowicza* dążenie do Czystej Formy wymagało ofiary z „logiki życiowej”, która udaremniała pojawienie się uczuć metafizycznych, stanowiących rację bytu sztuki. Nonsens, który nie zdołałby „obudzić nic więcej oprócz śmiechu”<sup>51</sup>, był zatem zaprzeczeniem na wskroś filozoficznej oraz przesiąkniętej młodopolskim patosem estetyki Witkacego. Mimo wyraźnie deklarowanej niechęci do purnonsensu twórca teorii Czystej Formy pojawia się jednak w słynnym szkicu Tuwima *W oparach absurdu* z powodu wydanej w 1921 roku w Zakopanem wraz z Tadeuszem Langierem i Tymonem Niesiołowskim jednodniówki *Papierek lakmusowy*, która zinterpretowana zostaje jako „manifest »piurbłagizmu« i czystego nonsensu”<sup>52</sup>. W istocie jednak tekst zawierający manifest oraz utwory piurbłagistów stanowił parodystyczną drwinę ze sztuki dadaistycznej i futurystycznej, a pełen powagi autokomentarz, opublikowany rok później<sup>53</sup>, zdawał sprawę, „jak poważne intencje przyświecały Witkacemu, kiedy mogło się wydawać, że się po prostu zabawia w gronie przyjaciół”<sup>54</sup>. Piurbłagizm, który obrazować miał spotęgowaną Błagę, utożsamianą przez Witkacego z „nonsensem samym w sobie”, rządzonym przez przypadek, nie zaś „artystyczną konieczność”, stworzony został przede wszystkim jako „memento dla zabłąkanych na manowce artystów i ostrzeżenie publiczności”<sup>55</sup>. Znamienne, że pierwszy z zamieszczonych w *Papierku lakmusowym* utworów nawiązuje parodystycznie do twórczości Anatola Sterna, głównego adwersarza Witkiewicza w sporze o artystyczną rolę nonsensu:

<sup>47</sup> B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*, [w:] *Jednodniówka futurystów. Manifesty futurystów polskiego*, Kraków 1921. Cyt. za: *Antologia polskiego futurystów i Nowej Sztuki*, s. 12.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> A. Stern, *A. Wat.*, *op. cit.*, s. 6.

<sup>50</sup> Określenie A. Sterna, *Manekiny naturalizmu...*, s. 28.

<sup>51</sup> S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] *idem*, *Czysta Forma w teatrze*, s. 80. Pierwodruk: „Skamander” 1920, z. I–III.

<sup>52</sup> J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 371. Tekst *Papierka lakmusowego* zamieszczony został w opracowaniu A. Lama w „Miesięczniku Literackim” 1970, nr 9.

<sup>53</sup> Pochodzący z 1922 roku komentarz Witkacego do *Papierka lakmusowego* pt. *O skutkach działalności naszych futurystów* zamieszczony został w jego książce *Teatr*, Kraków 1923.

<sup>54</sup> A. Lam, *Zabawa w błagę istotną*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 9, s. 129. Autor zwraca uwagę na zasadniczą odmienność tonacji, towarzyszącej komentarzowi i manifestowi piurbłagizmu: „Był to autokomentarz serio do autokomentarza buffo, zawartego w otwierającym jednodniówkę *Manifesty*” (s. 128).

<sup>55</sup> S.I. Witkiewicz, *O skutkach działalności naszych futurystów*. Cyt. za: A. Lam, *op. cit.*, s. 128.



*Bubuja (à la Stern)*

Bubuja abuja.  
Buhaja kabuja  
Kabyła kabyl buja.  
Kabylska, bestialska szuja  
Kukuja zakuka jak wuja.  
Bambulę bubuja buja —  
Może zabuja, a może odbuja.  
Haruje kabyl nad balią,  
Haruje szuler nad talią,  
Szoruje szleję kabyła,  
Co buja córkę Tamila.  
Tamizą tętni Tamil.  
Król Jerzy w Londynie śni,  
Bębnią bubuje we krwi,  
Kamilę gładzi Kamil.<sup>56</sup>

Kpiący ze zdrowego rozsądku futuryści, propagujący sztukę odwołującą się do wolnej gry wyobraźni odkrywającej „cudowność” nonsensu, prezentowali więc zgoła odmienny światopogląd artystyczny niż autor *Tumora Mózgowicza*, którego teoria sztuki wyrastała z przesłanek intelektualnych i metafizycznych. Obca Witkacemu koncepcja twórczości jako zabawy sytuowała uprawiany przez niego „bezsens” poza obszarem eksperymentów artystycznych, wyrastających z „kultury śmiechu” obejmującej elementy trywialnej, niestroniącej od sensacji rozrywki<sup>57</sup>. Jako przykład nieakceptowanej przez niego czystej błagi mógłby więc zapewne uchodzić pozbawiony metafizycznej głębi, przejawiający wszelkie cechy futurystycznej błazenady utwór Sterna z tomu *Futuryzje* (1919):

POR  
TRET MÓJ

Leb ściał mi słońca sierp  
skosił włosy  
bez tysej chodzę głowy  
Go łowy chłodzę, zwisa bez

A na ochabrzone mrzonkami szklany kapelusik  
sika świerszcz.

**BEZ KAPELUSIKA.**<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Papierek lakmusowy*, s. 132.

<sup>57</sup> W manifestie *Prymitywiści do narodów świata* A. Sterna i A. Wata pojawia się wyzywające hasło: „wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech” (*op. cit.*, s. 3). W późniejszym komentarzu do tego manifestu A. Stern pisze o „strumieniu ostrego, cyrkowego humoru”, przeciwstawianego przez autorów „koturnowemu postsymbolizmowi”. Zob. A. Stern, *Futuryści polscy i inni*, [w:] *idem, Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1970, s. 50.

<sup>58</sup> *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. 203.





Mimo istotnej roli, jaką odgrywał nonsens w reprezentującej awangardę literacką Dwudziestolecia twórczości futurystów i Witkacego, nie tworzył on jednak podstawowej, jak w przypadku omówionej wcześniej twórczości skamandrytów, jakości ich poetyki. Zakwalifikowanie jej jako literatury nonsensu nie znajdowało by zatem dostatecznego uzasadnienia: tłumaczące ją, podporządkowane „programowym” celom koncepcje wykluczały bezinteresowny, ludyczny model komunikacji, narzucony przez teksty Tuwima i Słonimskiego. Jak pisze Adam Ważyk: „Słonimski i Tuwim uprawiali humor absurdalny, łagodny dowcip dla zabawy i śmiechu. Traktowali to jako dział **wyłączony**. W tym oswojonym absurdzie przejawiała się właściwa skamandrytom ostrożność i ogląda artystyczna”<sup>59</sup>. Osobne, „wydzielone” miejsce, przyznawane przez skamandrytów tego typu twórczości, stanowiło o jej swoistości i odrębności wobec innych, rozwijających się w zbliżonym czasie propozycji artystycznych<sup>60</sup>. Ujmując tę różnicę w bardziej ogólnej perspektywie, wskazać więc trzeba ostatecznie odmienną dwóm rozstrzygającym o funkcjach nonsensu modeli komunikacji, z których pierwszy — czysto ludyczny — patronuje humorystycznej twórczości Tuwima i Słonimskiego, drugi zaś, mimo pewnych oznak ludyczności, jak w wypadku sztuki awangardowej, podporządkowany jest poważnym celom i programom: „Wielu artystów w XX wieku stworzyło wiersze przypominające poezję nonsensu. Jednak tego rodzaju twórczość opiera się na poważnej teorii poetyckiej komunikacji”<sup>61</sup>. Co więcej, bezinteresowna ludyczność skamandryckiej literatury nonsensu zbliżała ją niewątpliwie do wzorca ukształtowanego przez tradycję angielską, co wyraźnie zdaje się dostrzegać Stanisław Barańczak we wstępie do zbioru wierszowanych opowiadań klasyków angielskiej poezji nonsensu: „Mieliśmy wielkich przedstawicieli takiej poezji i w naszej literaturze. Wiekopomne pomysły zwłaszcza Tuwima i Słonimskiego, polegające na układaniu spisów liczb w porządku alfabetycznym albo całorocznych jadłospisów zawierających wyłącznie potrawy i desery z grzybów, zapewne znalazłyby uznanie w oczach Leara czy Carrolla”<sup>62</sup>. Ów nonsens, pełniący przede wszystkim funkcję rozrywkowo-autoteliczną, odróżniać się będzie od często mylonej z nim literatury absurdu, czego następstwem jest wymienne traktowanie pojęć „humor nonsensowy” i „humor absurdalny”.

<sup>59</sup> A. Ważyk, *Absurd i S-ka*, [w:] *idem, Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 42 (podkreśl. — M.T.).

<sup>60</sup> We wstępie do książki *W oparach absurdu* zwraca na to uwagę A. Słonimski: „Różnica między nami polegała, wydaje mi się, na tym, że u Witkacego absurd był jednym z elementów świadomie rozprowadzonych w jego pisarstwie, podczas gdy u mnie był on chemicznie, a u Tuwima alchemicznie **wydzielony i oddestylowany od całej reszty twórczości**” (*Od autorów*, s. 5; podkreśl. — M.T.).

<sup>61</sup> *Nonsense Verse*, [hasło w:] *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 574.

<sup>62</sup> S. Barańczak, *Wstęp: Snark je st Bądziolem*, [w:] E. Lear *et al.*, *44 opowiadanki*, wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 7.



## Nonsens i absurd: kłopotliwa synonymia

Jak słusznie zauważa Wim Tigges: „W języku potocznym »absurdalny« i »nonsensowy« uchodzą często za synonimy”<sup>63</sup>. Dodać jednak trzeba, iż ten silnie zakorzeniony w języku rodzaj automatyzmu nie ogranicza się tylko do sfery potocznych użyć, pozostających poza obszarem literaturoznawczej refleksji. Przykłady utożsamienia pojęć znaleźć można choćby w cytowanych tu tekstach Tuwima i Słonimskiego, które opublikowane zostały jako komentarz do własnej twórczości, zebranej w książce *W oparach absurdu*, całą zaś trudność ich zdefiniowania ujawniła dyskusja o „humorze absurdalnym w teatrze i w życiu”, zamieszczona w numerze 8. „Dialogu” z 1958 roku<sup>64</sup>. Z punktu widzenia dzisiejszej wiedzy o obu zjawiskach trudno byłoby się zgodzić z wyjściową, otwierającą ową dyskusję tezą Konstantego Puzyny, który tak próbuje ująć podstawę absurdalnego humoru: „W najogólniejszym sensie można by powiedzieć, że to jest humor, którego istotnym składnikiem jest purenonsense”<sup>65</sup>. Wydaje się, iż wyjście z tego nieco błędnego pojęciowego koła mogłoby ułatwić odwołanie się do różnych tradycji literackich, uwarunkowanych odmiennym światopoglądem. Na tym właśnie kryterium opiera się proponowane przez Stanisława Barańczaka rozróżnienie: „Poezji nonsensu nie należy mylić z literaturą absurdu. Nie tylko ze względu na ich odmienny koloryt emocjonalny: wyzwalającą radość nonsensu przeciwstawioną niewolącej rozpaczcy absurdu. Również dlatego, że nonsens nie może się obyć bez tła sensu — przynajmniej wtedy, kiedy ma spełnić swoje podstawowe zadanie, to znaczy rozśmieszyć nas”<sup>66</sup>. Nonsens, rozumiany jako bezinteresowna, choć jednocześnie podlegająca ścisłym rygorom formalnym zabawa literacka (w poezji zerwanie ze zdroworozsądkowym wizerunkiem rzeczywistości rekompensowane jest wymogami formy wersyfikacyjnej tworzącymi swoistą, autonomiczną logikę) przeciwstawiony więc zostaje literaturze absurdu, przedstawiającej świat w stanie kryzysu wartości burzącego dotychczasowy porządek. Bez troski nonsens, którego istotę zdaje się wyrażać formuła Chestertona „mental holiday” („umysłowe wakacje”), pozostaje w kręgu innych doświadczeń niż przeniknięty refleksją egzystencjalną absurd, zakładający bezsens ludzkiego istnienia w świecie<sup>67</sup>. Śmiech wynikający z poczucia absurdu rzeczywistości należy więc

<sup>63</sup> W. Tigges, *op. cit.*, s. 125–126.

<sup>64</sup> *Humor absurdalny w teatrze i w życiu* (Stenogram dyskusji z udziałem J. Błońskiego, S.J. Leca, K. Puzyny i A. Stawara), „Dialog” 1958, nr 8.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>66</sup> S. Barańczak, *op. cit.*, s. 15.

<sup>67</sup> Zob. E. Grodziński, *Pojęcie „bezsensu świata” w filozofii i literaturze pięknej*, [w:] *idem, Zarys teorii nonsensu*, Wrocław 1981, J. Kelera, *Absurdu teatr*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka *et al.*, Wrocław 1992, oraz M. Holquist, *What is a Boojum? Nonsense and Modernism*, „Yale French Studies” 43, 1969, s. 151–152. Warto przytoczyć w tym miejscu uzasadniający przyjęte tu rozróżnienie pogląd P. Köhlera, iż „w przypadku absurdu bez-



do dziedziny czarnego humoru o wyraźnie pesymistycznym podłożu, a jego funkcję określa chyba najlepiej odnoszące się do powojennej prozy amerykańskiej twierdzenie Morrisa Dicksteina, iż „wszystko jest już tak złe, że można się tylko śmiać”<sup>68</sup>.

Uwzględnienie kontekstów, w które uwikłane są oba pojęcia, uświadamia zatem zasadniczą odmiennąść odpowiadających im literackich światów. Autonomia świata nonsensu stanowi o jego odmienności od świata absurdu, niezrywającego związków z podlegającą diagnozie rzeczywistością. Jak przekonująco dowodzi Tigges: „W przypadku nonsensu język kreuje rzeczywistość, w przypadku absurdu — reprezentuje bezsensowną rzeczywistość”<sup>69</sup>. Nie dziwi zatem, iż drukujące nonsensowe limeryki „Szpilki” zamieściły w 1936 roku „rozprawkę filologiczną” Felixa Zandlera *O nonsensach językowych*, dowodzącą istnienia w języku wielu konstrukcji zaprzeczających życiowej logice. Żartobliwa interpretacja tych powszechnie akceptowanych niedorzeczności zwracała uwagę na możliwość wyzwolenia w mowie mechanizmów autotelicznych, nieliczących się z przyjętą ogólnie konwencją znaczenia:

Popularne wyrażenie o człowieku, który się martwi, mówi, że „on się gryzie”. Nie trzeba chyba tłumaczyć, że jest to nieprawda. Gdyby tak było — wówczas na ulicach, w kawiarniach, kinach, cukierniach, tramwajach i wogóle wszędzie ludzie gryzłoby się. Cały świat opanowałaby masowa wścieklizna. W samej Polsce byłoby 98 procent ludności pogryzionych na śmierć<sup>70</sup>.

Odkrycie zabawy językiem, należącej do podstawowych chwytów literatury nonsensu<sup>71</sup>, kształtowało niewątpliwie nowy, niezbędny przy jej odbiorze, typ czytelniczej wrażliwości, odwołującej się do intelektualnej analizy, nie zaś werystyczno-emocjonalnej obserwacji.

---

sensowność ludzkiej egzystencji zostaje wyraźnie stwierdzona i zaskarżona, podczas gdy podobna tendencja obca jest nonsensowi”. *Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*, Heidelberg 1989, s. 34.

<sup>68</sup> M. Dickstein, *Czarny humor a historia*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 173.

<sup>69</sup> W. Tigges, *op. cit.*, s. 128.

<sup>70</sup> F. Zandler, *O nonsensach językowych (rozprawka filologiczna)*, „Szpilki” 1936, nr 20, s. 4.

<sup>71</sup> Świadomość specyficznej ontologii świata nonsensu jako bytu kształtującego się w grze ze strukturami logicznymi i konwencjami języka obecna jest w najważniejszych opracowaniach, poświęconych nonsensowej twórczości. Zob. W. Tigges, *op. cit.*, s. 55 (za jedną z najważniejszych cech, wyróżniających literacki nonsens, uznaje autor „uwydatnienie, silniejsze niż w każdym innym typie literatury, jego językowej natury”) lub J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, London-New York 1994, s. 68 (założenie o centralnej roli języka określa podejście badacza do stworzonych przez L. Carrolla postaci: Alicja jawi się więc przede wszystkim jako osoba, która poznaje tajniki mowy, Jabberwocky zaś okazuje się wytworem językowej wyobraźni).



#### 4. Nowe serie limeryków: powielanie gatunkowego modelu

Zapoczątkowana przez Tuwima i Minkiewicza tradycja limeryku znalazła kontynuację w tekstach publikowanych na łamach „Szpilek” w dwóch kolejnych, schyłkowych już latach dwudziestolecia międzywojennego. Oprócz najsilniej zaangażowanego w utrwalanie nowej formy Minkiewicza — w 53. numerze pisma z 1938 roku *Dwa limeryki* poprzedzone zostały odautorską notą, sankcjonującą wyraźnie istnienie zjawiska na gruncie literatury polskiej: „OD AUTORA. Bystrzejsi czytelnicy »Szpilek« przypominają sobie napewno serię limeryków drukowanych na łamach tego pisma. Obecnie, po dwuletniej wyczerpanej pracy, udało się piszącemu te słowa **wzbogacić rodzime limerikiana** dwoma nowymi utworami” (s. 3; podkreśl — M.T.) — konwencję podobnie pojętej literackiej zabawy przejmuje także znany jako fraszkopisarz Leonard Hanin<sup>72</sup>. Znamiennej cechą powstającej w latach 1938–1939 twórczości jest zachowanie stanowiącego o specyfice rodzimej wersji gatunku narracyjnego komentarza, potwierdzające ostatecznie dążenie polskich autorów do wypracowania własnej, bardziej złożonej w stosunku do oryginału, gatunkowej formuły. W dalszym ciągu produktywny jest także skamandrycki model purnonsensowego humoru, który wzbogacony zostaje o wyraźnie narzucające się odbiorcy „cytaty z rzeczywistości”, wzmagające typową dla literatury nonsensu tendencję do pozorowania sensu poprzez manipulację konwencją realności<sup>73</sup>. Dokonuje się to właśnie za sprawą komentarza, który pełniąc funkcje metatekstu wobec limerycznej strofy, opatruje ją objaśnieniami przywołującymi „realno-życiowe”, choć w efekcie interpretacyjnie bezużyteczne konteksty:

##### *Pewien polityk*

Pewien polityk z Bukaresztu  
Dostał się kiedyś do aresztu.  
Gdy raz się pytał władz: „Quo usque?!”,  
Został ukłuty w mózg przez pluskwę. . .  
Wykrzyknął błędny: — Skąd ta wesz tu?

<sup>72</sup> W antologii *Satyra prawdę mówi... (1918–1939)*, oprac. Z. Mitzner i L. Pasternak, Warszawa 1963 zamieszczone zostały *Fraszki o kobiecie* tegoż autora.

<sup>73</sup> Na ten niezwykle istotny rys strategii nonsensu zwraca uwagę S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore-London 1978. Autorka używa określenia „manipulation of common sense” (s. 193), które w powyższym kontekście odnoszone jest do intertekstualnej gry z konwencją przedstawienia rzeczywistości, budującą tzw. efekt realności. Znakomite ujęcie kategorii *common sense* z tej perspektywy przedstawia Klaus H. Köhring w artykule *Nonsense als Common Sense. Aspekte des »light verse« bei Ogden Nash*, [w:] *Wirklichkeit und Dichtung. Studien zur englischen und amerikanischen Literatur*, red. U. Halfmann, K. Müller i K. Weiss, Berlin 1984.



KOMENTARZ. Oplakane stosunki panujące w więzienictwie rumuńskim wywołują pożałowania godne wypadki. Dość wspomnieć o Codreanu. W limeryku niniejszym poeta smaga biczem satyry brak higieny w więziennych celach, czego wynikiem są częste ukąszenia. Do jakiego pomieszenia pojęć i zmysłów doprowadzają one, świadczy pointa wiersza, z której wynika, że nieszczęsny więzień nie potrafi odróżnić tych pożytecznych stworzeń.

(J. Minkiewicz, *Jeszcze limeryki*, „Szpilki” 1939, nr 4, s. 6)

„Publicystyczny” początek komentarza, wzmocniony jeszcze (pomijaną w powojennych wydaniach<sup>74</sup>) wzmianką o realnie istniejącej postaci rumuńskiego polityka<sup>75</sup>, prowadzi ku nieoczekiwanemu zakończeniu, zaprzeczającemu powadze przytoczonych faktów. Komizm relacji przyczynowo-skutkowej unieważnienia odnosząca się do realnego świata strukturę rozumienia, ujawniając jednocześnie czysto ludyczny charakter manipulacji „cytatami z rzeczywistości”. W wielu komentarzach pojawia się także silnie wyeksponowana figura autora jako instancji w pełni panującej nad tekstem i całkowicie przynależnej do świata zabawy: „Tytuł tego limeryku [*Cóż po tytule?*... — M.T.], dość luźno związany z jego treścią, wziął się stąd, iż autor myśląc o nim, poczuł się nagle bez pieniędzy. Szukając więc tytułu, pomyślał nagle »cóż po tytule, gdy pusto w szkatule« no i kropnął właśnie to co pomyślał” (J. Minkiewicz, *Jeszcze limeryki*, „Szpilki” 1939, nr 4, s. 6), „Istnienie zaś w tym wierszu firmy Cwejko tłumaczymy sobie do dziś albo sowitą z jej strony zapłatą albo też brakiem innego rymu...” (J. Minkiewicz, *Dwa limeryki*, „Szpilki” 1938, nr 53, s. 3), „Od dłuższego czasu prasa zaprzyjaźniona zwraca uwagę na oplakane stosunki, panujące w autobusach w ogólności, a na linii Mościska–Kamionka w szczególności. Samotne panny odbywające uciążliwą podróż do Kamionki są narażone na tak zwane »ściskanie się« z mężczyznami, których znają zaledwie z pierwszej litery nazwiska. Autor z wrodzonym sobie dowcipem opisuje jeden taki wypadek, pragnąc przy tej sposobności ukłuć czynniki miarodajne w odpowiednie miejsce” (L. Hanin, *Oj, te limeryki — PEWNA PANNA*, „Szpilki” 1939, nr 7, s. 6). Manifestujący swą obecność autor ustanawia jednocześnie model komunikacji, w którym czytelnik ma status uczestnika zabawy przejmującego jej reguły oraz porzucającego kanony biernej lektury: „Uwaga: słowa w trzecim wierszu »i wrze«, nie należy czytać »i wrze«, tylko »iwrze«, ażeby się rymowało z »vivrze« (J. Minkiewicz, *Jeszcze limeryki*, s. 6), „Gdyby jednak znaleźli się wśród niemiłych czytelników oponenci, t.j. tacy, którzy by mieli odmienną koncepcję na temat sposobu licytacji brydżowej Mr. Mac Arona, redakcja »Szpilek« gotowa jest otworzyć im gościnne swe łamy” (*ibidem*).

Uwyrażniająca się w komentarzach do limeryków funkcja „sterowania odbiorem”<sup>76</sup> decyduje przy tym o istotnej różnicy, jaka rysuje się między twórczością

<sup>74</sup> Zob. np. *Rudy lunatyk z Marago*, s. 18.

<sup>75</sup> Corneliu Zelea Codreanu (1899–1938) był skrajnie nacjonalistycznym rumuńskim politykiem o polskich korzeniach. Z treścią komentarza koresponduje fakt, iż był on wielokrotnie więziony.

<sup>76</sup> Na funkcję tzw. (według terminologii G. Genette’a) paratekstu zwraca uwagę D. Szajnert



służącą wyłącznie literackiej zabawie obliczonej na efekt humorystyczny a wspomnianą wcześniej poezją awangardową, wykorzystującą nonsens jako narzędzie destrukcji zarówno artystycznego, jak i światopoglądowego ładu. Jak zauważa Pavol Winczer, charakteryzując ten rodzaj zabawowej komunikacji: „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 groteski, a także w poezji surrealistycznej”<sup>77</sup>, tym bardziej iż odbiór „serio”, z nastawieniem na ukrytą w tekście intencję znaczeniową, uniemożliwiają ciągle „autodemaskacje” podmiotu autorskiego, zmierzające w kierunku kwestionującej wszelką powagę błazenady, jak w przypadku limeryku Leonarda Hanina, doprowadzającego do skrajności strategię podporządkowanej celom komicznym autokompromitacji:

*Tere fere kuku*

Myślał sobie Hanin: — „A nuż  
Mi pomieszał klepki Janusz?”  
Bo po kilku limerykach  
Oto jaki wydał krzyk: — „Ach,  
Dla Janusza kto mi da nóż?!”

Komentarz:

Autor najwidoczniej zwariował. Przyczynił się do tego p. Janusz Minkiewicz, czołowy współpracownik „Szpilek”, inspirując pośrednio autora do napisania tych kilku limeryków. Miało to dla niego, jak widzimy, wręcz fatalne skutki, popadł, bowiem, w stan maniakalno-depresyjno-limerykalny, a w napadzie szału czyni pod adresem p. Janusza Minkiewicza powyższe karygodne i ponure pogroźki.

(L. Hanin, *Oj, te limeryki*, s. 6).

Intertekstualny aspekt wypowiedzi nie pozostawał bez znaczenia dla procesów formowania się nowej tradycji literackiej. Zyskiwała ona dzięki niemu także wymiar „osobowy”, utrwalający rangę indywidualnych dokonań, stanowiących główny ośrodek jej oddziaływania. Stworzony w okresie międzywojennym model gatunku stawał się z tego punktu widzenia dziełem przede wszystkim Janusza Minkiewicza, którego działalność translatorska, jak również — najobszerniejsza pod względem ilościowym — twórczość oryginalna, w największym stopniu przyczyniły się do popularyzacji formy limeryku<sup>78</sup>.

w artykule *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balczan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 50–51.

<sup>77</sup> P. Winczer, *Element zabawowy w poezji awangardowej (Na przykładzie czeskiego poetyzmu)*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 12.

<sup>78</sup> Zob. J. Minkiewicz, *Nic świętego*, Warszawa 1939, s. 127–162. Publikacja ta, wzbogacona ilustracjami Jerzego Zaruby, zawierała pierwszą w okresie międzywojennym tak obszerną kolekcję





### PEWIEN W PORTOWYM...

Pewien w portowym barze mixer  
Wymawiał stale zamiast „x” — „r”.  
Gdy pewien lord-nabab  
Uzyskać chciał rabat,  
Rzekł: „prir fir, Sir” zamiast „prix fixe Sir”!

KOMENTARZ. Jeśli chodzi o wymowę słowa „Sir”  
patrz przypisek do limeryku „Raz bokserowi...”



8. Jerzy Zaruba, ilustracja do limeryku *Pewien w portowym...*



Model ten charakteryzował się swoistymi cechami, do których zaliczyć trzeba: 1) rozszerzenie formuły przejętej z literatury angielskiej, 2) przynależność do elitarnej, inteligenckiej kultury literackiej. Wydaje się zresztą, iż pierwsza właściwość, wynikająca z dążenia do amplifikacji zapożyczanego wzorca, traktowana być może jako wyraz istniejącego zawsze w kręgu kultury elitarnej zapotrzebowania na literacką nowość, wymagającego przekraczania „jednoznacznych, tradycyjnych, »sztywnych« paradygmatów gatunkowych”<sup>79</sup>. Wzbogacenie silnie zrygoryzowanej strofy o nieposiadający przewidywalnej struktury narracyjnej komentarz stanowiło niewątpliwie próbę rozluźnienia formy, jak również zrekomensowania nieobecności autorskiego podmiotu w „kanonicznej” wersji limeryku, posługującej się trzecioosobową, ściśle przylegającą do przedstawionych wydarzeń narracją. Karykaturalne czasem rozmiary komentarza sprawiać jednak mogły wrażenie parodii upowszechnionej przez Minkiewicza formuły gatunku, jak w przypadku kuriozalnie rozbudowanego tekstu Hanina:

*Chińczyk Li*

Raz Chińczyk Li biegł z koszem precli:  
Granicznej straży pragnął zbiec Li.  
Dopadli go i w celnej budce  
Komendant mu wyjaśnił wkrótce,  
Że precli się narazie nie cli.

Komentarz:

Tło i streszczenie. — Pożoga wojenna na Dalekim Wschodzie. W Chinach głód. Pod osłoną nocy przedostaje się Chińczyk Li przez kordon wojsk japońskich, zabiera kosz precli pozostawiony przez nieuwagę przez saperów japońskich i usiłuje się przemyścić z powrotem na łono swojej ojczyzny. W tym właśnie momencie zostaje przytrzymany przez celników chińskich.

Charakterystyka osób. —

Chińczyk Li: Niski, krępy, średnio przystojny Chińczyk. Brunet, odważny, lat 28, zdecydowany na wszystko. Rozpacz dodaje mu sił. Przemysłownictwem zawodowo się nie zajmuje.

Komendant straży celnej: Dobry, pobłażliwy żołnierz. Wiek średni. Stan wolny. Typ wybitnie pozytywny.

Autor: Blondyn, średniego wzrostu. Pragnąłby objąć przedstawicielstwo precli na Lwów. Kaucja zapewniona. Zgłoszenia do redakcji „Szpilek” pod: „A w maju szanowni panowie...”

(L. Hanin, „Szpilki” 1939, nr 7, s. 6)

tekstów limerycznych, stanowiących zarówno „wolne przekłady z angielskiego”, jak i „rymeryki”, pisane wspólnie z J. Tuwimem.

<sup>79</sup> Zob. E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka na przełomie wieków*, red. J. Kozielecki, Warszawa 1999, s. 373. Autor dokonuje niezwykle istotnego ze względu na opisaną sytuację gatunku rozróżnienia na masową i elitarną świadomość genologiczną, które zdaje sprawę z istnienia krańcowo odmiennych postaw wobec gatunkowych paradygmatów.



Przypisanie tekstowi intencji parodystycznej o czysto ludycznym charakterze znajduje uzasadnienie w nowoczesnym modelu kultury literackiej międzywojnia, nastawionym w dużej mierze na wartości autoteliczne stanowiące o odrębności inteligenckiej, elitarnej twórczości<sup>80</sup>. Bliskie pokrewieństwo pozbawionego wszelkiej tendencji, bezinteresownego nonsensu oraz parodii, pojętej jako „niezobowiązująca intelektualna igraszka”<sup>81</sup>, dawało podstawę intertekstualnej zabawy, tworzącej jedno z istotnych źródeł „odnawialności” i żywotności gatunku. Parodystyczne ujęcie, znajdujące właściwe sobie środki przedstawienia w poetyce przesady, służyło również utrwaleniu nowej w literaturze polskiej konwencji, potwierdzeniu jej obecności w repertuarze form literackich epoki. Tę właśnie funkcję zdaje się pełnić zamieszczona w wydanym w 1939 roku tomie Witolda Zechentera *Guzy dla Muzy* parodystyczna „podróbka” limerycznej twórczości Minkiewicza:

*Limeryk o lecie*

Pewien furiat raz rzekł „Tato,  
co to jest właściwie lato?”  
Ojciec na to: „Nie odpowiem,  
nie rozumiesz mnie, albowiem  
jako syn mój — jesteś matol”.<sup>82</sup>

Warto dodać, iż w tym samym tomie pojawia się wcześniej — jednak bez wskazania na intencję parodystyczną — *Limeryk na „Urek”* świadczący najwyraźniej o zainteresowaniu autora tym gatunkiem poezji humorystycznej, stwarzającym szczególną okazję do rymotwórczej zabawy:

Raz się smucił pisarz Burek,  
że jest także pisarz Kurek —  
pociesza go pewien druh,  
że oprócz tych pisarzy dwóch  
jest także pisarz Kosturek.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć znaczącą ocenę S. Żółkiewskiego, sformułowaną w odniesieniu do omawianej epoki literackiej: „Kultura literacka lat międzywojennych wyróżnia się nowoczesnością. [...] komunikacja literacka w całej Polsce niepodległej ma charakter przede wszystkim inteligencki [...]”. *Periodyzacja historii kultury literackiej w nowożytnym okresie dziejów Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 11.

<sup>81</sup> Zob. D. Petzold, *op. cit.*, s. 53.

<sup>82</sup> W. Zechenter, *Guzy dla Muzy. Fraszki, satyry, parodie*, Lwów-Warszawa 1939, s. 49. Cytowany tekst zamieszczony został w części pt. *Jak pisać... (Parodie)*.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 29. W powojennym tomie Zechentera *Grymasy z komentarzem*, Kraków 1973, s. 52 można przeczytać następującą notę, dołączoną do tego limeryku: „Istotnie pojawił się pisarz o tym nazwisku, ale już nie przypominam sobie, co pisał i co się z nim stało”.



Trudność w określeniu granicy między „właściwym” stylem gatunkowym a jego parodią wynika w przypadku limeryku z przynależności obu zjawisk do dziedziny literatury komicznej, a co za tym idzie, podobieństwa stosowanych chwytów<sup>84</sup>. Sam akt parodiowania traktować jednak można jako gest służący wyróżnieniu formy oraz widoczny dowód rozpoznania jej gatunkowego kodu, który — przyjmowany początkowo z dystansem okazywanym literackiej nowości — zaczyna się jawić jako potencjalny obiekt dalszych, innowacyjno-transformacyjnych procesów.

Krótki okres istnienia gatunku w literaturze polskiej do wybuchu II wojny światowej (1935–1939) przyniósł zatem nie tylko oryginalne osiągnięcia w zakresie rozwiązań formalnych, które stworzyły „narodową”, odrębną postać „limeryku z komentarzem”, lecz przyczynił się także do postrzegania go jako formy dynamicznej, kryjącej w sobie nieoczekiwane możliwości mimo sztywnych reguł narzuconych przez schemat wersyfikacyjny i związane z nim narracyjne rytuały.

---

<sup>84</sup> Podobną, choć dotyczącą odmiennej estetyki sytuację opisuje R. Nycz, wskazując na „niezamierzenie autoparodystyczny charakter” stylu młodopolskiego, posługującego się typowymi dla parodii środkami przesady. Zob. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 161 (rozdz. *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*).



## IV. Budowanie tradycji: powojenne periodyki i nowa „kultura śmiechu”

Zainicjowany przez Gałczyńskiego i skamandrytów nurt twórczości znalazł istotną kontynuację w literaturze powojennej, która nie tylko utrwaliła wcześniejszy dorobek polskich limerystów, lecz także przyniosła wiele nowych, oryginalnych dokonań, będących dziełem kolejnych literackich generacji. Oprócz nadal uprawiających poezję limeryczną Gałczyńskiego, Tuwima czy Minkiewicza konwencję gatunku z powodzeniem podejmuje Antoni Marianowicz, debiutujący w „Szpilkach” w 1945 roku. Zarówno jego działalność przekładowa, jak i własne teksty, wyrastające często z „angliofilskich” inspiracji, tworzyć będą stały element rozwijającej się w kilku następnych dziesięcioleciach literackiej zabawy w limerykowanie. Jej upowszechnieniu służyć będą nie tylko łamy podtrzymujących wcześniejszą tradycję „Szpilek”, lecz także mającego swój wyrazisty literacki profil „Przekroju” czy też adresowanej do nieco mniej wyrobionej literacko publiczności „Karuzeli”. Zainteresowanie gatunkiem przejawiać będą liczni autorzy określani jako satyrycy, fraszkopisarze czy parodysty, jak również twórcy „poważni”, omawiani w podręcznikach historii literatury. Swoisty limerykowy „boom” dokona się przy tym w obrębie różnych literackich obiegów: wysokoartystycznego, będącego miejscem przejawiania się wybitnych osobowości i silnie zindywidualizowanych poetyk, oraz popularnego, stanowiącego domenę schematycznych, powtarzalnych rozwiązań; czasopiśmienniczego oraz książkowego; literatury dla dorosłego odbiorcy i literatury dziecięcej; wreszcie środowiskowego, inteligentkiego folkloru, którego najsilniej reprezentowaną odmianą okaże się tzw. folklor uniwersytecki. Tak zróżnicowany obszar sprzyjać będzie powstawaniu „lokalnych” wariantów gatunku, które — jak limeryk „dziecięcy” czy erudycyjny limeryk „uniwersytecki” — dowodzić będą istnienia tendencji „odśrodkowych”, służących zawężeniu czytelniczego adresu. Upowszechnienie się gatunkowej konwencji da także podstawę odwrotnym dążeniom do dekonwencjonalizacji, których przejawem będą eksperymenty treściowe i formalne, jak też meta-refleksji, wyrażającej się poprzez praktyki parodystyczne lub w bardziej wyrazistej postaci „limeryku o limeryku”.

Przedstawienie sygnalizowanych tu procesów, obrazujących dynamikę rozwoju gatunku w okresie powojennym, wymagać zatem będzie narracji wielowątkowej, nieukładającej się w całość o jednorodnym przebiegu, wyznaczanym przez przynależność tekstów do tej samej warstwy tradycji, rodzaj czytelniczego adresu czy miejsce publikacji. Niemożność zastosowania jednolitych kryteriów, pozwalających pozostać na tym samym poziomie opisu, zmusza zatem do śle-



dzenia odrębnych często gatunkowych historii, jak również stosowania zmiennej perspektywy dającej możliwość odrębnego potraktowania zjawisk o niepowtarzalnym, wybitnym charakterze, bardziej pobieżnej zaś i ujętej zbiorowo prezentacji twórczości mniej oryginalnej, odwołującej się do prostych odmian komizmu oraz nieskomplikowanych reguł wersyfikacyjnych. W efekcie wyłonione więc zostały następujące obszary, na których życie gatunku objawiło się ze szczególną intensywnością, wskazując jednocześnie różne strategie jego przyswojenia przez rodzimą kulturę literacką: 1. czasopisma stanowiące miejsce limerycznego debiutu wielu autorów oraz zamieszczające seryjnie tego typu produkcję literacką, 2. indywidualne poetyki mające istotny wpływ na podniesienie rangi gatunku i włączenie go do wysokoartystycznego repertuaru, jak również silnie oddziałujące na świadomość innych twórców (przykład Macieja Słomczyńskiego, Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka), 3. twórczość zawodowych satyryków i humorystów, 4. literatura dla młodego odbiorcy, 5. folklor uniwersytecki, 6. nurt dostępnej dla każdego „twórczości powszechnej”.

Obecność gatunku w obrębie tak wielu nurtów powojennej twórczości pozwala niewątpliwie dostrzec pewną analogię do sytuacji opisanej przez Roberta Stillera, która obrazuje popularność limeryku w Anglii po ukazaniu się kolejnego wydania *A Book of Nonsense* w 1863 roku: „Podchwycono tę formę z kilku stron na raz i odtąd już nigdy jej nie dano spokoju”<sup>1</sup>.

Pojawienie się „seryjnej” produkcji limerycznej na łamach czasopism o humorystycznym i satyrycznym charakterze dawało, jak się wydaje, większą możliwość wykorzystania ludycznych właściwości gatunku niż wiążące się z dłuższym cyklem wydawniczym i adresowane do bardziej anonimowej publiczności publikacje książkowe. Krótkie odstępy czasu między kolejnymi wydaniem gazety oraz możliwość bezpośredniego kontaktu odbiorców z jej redaktorami w ramach specjalnie przeznaczonych do tego „korespondencyjnych” działów nadawały tej formie literackiej komunikacji cechę typowej dla zabawy spontaniczności, przyczyniając się jednocześnie do utrwalenia czytelniczych nawyków. Najbardziej aktywną postacią dialogu z publicznością stanowiły przy tym konkursy literackie, lansujące zabawę w limerykowanie jako nowy rodzaj umysłowej rozrywki. Posiadały one nie tylko trudny do przecenienia walor edukacyjny i popularyzatorski, lecz przyczyniły się również do „umasowienia” tego typu twórczości oraz zakorzenienia gatunku w potocznej świadomości literackiej.

W tużpowojennej Polsce najważniejsza rola w upowszechnianiu najlepszych wzorców poezji limerycznej przypadła „Szpilkom”, które skupiały nie tylko znanych już w okresie międzywojennym autorów, jak Tuwim czy Minkiewicz, lecz stały się miejscem kolejnych debiutów, wnoszących istotny wkład w rodzimą tradycję gatunku.

---

<sup>1</sup> R. Stiller, *Edward Lear i głębszy sens nonsensu*, [w:] E. Lear, *Limeryki wszystkie*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1986, s. 125.





## 1. „Szpilki”: między dawną tradycją a Hyde Parkiem

Historię powojennego limeryku otwiera na łamach „Szpilek” (1945, nr 2) wspomniany debiut Antoniego Marianowicza, który dołącza do grona wcześniej uprawiających ten gatunek Tuwima i Minkiewicza. Rok później pismo zamieszcza nowe limeryki Gałczyńskiego (*10 limeryków*, „Szpilki” 1946, nr 34), stosującego tym razem model klasycznej, pięciowersowej strofy, lata pięćdziesiąte zaś przynoszą kolejne teksty Tuwima: złożony z sześciu utworów, wydany anonimowo cykl zatytułowany *Limeryki w małpim zwierciadle* („Szpilki” 1950, nr 5) oraz podany do druku po śmierci poety zbiór trzynastu limeryków, zawierający cykl *Limeryki z Ameryki* („Szpilki” 1955, nr 1). Do twórców publikujących w tej dekadzie należą także Artur Maria Swiniarski („Szpilki” 1950, nr 1), autor słynnego dzięki późniejszej antologii Marianowicza *Rudego lunatyka z Marago* i nieznanym szerzej z tego rodzaju twórczości Władysław Kopaliński („Szpilki” 1958, nr 34). Następne dziesięciolecie istnienia pisma, choć nadal potwierdzają aktywność mających już status klasyków gatunku Marianowicza czy Minkiewicza, a nawet każą odnotować odosobnioną próbę Anatola Potemkowskiego nawiązania do przedwojennej tradycji „limeryku z komentarzem” („Szpilki” 1983, nr 33), charakteryzuje stopniowe odchodzenie od wzorców inspirowanych angielską tradycją purnonsensu ku twórczości bardziej stylistycznie „rozproszonej” i mniej uwarunkowanej pamięcią o literackich (także polskich) poprzednikach. Poza nurtem wykazującym pewną ciągłość dokonań sytuują się zatem okazjonalnie drukowane teksty Stanisława Tyma (*Pierwsze siedem limeryków*, „Szpilki” 1974, nr 41) i Agnieszki Osieckiej (*Chimeryki jesienne*, „Szpilki” 1981, nr 49), jak również odwołujące się do bardziej potocznej wyobraźni limeryki Włodzimierza Scisłowskiego (*Limeryki powiatowe*, „Szpilki” 1972, nr 20) czy Tadeusza Gicgiera (*Limeryki krajoznawcze*, „Szpilki” 1989, nr 33). Także pojawienie się na łamach pisma limeryków reprezentujących zbyt dosłowny w zetknięciu z wyrafinowanym, intelektualnym dowcipem poprzedników humor erotyczny (*Limeryki Gicgiera* w dziale „Playboy”, „Szpilki” 1987, nr 46, *Limeryki dla „Playboya”* Henryka Puszkę, publikowane w kilku numerach z 1990 roku) sygnalizowało wyraźną zmianę gatunkowej poetyki. Wydaje się, iż zamieszczenie *Limeryków* Minkiewicza w „Kąciku tradycji” („Szpilki” 1991, nr 10) traktować można jako znaczący gest pożegnania dawnej tradycji, utożsamianej przede wszystkim ze skamandryckim purnonsensem. O istnieniu cezury oddzielającej różne „formacje” literackie „Szpilek” przekonuje również intensywna we wcześniejszym okresie działalność przekładowa, preferująca teksty angielskich i amerykańskich klasyków nonsensu, jak również publikacje krytyczne, poświęcone tego typu twórczości.

Do najważniejszych dokonań translatorskich, przybliżających polskiemu czytelnikowi dorobek anglojęzycznych autorów, zaliczyć niewątpliwie należy dru-



kowane już w latach czterdziestych pod wspólnym tytułem *Wierszyki bez piątej klepki* teksty Hilaire’a Belloc’a, Gilberta Keitha Chestertona, Harry’ego Grahama i Oliviera Herforda w tłumaczeniu Józefa Prutkowskiego („Szpilki” 1949, nr 17), przekłady Marianowicza — między innymi fragmentów *Alicji w Krainie Czarów* („Szpilki” 1954, nr 52), wierszy Lewisa Carrolla, Edwarda Leara czy Alana Aleksandra Milne’a (*Z angielskiej poezji nonsensu*, „Szpilki” 1956, nr 21) oraz *Rymów dziecięcych*, czyli tzw. *nursery rhymes* („Szpilki” 1961, nr 31), a także Andrzeja Nowickiego — między innymi Thomasa Stearnsa Eliota („Szpilki” 1956, nr 39) i *Limeryków anonimowych* („Szpilki” 1979, nr 7)<sup>2</sup>. Entuzjazm dla tego typu literatury znalazł natomiast wyraz w tekście *Sens nonsensu* (A. Most. — Arnolda Mostowicza) sprowokowanym przez wydanie *Księgi nonsensu* (1958) z przekładami poezji angielskiej Nowickiego i Marianowicza („Szpilki” 1959, nr 5), artykule Antoniego Słonimskiego *Pure nonsens* („Szpilki” 1966, nr 51/52) czy późniejszej już prezentacji humoru Monty Pythona (Alicja Resich-Modlińska, *Monty Python czyli humor angielski*, „Szpilki” 1978, nr 49). Autor pierwszej z wymienionych publikacji, konstatując, iż „W Polsce literatura nonsensu nie ma zbyt solidnych tradycji”, dochodzi do ironicznego wniosku, który jest jednocześnie nobilitacją nonsensu przez wskazanie jego związków ze środowiskiem intelektualnych elit: „Oxford szczyił się w swoim czasie istnieniem »Nonsense Clubu«, którego członkom nie wolno było mówić niczego, co miałoby jakikolwiek sens. Wyobraźmy sobie coś podobnego w PAN-ie czy na Uniwersytecie Jagiellońskim. Nie, nie! Nie podważajmy podstaw Rzeczypospolitej” (s. 10). Odwrotna intencja — wykazania istnienia oraz oryginalności tej tradycji w literaturze polskiej — zdaje się natomiast towarzyszyć rozważaniom Słonimskiego. Jako jeden z jej założy-

<sup>2</sup> A. Nowicki, przed wojną współpracownik „Cyrulika Warszawskiego” i „Szpilek”, wraca do kraju w 1956 roku po dziesięcioletnim pobycie w Anglii. Warto zauważyć, iż już w przedwojennych „Szpilekach” znaleźć można przykład zastosowania przez tego autora strofy limerycznej do humorystyczno-parodystycznych celów:

*Rycerz i dziewczyna*  
(*Ballada*)

Gdy czarnym wieczorem,  
Jechał rycerz borem,  
To dziewczyna,  
Jak malina  
Stała pod jaworem.

A kiedy popasem  
Zatrzymał się czasem,  
Już dziewczyna  
Jak malina  
Czekała pod lasem.

[...]

(„Szpilki” 1936, nr 40, s. 5)



cieli w okresie międzywojennym nie tylko dowodzi, przywołując odpowiednie przykłady (omówiona wcześniej działalność wspólnie z Tuwimem czy *Papierek lakmusowy*, w którym znalazł się jego wiersz *Hipon*, broszura *Amanullah czarny władca*<sup>3</sup>), intensywności zainteresowań autorów Dwudziestolecia „urzekającą krainą absurdu”, lecz podejmuje także próbę konfrontacji tych doświadczeń z powojenną twórczością dramaturgiczną. Przede wszystkim więc, stosując sformułowane w książce *W oparach absurdu* „bezlitosne kryterium śmieszności”<sup>4</sup>, wyklucza z omawianej tradycji utwory Różewicza, którym przypisuje dyskwalifikujący je „brak poczucia humoru”. Z perspektywy badań nad nonsensem w literaturze polskiej istotne wydaje się również zestawienie twórczości Witkacego i Mrożka, prowadzące do określenia zasadniczej różnicy, dzielącej stosowane przez nich metody artystyczne: „Witkacy uprawia nonsens apriorystyczny na wzór »Ubu Roi«. Wychodzi z założeń absurda i prowadzi akcję i dialog w konwencji całkowitej dowolności. Mrozek wychodzi z sytuacji realistycznych i doprowadza je »ad absurdum«” (s. 7). Rozważania o polskiej literaturze nonsensu miały więc w ujęciu Słonimskiego pewne podstawy teoretyczne, stanowiące wynik refleksji o istocie, funkcji i sposobach przejawiania się tego coraz silniej zarysowującego się w rodzimej twórczości zjawiska. Co więcej, najważniejszym wątkiem tych rozważań okazywały się związki nonsensu z komizmem, decydujące o specyficznej jakości analizowanej odmiany literatury. Dla licznych drukowanych na łamach pisma limeryków podobne publikacje tworzyły zatem odpowiedni kontekst, pozwalający dokładniej rozpoznać właściwe gatunkowi reguły poetyki i komunikacji. Dzięki niemu „krótki wierszyk o treści jak najbardziej nonsensowej”, jak definiowała limeryk drukowana w odcinkach na łamach „Szpilek” *Encyklopedia Humoru i Satyry*<sup>5</sup>, znajdował właściwą dla siebie perspektywę interpretacyjną, w której mógł stać się przedmiotem „poważnej” literaturoznawczej dyskusji.

Przegląd limerycznego dorobku „Szpilek” potwierdzał niewątpliwie aktualność zapoczątkowanej w okresie międzywojennym linii pisma, upowszechniającej typ purnonsensowego humoru. Najsilniej do tradycji tej nawiązywały teksty Tuwima, który pozostał wierny przedwojennej modzie na kalambury<sup>6</sup>, sprzyjającej wirtuozerskim popisom zręczności wersyfikacyjnej. Ujawniała się ona przede wszystkim w tworzeniu zaskakujących rymów, będących niejednokrotnie wyni-

<sup>3</sup> Autor tak opisuje tę „trudną do odnalezienia” broszurę: „Wydaliśmy to dziełko na przyjazd Amanullaha do Warszawy. Tekst był mój, okładkę rysował Władysław Daszewski a hymn królewski skomponował Leon Schiller. Broszura zawierała opis Afganistanu i wywiad z władcą. Styl był dość osobliwy. »**Ichnie kwartiry znaczy się zrobione z gliny**«. Tak zaczynał się tekst tej bzdury”. A. Słonimski, *Pure nonsense*, „Szpilki” 1966, nr 51/52, s. 7.

<sup>4</sup> A. Słonimski, *Od autorów*, [w:] A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Warszawa 1991, s. 6.

<sup>5</sup> „Szpilki” 1961, nr 18, s. 10. Hasła *Encyklopedii*, redagowanej przez Ludwika Górskiego, ukazywały się w kolejnych numerach periodyku.

<sup>6</sup> Zob. J. Minkiewicz, *Pamiętniki (fragmenty)*, „Szpilki” 1983, nr 42, s. 7.



kiem wyrafinowanej zabawy słotwórczej, dostarczającej wielu przykładów nonsensowego użycia języka. Kalambur, stwarzający nieograniczone możliwości gry słownej opartej na podobieństwie brzmieniowym, wydawał się naturalnym sojusznikiem „ekstrawaganckiego” rymu, postrzeganego przez Tuwima jako główny wyróżnik formy limerycznej<sup>7</sup>. Rzecz by można, iż właśnie w dziedzinie rymotwórczych wynalazków, korzystających ze swobody, jaką daje *licentia li-merica*, Tuwimowskie realizacje gatunku przyniosły najwięcej oryginalnych rozwiązań, przyczyniając się jednocześnie do ugruntowania w literaturze polskiej tej odmiany limeryku, której specyfikę stanowią niezwykle efekty językowe. We wspomnianej wcześniej typologii Johna Bourke’a byłaby to odmiana, „której istota polega na grze słownej, względnie na zabawie czy żonglowaniu słowami, ich pisownią itd.”<sup>8</sup>. Niemal każdy limeryk Tuwima traktować można jako przykład maksymalnego wykorzystania układu wersyfikacyjnego do tworzenia najmniej oczekiwanych zestawień słownych, opartych na zasadzie pokonującej wszelki opór języka współdzięczności. Przytoczone niżej teksty obrazują działanie tej zasady, zagarniającej dla siebie niemal całą przestrzeń limerycznej strofy:

Był facet nazwiskiem **Kolumb**,  
Co wielką miał skłonność do **lumb-**  
**ago**. Wiele lat **ago**  
Kolumbowi **lumbago**  
Rzekło: „Skłonność masz? Tedy mnie **polumb**”.

(*Limeryki z Ameryki*, „Szpilki” 1955,  
nr 1, s. 3; podkreśl. — M.T.)<sup>9</sup>

*Limeryk babiloński*

— „W boga, zwanego **Baal, wierz!**”  
(Tak z **wież** Babilonu wył **balwierz**).  
Choć **zwierz** to i szalbierz,  
W garść stal **bierz** i w **dal bieź!**  
**Pal!** wal! rzeź!... Ha! życie to **bał**,  
**wiesz...**

(*Limeryki*, „Szpilki” 1955, nr 1, s. 3; podkreśl. — M.T.)

<sup>7</sup> Warto przypomnieć, iż istotę limeryku stanowiły dla Tuwima „ekstrawaganckie rymy i wszelkie łamańce językowe”. Zob. *idem*, *Pegaz dęba* (rozdz. *Rymy*), Warszawa 2008, s. 25.

<sup>8</sup> J. Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965, s. 60.

<sup>9</sup> Drukowany pośmiertnie cykl *Limeryki z Ameryki* powstał w czasie pobytu Tuwima w Nowym Jorku w 1945 roku. Wraz z pozostałymi limerykami, zamieszczonymi w cytowanym numerze „Szpilek”, jak również trzema niepublikowanymi wcześniej tekstami, ukazał się on w opracowanym przez J. Stradeckiego wydaniu *Jarmarku rymów* z 1958 roku.



Tak zwany trudny rym, narzucony przez zakończenie pierwszego wersu, nadaje całości charakter wersyfikacyjnej łamigłówki, wymagającej użycia wielu językowych tricków — jak choćby niezgodnego z normą gramatyczną „łamania” wyrazów (rym łamany) bądź ich modyfikacji — dla osiągnięcia stosownej ekwiwalencji brzmieniowej. Zgodnie z założeniem, iż „im trudniej, tym ciekawiej”<sup>10</sup>, wprowadzone zostają także dodatkowe rygory w postaci rymów początkowych i wewnętrznych, które potęgują wrażenie niezwykłości tekstu oraz potwierdzają jego ludyczną genezę. Zaslужujące na miano rymowych „dziwotworów” konstrukcje kalamburowe<sup>11</sup> (Baal, wierz–balwierz–bal, wiesz; z wież–zwierz) stanowią przejaw typowej dla klasycznej literatury nonsensu zabawy słowem, wykorzystującej przede wszystkim jego walory dźwiękowe. Jak twierdzi Donald J. Gray: „Ponad wszystko nonsens znajduje przyjemność w brzmieniu słów, przyjemność na dużą skalę dostrzegalną także w niezliczonych kalamburach [*puns*], wymuszonych rymach [*forced rhymes*] [...]”<sup>12</sup>. Nagromadzenie podobnych efektów prowadzić jednak może, jak w przypadku cytowanego limeryku, do przesłonięcia — stanowiącego istotę gatunku — narracyjnego wymiaru tekstu. W konsekwencji utwór przemieszcza się w kierunku twórczości kuriozalnej, której główną cechą jest dziwność formalna, osiągana dzięki szczególnej technicznej sprawności<sup>13</sup>. W rezultacie tekst traci znaczenie jako przekaz treści, stając się przede wszystkim popisem wierszotwórczych umiejętności. Warto przypomnieć, iż zainteresowanie Tuwima sferą poetyckiej dziwności znalazło najbardziej dobitny wyraz w jego pasji kolekcjonerskiej, która stała się powodem wydania niezwyklej w polskim literaturoznawstwie pozycji, za jaką należy uznać *Pegaz dęba*, określony przez autora w podtytule jako „panopticum poetyckie”. Wydaje się, iż zawartość książki — opisana w *Przedmowie* jako zbiór „kuriozów wersyfikacyjnych i ciekawostek językoznawczych” — może stanowić przyczynek do własnej twórczości Tuwima, w której znalazło się miejsce dla podobnych wierszotwórczych eksperymentów. Z tego punktu widzenia wymagający dużej technicznej sprawności i przychylny

<sup>10</sup> J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 13.

<sup>11</sup> O zainteresowaniu Tuwima tym rodzajem gry słownej świadczy poświęcenie jej osobnego rozdziału *Pegaza dęba (Kalambur, czyli karambol)*, jak również zamieszczenie w *Jarmarku rymów* (I wyd. — 1934) rozprawki pt. *Kalamburzyści czyli męki tworzenia dowcipów*, pochodzącej z 1926 roku.

<sup>12</sup> D.J. Gray, *The Uses of Victorian Laughter*, „Victorian Studies” 10, 1966, s. 168.

<sup>13</sup> Zob. W. Tigges, *An Anatomy of Nonsense*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 31–32. Autor podejmuje próbę odróżnienia nonsensu od zjawisk literackich często z nim kojarzonych bądź nawet identyfikowanych: kuriozów (*curiosity*) i poezji „niepoważnej” (*light verse*). Z jednej więc strony przytłaczająca rola czynników formalnych likwiduje w przypadku twórczości kuriozalnej typowe dla nonsensu literackiego, niedające się rozładować napięcie między sensem (zatem tym, co zrozumiałe w kategoriach ogólnie przyjętej wiedzy o świecie, określanej jako *commonsense*) a jego brakiem, z drugiej zaś *light verse* domaga się nieobecnej w dziedzinie czystego nonsensu pointy, rozładowującej w efekcie wspomniane napięcie. Jako przykład tekstu kuriozalnego cytuje Tigges m.in. zdanie rozwijające się wedle zasady „śnieżnej kuli”, w którym każde kolejne słowo ma o jedną literę więcej od poprzedniego.



wobec wszelkiej ekstrawagancji gatunek limeryku stwarzał nieograniczone możliwości zabawy słowem i formą, nawiązującej do doświadczeń literatury nonsensu, *light verse* i poezji kuriozalnej. Także kolejna książka Tuwima, dająca wyraz jego upodobaniu do wszelkich osobliwości, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą* (1958), tłumaczyć może obecność limeryku w repertuarze uprawianych przez poetę gatunków. W przeciwieństwie do *Pegaza dęba*, którego celem było przedstawienie dziwactw poetyckiego warsztatu, stanowiła ona przede wszystkim zbiór „dziwnych wiadomości”, zaczerpniętych głównie z dziewiętnastowiecznych czasopism. W *Słowie wstępnym* tak charakteryzuje autor kultywowaną przez lata pasję zbierania wszelkich niesamowitości: „Muszę obiektywnie stwierdzić, że gdyby istniała u nas (a może by ją stworzyć?) katedra dziwologii, mógłbym, wobec braku odpowiednich wykwalifikowanych konkurentów, z czystym sumieniem wykładać ten przedmiot. Posiadam nieprzebrane mnóstwo nikomu niepotrzebnych wiadomości [...] Sprowadzałem ze wszystkich krajów europejskich katalogi antykwaryczne poświęcone kuriozom, dziwactwom, dziejom obyczajów, historii kultury, folklorowi, niezwykłym tematom, bzikom, ekstrawagancjom itd. i wyłapywałem co ciekawsze okazy. Wszystko to, co w tytule miało »curiosa«, »curiosités«, »curiosities«, »curiosidades«, »Kuriositäten« [...]»<sup>14</sup>.

Wśród ogromu reprezentowanych w zbiorach dziedzin wymienione zostają „historie dziwaków, fantastów, ekscentryków”<sup>15</sup>, które wywoływać muszą oczywiste skojarzenia ze światem limeryków i przedstawiającym go typem anegdoty. Dyktowana regułami gatunku oryginalność postaci oraz niezwykłość ich zachowań pozwalały więc Tuwimowi poecie pozostawać w kręgu podobnych, choć literacko przetworzonych zjawisk. Oprócz wymagających wysokiego kunsztu poetyckiego chwytów językowo-wersyfikacyjnych limeryki autora *Pegaza dęba* wyróżniały się zatem także niezwykłą inwencją w kreowaniu niesamowitych sytuacji i zdarzeń. Egzotyczne postacie (lichwiarz z Bombaju, stary derwisz z Bengalu, lady znad Missisipi, Sowizdrzał z Rio, drwal-optimista, trup maga czy poeta z Tasmanii) i związane z nimi historie stanowiły poetycki odpowiednik „ciekawostek ze świata”, gromadzonych z kolekcjonerskim zapałem. Elementy nonsensu, nieprawdopodobieństwa, sensacji i tajemniczości tworzyły stałą atmosferę świata przedstawionego, któremu posługująca się nietypowymi chwytami narracja dodawała walorów ekskluzywności i niepospolitości. Nieodłączne w przypadku zbioru kuriozów wrażenie różnorodności i niepowtarzalności wzmagala także wielość strategii narracyjnych, dopuszczających zarówno bliski wypracowanej przez Leara postaci gatunku bezpośredni opis osobliwego zachowania, jak i styl mniej dosłowny, obliczony na domyślność czytelnika; jednolity tok opowiadania

<sup>14</sup> J. Tuwim, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą*, Warszawa 2009, s. 6.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 7 (w wydaniu z 1958 roku pojawia się znakomicie ilustrujący zawartość tomu podtytuł: *Panopticum i archiwum kultury*). Większość tekstów, składających się na książkę, publikowana była w latach pięćdziesiątych w popularnonaukowym czasopiśmie „Problemy”.





w 3. osobie oraz ujętą w cudzysłów mowę niezależną; zobiektywizowaną relację i formy „adresatywne”, zawierające odnarratorskie zwroty skierowane do postaci lub czytelnika; wreszcie metanarrację, podejmującą grę z regułami gatunku. Tę charakteryzującą powojenne limeryki Tuwima różnorodność uwidaczniają następujące przykłady:

(I)  
Pewien facet w angielskiej Columbii  
(Entuzjasta czarlstonów, tang, rumb i  
Kong), kołuje jak bąk,  
Gdy uderzy kto w gong,  
Lub na trąbce przypadkiem zatrumbi.<sup>16</sup>

(II)  
Pewien facet w kraju Honduras  
Ma na punkcie rasowym uraz.  
Matki wina i błąd!  
Kto chciał, miał ją. I stąd  
Syn mieszańcem jest trzydziestu dwu ras.

(III)  
Jest pewien facet w Egipcie,  
Sucha mumia, trzymana w krypcie,  
A nad kryptą jest skrypt:  
„Kto by chciał parę szczypt,  
Może wziąć. Tylko mnie nie wysypcie!”

(IV)  
Pewna lady znad Missisipi  
Podpisuje się Mrs. E. P.  
Bo na imię ma E,  
A nazwisko na P,  
Po szczegóły jedź nad Missisipi.

(*Limeryki z Ameryki*, „Szpilki” 1955, nr 1, s. 3)

---

<sup>16</sup> Warto zwrócić uwagę, iż motyw tańca nader często pojawia się w twórczości Leara. Taniec stanowi nie tylko temat kilku limeryków (kadryl z krukiem, walc z muchą plujką czy równie ekscentryczny taniec przy dźwięku dzwonka), lecz ma także istotny wpływ na sposób przedstawienia postaci na towarzyszących tekstom ilustracjach. Na wielu z nich wykonują one wyraźnie taneczne ruchy, pozostające bez związku z opisaną sytuacją. Wydaje się, iż potraktować to można jako wykładnik postawy ludycznej, warunkującej istnienie świata nonsensu. Jak twierdzi J. Huizinga, taniec „stanowi najczystsza i najdoskonalszą formę ludyczną”, a zatem czynność w najwyższym stopniu sytuującą się „poza granicami rozsądku życia praktycznego” i „rozumu”. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 234, 225–226. Związki tańca z literaturą nonsensu stały się przedmiotem niezwykle interesujących rozważań E. Sewell, która dostrzega w tańcu „rodzaj myślenia za pomocą ciała”, będący wyzwoleniem ze sfery racjonalności. *The Field of Nonsense*, London 1952, s. 190–194.



(V)

\*  
W Bengalu jest stary derwisz,  
Co wątpi, iż czerw (lub: czerw, iż)  
Toczy ciało w mogile...  
O, derwiszu! Za chwilę  
Sam przekonasz się, gdy się uścierwisz.



9. Eryk Lipiński (J. Tuwim, *Limeryki*)

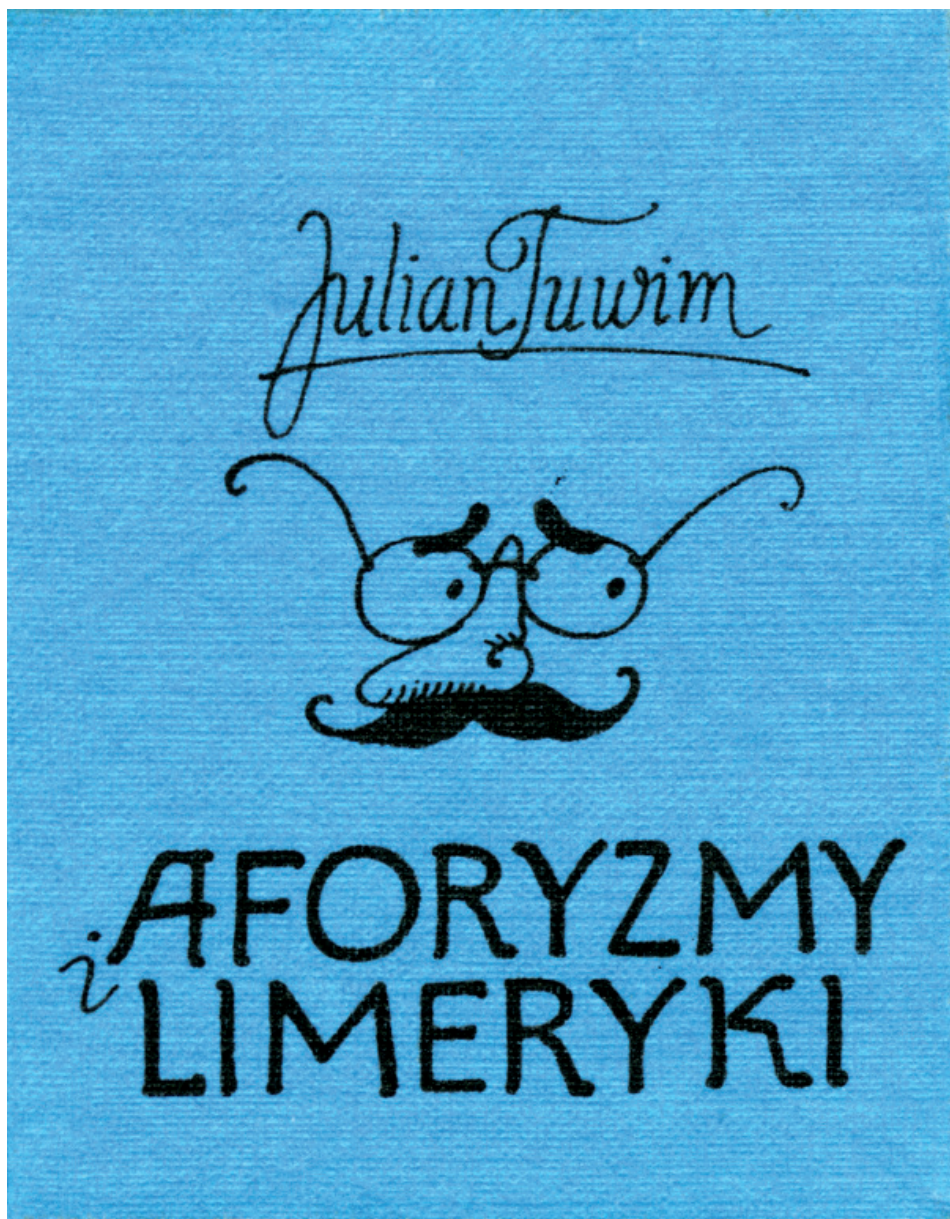
(VI)

*Limeryk nieprawidłowy i ponury*

Facet nigdy nie bywszy w Abercomb  
Postanowił pojechać do Abercomb.  
Zatrzymał się w hotelu,  
Rozpaczliwym hotelu,  
Zapluskwionym hotelu,  
Opuszczonym hotelu,  
Pustym, brudnym hotelu,  
Zimnym, nudnym hotelu.  
Odrapanym hotelu,  
Utyłanym „  
Głuchoniemym „  
Pogrzebowym „  
Płakał, siedząc bez celu  
W wypłowiłym fotelu,  
Siedem dni był w hotelu,  
A na ósmy wyjechał z Abercomb.

(*Limeryki*, „Szpilki” 1955, nr 1, s. 3)

Niewątpliwą nowość w polskiej poezji limerycznej stanowił ostatni z cytowanych tekstów, mający — wyraźnie zadeklarowaną w tytule — formę antylimeryku. Pospolitość przedstawionej sytuacji, naruszenie zasady zwięzłości oraz banalność środków językowych i chwytów wersyfikacyjnych (monorymy) godzi tu w gatunkowe podstawy, choć jednocześnie, jak zwykle w tego typu przypadkach,



10. Jerzy Flisak, okładka: J. Tuwim, *Aforyzmy i limeryki*



przywołuje je jako fragment dobrze oswojonej tradycji. Stworzenie „negatywnej” wersji limeryku jest zatem zabiegiem metaliterackim, zabawą prowadzoną na poziomie konwencji, nie zaś w granicach zachowującego swą fikcyjność autonomicznego świata. Paradoksalnie na tym właśnie poziomie to zwyczajność staje się niekonwencjonalna i nabiera cech niezwykłości, dając w efekcie kuriozalną postać gatunku. Jej istotą nadal pozostaje komizm, choć jego źródła: zamierzona trywialność i monotonia rymów<sup>17</sup> wydają się osobliwe i bez wspomnianego kontekstu mało wiarygodne.

Wśród wielu oryginalnych pomysłów Tuwima warto wymienić także będący przejawem swoistego limerykowego manieryzmu<sup>18</sup> cykl *Limeryki w małpim zwierciadle c z y l i małpie, małpiarskie i małpowane limeryki o małpach, na pogębienie limeryckiego małpismoństwa przez starego małpiarza ułożone* („Szpilki” 1950, nr 5). Jeśli rozumieć manieryzm jako przejaw skrajny, doprowadzony do przesady i sztucznie uduchowionej postaci stylu, znamionującą fazę odejścia od bardziej „klasycznych” rozwiązań, cykl ten można uznać za jego współczesny przykład. Już sam barokowo wystylizowany tytuł jest dowodem „wynaturzenia” konwencji gatunkowej, wskazującym na intencję skomplikowania limerykowego żartu. Jego celem ma być „pogębienie limeryckiego małpismoństwa”, jednocześnie jednak okazuje się on kolejną manifestacją „gatunkowego indywidualizmu”, oznaczającego dążenie do ciągłego przekraczania granic własnej twórczości. Przedstawienie małpiego świata, nieudolnie naśladowującego świat ludzkich zachowań (małpa jako „nieinteligentny naśladowca”<sup>19</sup> to silnie utrwalony w kulturze symbol), to z jednej strony rodzaj komentarza do tuzinkowej produkcji limerycznej, z drugiej zaś okazja do literackiej błazenady, wykorzystującej nowy i zaskakujący koncept:

1  
Małpiszona raz pewna MAŁPA  
Ortografii uczyła. A miał pamięć  
jak sito małpiszon.  
Wszyscy „chałupa” piszą,  
A małpiszon napisał „hałpa”.

<sup>17</sup> Tzw. komizm trywialności charakterystyczny jest, jak dowodzi Petzold, dla wielu tekstów nonsensowych i może być traktowany jako przejaw ich przewrotnej logiki. Zob. *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 39–40. Podobną funkcję pełni także „komizm monotonii”, zastosowany przy doborze limerykowych rymów. Zob. D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s. 381.

<sup>18</sup> O związkach ludycznej poezji Tuwima z manieryzmem pisze J. Sawicka w pracy *Filozofia słowa* Juliana Tuwima, Wrocław 1975, s. 48: „[...] Tuwimowskie: »im trudniej tym ciekawiej«, borykanie się z wierszem, »granie z nim w szachy« — to odpowiednik postawy manierysty. Jak w każdym rzemieśle, tak i tutaj tworzy się często rzeczy niczemu nie służące, przedmioty surrealistyczne, nonsensowne i przez to ciekawe”.

<sup>19</sup> Zob. E.R. Curtius, *Małpa jako metafora*, [w:] *idem, Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, s. 571.



4

Na dancingu pewien ORANGUTANG  
Miał pretensje, że nie gra nikt mu tang.  
Gdy zagrano mu, Orang  
Ryknął: „Forang ze dworang!  
Takie mi to potrzebne, jak psu tank!”

(„Szpilki” 1950, nr 5, s. 6)

Osobliwość cyklu polega więc na manierystycznym użyciu symboliki (wyznawczym symbolem jest również tytułowe „małpie zwierciadło”, kojarzone z próżnością i rozpustą<sup>20</sup>) do celów limerykowej zabawy, w której pełni ona przede wszystkim funkcję udziwnienia konstrukcji intelektualnej, spajającej poszczególne teksty<sup>21</sup>.

Pod piórem Tuwima limeryk staje się więc gatunkiem nieprzewidywalnym, nietrzymającym się jednego schematu i nieustannie przekonującym o swej pozornej tylko prostocie. W najwyższym stopniu zdaje się on także odzwierciedlać wyznawaną przez autora indywidualną „filozofię” humoru, tak opisaną przez Piotra Matywieckiego w *Posłowniu do Cicer cum caule*: „Całe poczucie humoru Tuwima jest wrażliwością na kurioza słowne i sytuacyjne nieodłączne od marzenia o czymś poetyckim, przechodzącym w metafizykę”<sup>22</sup>. Kontynuując tę myśl, trzeba dodać, iż obecna w limerykach Tuwima „metafizyka dziwności” nie narodziłaby się zapewne, gdyby nie siła poetyckiego wyrazu, przekraczająca ramy jedynie wersyfikacyjnej wirtuozerii. Przedstawienie niewytłumaczalnej logiki zdarzeń poprzez zderzenie nieprzystających do siebie obiektów i czynności było niewątpliwie także kwestią wyobraźni poetyckiej, dostosowanej do wymogów narracyjnej formy limeryku. Najważniejszą cechą tej wyobraźni, decydującą o jej związkach z metafizyką (pojętą jako obszar egzystencji niepodlegający prawom życiowej logiki i pragmatyki), wydaje się „szlachetna bezużyteczność”, możliwa wyłącznie w sferze czysto ludycznej<sup>23</sup>. Uwidacznia się ona zresztą nader często w działaniach samych limerykowych postaci, opanowanych przez nadającą im rysy komiczne *idée fixe*:

<sup>20</sup> Zob. *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augsburg 2000, s. 19.

<sup>21</sup> Interesujące ujęcie manieryzmu literackiego zarówno od strony formalnej, jak i „intelektualnej” przedstawia E.R. Curtius, *op. cit.* (rozdz. *Manieryzm*), s. 277–308.

<sup>22</sup> J. Tuwim, *Cicer cum caule*, s. 609.

<sup>23</sup> Pogląd ten znajduje uzasadnienie w rozważaniach Huizingi, który uwydatnia związki zabawy ze sferą „ducha” oraz jej niepraktyczny charakter (*op. cit.*, s. 14–15).





W New Yorku — do słowa „SZYMPANS”  
Usłyszeć koniecznie chciał rym pan z  
Pabianic: Udał się więc w tym celu do jednego  
[z licznych  
W New Yorku magazynów instrumentów muzycz-  
[nych  
I po paru tygodniach doczekał się klienta, który  
zwrócił się do właściciela z zapytaniem: „Please,  
have you got tympan?”

(*Limeryki w malpim zwierciadle*, „Szpilki” 1950, nr 5, s. 6)

Skojarzenie śmiechu i metafizyki, zabawy i tego, co niewyraźne tworzy zatem specyficzną, „poetycką” jakość limeryków Tuwima. Mimo iż pozostają one na obrzeżach głównego nurtu twórczości i spełniają jedynie ludyczne funkcje, nie ustępują jej pod względem wartości literackiej oraz intensywności, z jaką przejawiają „znaki szczególne” indywidualnej poetyki.

Nieco skromniejszy dorobek limeryczny prezentuje na łamach tużpowojennych „Szpilek” Konstanty Ildefons Gałczyński, należący — obok Tuwima i Minikiewicza — do prekursorów gatunku w rodzimej literaturze. W przeciwieństwie do Tuwima, skoncentrowanego głównie na stronie językowo-wersyfikacyjnej tekstu, autor *10 limeryków* konsekwentnie stosuje model narracyjny, którego najistotniejszym wyróżnikiem jest nonsensowy przebieg anegdoty:

I  
Był Chińczyk w pustyni Gobi,  
który straszne kawały robił.  
W końcu, zniechęcony,  
przeniósł się w inne strony,  
ale nic sobie z tego nie robił.

VIII  
Był pewien mnich w Tipperary,  
który strasznie lubił dolary,  
lecz, że nogę miał krzywą,  
robił z dolarów piwo —  
ten dziwny mnich z Tipperary.

(*10 limeryków*, „Szpilki” 1946, nr 34, s. 4)

W obu przypadkach podstawowe źródło komizmu stanowi zaskakująca logika opowiadania. W pierwszym zacytowanym limeryku mechanizmem wprowadzającym w ruch akcję staje się nonsensowa sytuacja (Chińczyk — przedstawiciel kilkumiliardowego narodu — pojawia się w bezludnej przestrzeni; pustynia jako





miejsce „robienia kawałów”), w drugim zaś rządząca tokiem wypowiedzi zasada *non sequitur* ustala pozbawione jakiegokolwiek racjonalnego uzasadnienia relacje przyczynowo-skutkowe. Inaczej niż u Tuwima, rymy pełnią tu dyskretną, drugoplanową funkcję, w pełni podporządkowaną rozwijającej się wedle własnego rytmu narracji. Silnie zaznaczone, wyraziste pod względem gramatycznym związki składniowe między poszczególnymi wersami (podkreślane przez umieszczone na ich początku spójniki) decydują o wewnętrznej spójności tekstu, który jako całość okazuje się niesprowadzalny do jakichkolwiek ugruntowanych przez doświadczenie życiowe schematów. Narracyjna składnia rekompensuje zatem, w sposób typowy dla literatury nonsensu, brak odniesień do zewnętrznych kontekstów, umożliwiających odczytanie niesionych przez fabułę sensów. Wytwarza się istotna dla porządku tekstu „fikcja logiczności”, tworząca podstawę zarówno niepowtarzalności i ekscentryczności przedstawionych zdarzeń, jak i ich humorystycznego skutku. Pod wieloma względami powojenna twórczość limeryczna Gałczyńskiego zdaje się nawiązywać do wzorca gatunku upowszechnionego przez *Księgę nonsensu* Leara, która zostaje zresztą wspomniana w jednym z *Listów z fiołkiem*<sup>24</sup> (być może także echem lektury limeryków wiktoriańskiego poety jest pojawiający się w *Zielonej Gęsi* motyw baronowej zapeklowanej żywcem w słoiku, budzący skojarzenia z uwięzionym w czajniku „starym mantyką” lub pewną panią, która „Całe życie spędziła w słoju”<sup>25</sup>). Przynajmniej w tym świadczy o tym wykorzystanie epickich składników tekstu: sytuacji, postaci i zdarzeń jako głównych nośników nonsensowego humoru. Tę właśnie cechę stworzonego przez Leara modelu gatunku z uznaniem podkreślali już pierwsi badacze, dostrzegając w niej podstawowy walor limerykowej konstrukcji, kompensujący brak wyważoności w zakresie rymów, jak również repetycję pierwszego wersu w miejsce pointy<sup>26</sup>. Inwencja Gałczyńskiego zdaje się zmierzać w tym samym kierunku. Każdy z dziesięciu limeryków ma oryginalną, niosącą komiczną niespodziankę fabułę, która rozwija się bez naruszenia — jak w przypadku niektórych kuriozalnych tekstów Tuwima — naturalnego toku wypowiedzi. Oddaje to równomierny rytm, nieingerujący w strukturę akcentową, jak również budowę słowotwórczą rymujących się wyrazów. Długość poszczególnych wersów, niezależnie od rachunku sylab, opiera się na klasycznym schemacie, zakładającym kontrast trzypięciowy dwutaktowych odcinków:

<sup>24</sup> Zob. K.I. Gałczyński, *Listy z fiołkiem*, Szczecin 1986, s. 36 (tekst pochodzi z 1946 roku).

<sup>25</sup> Zob. K.I. Gałczyński, „*Żywcem zapeklowana*”, [w:] *idem, Zielona Gęś*, Warszawa 1987, s. 124–126. Mogące stanowić inspirację limeryki Leara cytują za: E. Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 77 i 86.

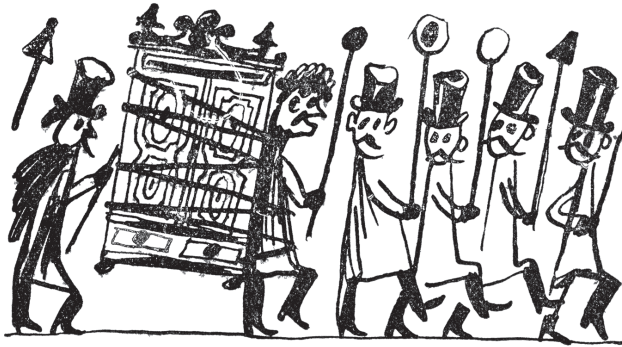
<sup>26</sup> Tak właśnie ocenia twórczość Leara L. Reed, zestawiając ją z późniejszymi realizacjami gatunku, które przynoszą zarówno eksperymenty rymotwórcze, jak i uwydatniają znaczenie pointy jako niezwykle istotnego elementu konstrukcji tekstu. Zob. L. Reed, *The Complete Limerick Book*, London 1925, s. 20.



VII

Był pewien | kominiarz | Binder,  
co trzymał | w szafie | cylinder.  
Chodził, | co było gafa,  
na procesje | z tą szafą,  
zamiast nosić | na głowie | cylinder.

(10 limeryków „Szpilki” 1946, nr 34, s. 4)



11. Henryk Tomaszewski (K.I. Gałczyński, 10 limeryków)

Umiejętność kształtowania purnonsensowej narracji, za każdym razem wymagającej oryginalnego i niepowtarzalnego pomysłu fabularnego, uchodzić zatem może za najbardziej rozpoznawalną właściwość limeryków Gałczyńskiego. Odzwierciedla ona wyraźną tendencję, istniejącą w ludycznym nurcie jego twórczości, która w tym przypadku nabiera szczególnego znaczenia: „[...] Gałczyński nie podejmuje zabawy słowem i językiem, składnią i konstrukcją metafory. Podejmuje natomiast i szeroko eksploatuje grę fabułą, wydarzeniami fabularnymi oraz ich nieoczekiwanym kojarzeniem [...] poeta komiczny w sposób najbardziej przekonujący demonstruje cechy swojej osobowości stwarzając wciąż nową i zmienną akcję [...]”<sup>27</sup>. Sąd Marty Wyki uzupełnić można uwagą Wiesława Szymańskiego, który istoty twórczości Gałczyńskiego upatruje w jej narracyjnym charakterze: „Narracyjność jest punktem wyjścia utworów Gałczyńskiego [...] Narracyjne otwarcie musi już wyznaczyć strukturę całości — przede wszystkim jej budowę syntaktyczną. Ono powoduje, że wiersz Gałczyńskiego jest taki potoczny, a równocześnie bogaty. Poetyckie rygory nie stają się bowiem dominantą. Nie przewyżniają naturalności zaczętego toku [...]. Gałczyński nie naciąga nigdy składni do układu metrycznego czy rymu”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 137–138.

<sup>28</sup> W.[P.] Szymański, *Małe rzeczy foremne (Powojenna twórczość K. I. Gałczyńskiego — cz. II)*, „Więź” 1960, nr 1, s. 108–109.



Swoboda, z jaką tworzył Gałczyński swoje wierszowane narracje, doskonale służyła także „sprawie” nonsensu. Płynność toku wypowiedzi, jej składniowa przejrzystość i staranność dawały poczucie naturalnej niejako logiczności, sugerującej przewrotnie zwyczajność przedstawionego świata. Nagłe, zaskakujące i przeczące elementarnej logice przejścia między poszczególnymi fazami limerykowej akcji tym bardziej więc manifestowały swą nonsensową dziwność, im większą, typową dla relacji epickiej naturalnością połączeń składniowych charakteryzowała się (przestrzegająca jednocześnie dyscypliny wersyfikacyjnej) narracja. Widać to wyraźnie w zakończeniu następującego limeryku:

V  
Był pewien pan w Koźminku,  
co strasznie nie lubił kminku.  
Raz krzyknął: dość tych kpiniek,  
ciągle kminek i kminek!  
I umarł, jak stał, przy kominku.

(10 limeryków, „Szpilki” 1946, nr 34, s. 4)

Tragiczny finał przekształca się w komiczne zdarzenie nie tylko dzięki obiektywnej niewspółmierności skutku i przyczyny, lecz także prostocie, z jaką dokonuje się przejście do niespodziewanej kulminacji. Fraza „I umarł” wyraża konsekwentny porządek narracji, obojętnej wobec praw życiowej logiki<sup>29</sup>. Czysty nonsens limeryków Gałczyńskiego oparty jest więc na strukturze opowiadania, którego perswazyjnie działająca składnia ustanawia nowe reguły w obrębie całkowicie autonomicznego, niezależnego od zdroworoządkowych racji świata. Warto przypomnieć, iż poetyka nonsensu zawsze należała do najbardziej charakterystycznych składników twórczości poety<sup>30</sup>, torującej tym samym drogę cieszącej się coraz większą popular-

<sup>29</sup> Dobrze ilustruje tę właściwość nonsensowej narracji limeryk stanowiący część poematu *Kolczyki Izoldy*, drukowanego w tym samym roku w „Odrodzeniu”:

*Taniec niedźwiedzi*

Był pewien pan z Krakowa,  
który niedźwiedzie hodował  
i zawsze po obiedzie  
tańczył z jednym niedźwiedziem,  
**a właściwie** to była krowa

K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1982, s. 160 (podkreśl. — M.T.).

<sup>30</sup> W omówieniu książki Gałczyńskiego *Satyra, groteska, żart liryczny*, zamieszczonym w 27. numerze „Szpilek” z 1955 roku, recenzent (j. r.), konfrontując twórczość Gałczyńskiego z twórczością Tuwima i Słonimskiego, dostrzega następującą różnicę: „Z Gałczyńskim sprawa przedstawia się inaczej. Utwory »po linii nonsensu« nie stały się marginesem jego twórczości, lecz jednym z najbardziej istotnych i typowych jej elementów” (s. 10).



nością, określanej często jako „absurdalna” odmianie humoru. W okresie powojennym utożsamiano ją głównie z *Listami z fiołkiem* oraz *Zieloną Gęsią*, drukowanymi w latach 1946–1950 na łamach lansującego podobny model literatury „Przekroju”.

Przywiązanie „Szpilek” do tradycji Dwudziestolecia, która stworzyła rodzimą wersję gatunku, dało o sobie znać także w formie późnego epizodu, za jaki należy uznać *Limeryki* Anatola Potemkowskiego, opublikowane w 1983 roku. Autor kontynuuje wyraźnie linię pierwszych limeryków Tuwima i Minkiewicza, co deklaruje zresztą w dołączonym do własnych tekstów wprowadzeniu: „Tradycją polskiego limeryku jest komentowanie poszczególnych utworów przez autorów. Korzystamy z tego prawa w nadziei, że wielu czytelnikom pozwoli to na lepsze zrozumienie zarówno sensu limeryków, jak i intencji autora” („Szpilki” 1983, nr 33, s. 3). Nie tylko jednak obecność komentarza, lecz także eksperymenty rymotwórcze, typowe dla „rymelików” prekursorów gatunku, świadczyć mogą o bezpośrednim nawiązaniu do twórczości poprzedników:

*Raz*

*w Białowieży*

Raz w Białowieży

Szkot Mac Arthur

Przejechał bardzo

czysto parcour.

Lecz gdy pełen emocji

Chciał wieźć puchar

do Szkocji,

Puchar na oczach Szkota

zżarł tur.

#### KOMENTARZ

Przysłowiowa żarłoczność turów została jadowicie wyśmiana. W czasie pracy nad tym limerykiem autorowi pozostało parę rymów, które wykorzystał w następnym.

*Do łoży „Ł”*

Do łoży „Ł” Rubinstein Artur

Miał w Filharmonii

paspartour.

Gdy go spytano w łoży „Ł”

Po co to er dołożył,

Odparł pianista: Dla żartur!

#### KOMENTARZ

W limerykach wypada posługiwać się pełnymi rymami. Ta zasada, nie zawsze respektowana, święci zupełny triumf w utworze o Arturze Rubinsteinie. Wypada to z przyjemnością podkreślić.

(„Szpilki” 1983, nr 33, s. 3)



Podjęta przez Potemkowskiego próba powrotu do międzywojennej tradycji pozostała jednak odosobniona. Warto dodać, iż w wielu późniejszych edycjach limeryki Tuwima i Minkiewicza pojawiają się już bez towarzyszącego im pierwotnie komentarza<sup>31</sup>.

Za najważniejszy debiut w dziedzinie twórczości limerycznej, publikowanej na łamach pisma od 1945 roku, uznać natomiast należy *Limeryki* Antoniego Marianowicza, otwierające kolejny etap w dziejach gatunku w Polsce. Niekryjący się ze swą „anglomania” autor<sup>32</sup> zdaje się nawiązywać do nurtu, który w tradycji anglosaskiej reprezentuje gatunkowy *mainstream*, znajdujący odzwierciedlenie w większości wydawanych współcześnie antologii. Nowa jakość zaprezentowana polskiemu odbiorcy zarówno w przekładach angielskich limeryków, jak i tekstach własnych wiązała się przede wszystkim z wprowadzeniem nieobecnych w dotychczasowej twórczości oraz praktyce przekładowej form komizmu, do których należały humor erotyczny i skatologiczny oraz tzw. czarny humor. Wszystkie wymienione formy komizmu stanowiły efekt naruszenia tabu, obowiązującego w idealnym świecie wysokich norm etycznych, estetycznych i obyczajowych. Jak dowodzi przegląd występujących we współczesnych limerykach motywów i tematów, gatunek ten zyskał powszechnie akceptowaną „koncesję” na przekraczanie granic przyzwoitości oraz dobrego smaku zarówno w doborze treści, jak i warstwie językowej. Wśród pięciu debiutanckich limeryków Marianowicza znalazły się teksty reprezentujące wyraźnie tę tendencję, choć najbardziej odważny przykład stanowiła niewątpliwie spolszczona wersja popularnego angielskiego limeryku nieznanego autora:

*Artystyczny*

Był pewien artysta pod Coethen  
z wrytym na dupie bukietem.  
Kształt jego olśniewał,  
barw dobór zdumiewał,  
lecz zapach, niestety, był nie ten!

(z ang.)  
(„Szpilki” 1945, nr 2, s. 4)

There was a young man of Australia,  
Who painted his ass like a dahlia;  
The drawing was fine,  
The painting divine,  
But the aroma — ah, that was the failure.

(*The Penguin Book of Limericks*, s. 50)

<sup>31</sup> Zob. np. J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1958, lub J. Minkiewicz, *Bilans osobisty*, wstęp i oprac. A. Marianowicz, Warszawa 2001.

<sup>32</sup> A. Marianowicz pisze o tym w swojej wspomnieniowej książce *Pchli targ po remoncie*, Warszawa 2001. Zapewne nie bez wpływu na kulturę literacką międzywojnia pozostawała opisana przez autora sytuacja ścierania się dwóch stref wpływów: „Jeżeli powstanie kiedyś księga o dziejach snobizmu w Polsce, lata trzydzieste naszego wieku będą zmaganiem między frankofilami a anglofilami, między Paryżem a Londynem. Wydaje mi się, że w ocenie uczonego snobologa intelektualności starszej daty pozostaną przy Paryżu, natomiast ci młodszy, zwłaszcza z kręgów arystokracji i plutokracji, zdecydowanie przerzucą się na Londyn” (s. 54).



Nieobecny w oryginale tytuł świadczy o dużej swobodzie tłumacza, który wprowadza dodatkową płaszczyznę tekstu, by nie tylko wykorzystać jej meta-literackie funkcje, lecz także zademonstrować rodzaj intertekstualnej gry, potwierdzającej ludyczny stosunek do wzorca. Poetyka tytułu wskazuje ponadto na przynależność do wysokiej kultury literackiej, co w konfrontacji z trywialną zawartością limeryku powoduje wzmocnienie efektu komicznego. Podobną zasadę stosuje Marianowicz we własnej twórczości, nadając wielu tekstom nieprzystające do ich „niskiego” tematu, należące do intelektualnego słownika, tytuły:

*Psychologiczny*

Raz rzekł ktoś ze Stanów: „Zastanów  
się nad tym, że każdy zna stan ów,  
gdy człowiek z rozpaczy  
już nawet nie patrzy  
na napis »dla Pań« lub »dla Panów«”!

(„Szpilki” 1945, nr 2, s. 4)

Debiut Marianowicza przyniósł także, oprócz zapowiedzi indywidualnej poetyki autora, pierwszy w literaturze polskiej metalimeryk, który stanowił formę pochwały gatunku i stanowił odpowiednik licznie reprezentowanych anglojęzycznych limeryków o autotematycznej treści<sup>33</sup>:

*Propagandowy*

Czy zwał się John, Henry, czy Eryk,  
Dokonał od obu Ameryk  
większego odkrycia  
I tego chcę czcić ja,  
Kto pierwszy wymyślił limeryk.

(„Szpilki” 1945, nr 2, s. 4)

Drukowane w kolejnych rocznikach „Szpilek” teksty potwierdzają entuzjazm autora dla tego typu twórczości, co przejawia się zarówno w dalszej działalności przekładowej, jak i własnej produkcji limerycznej, przenoszącej na grunt literatury polskiej typowo anglosaskie, wywodzące się w dużej mierze z tradycji non-sensu, poczucie humoru. Porównanie obu tych dziedzin, traktowanych często na równorzędnych zasadach (świadczy o tym ich przemieszczenie w ramach jednej publikacji) pozwala mówić o wspólnych dla nich źródłach komizmu:

---

<sup>33</sup> Hołd miejscu, w którym urodził się limeryk, składa, posługując się tą właśnie formą gatunkową, L. Reed w swojej antologii *The Complete Limerick Book*, s. VIII. Antologię *The Penguin Book of Limericks*, red. E.O. Parrott, London 1983 otwiera natomiast rozdział *Self-Portraits*, na który składają się limeryki o limerykach (s. 21–22).





Raz rzekła skrzypkowi pod Rio  
Panienka, co zwała się Cleo:  
„Od swego amanta  
Nie pragnę *andanta*,  
Lecz tylko *allegro con brio*”.

A young violinist from Rio  
Was seducing a lady named Cleo.  
As she took down her panties  
She said, „No *andantes*;  
I want this *allegro con brio!*”

(z ang.)

(*Trzy limeryki*, „Szpilki” 1972, nr 40, s. 10) (The *Limerick. 1700 Examples...*, s. 19)

I

Jest pewien bednarz w Gołdapi,  
Co wciąż na kozy się gapi.  
I tyle tych pokus  
Ma wciąż à propos kóz,  
Że wygląd przybrał już capi.

(*Trzy limeryki*, „Szpilki” 1972, nr 40, s. 10)

Siedziała panienska w Tyflisie  
Ze śmiechem na swoim tygrysie.  
Aż tu zmienia się scena:  
Ona siedzi „w”, nie „na”,  
On śmieje „ha, ha!” i „hi, hi!” się.

There was a young lady of Riga,  
Who smiled as she rode on a tiger:  
They returned from the ride  
With the lady inside,  
And the smile on the face of the tiger.

(*Lime-brr!-yki* [częściowo z ang.],  
„Szpilki” 1968, nr 18, s. 6)

(Cosmo Monkhouse, w: *The Penguin Book of Limericks*, s. 106)

II

Dlaczego jasnowidz w Opocznie  
Stanowi miejscową wyrocznie?  
To proste: gdy zgon  
Przepowie czyjś on,  
Uśmierca osobę bezzwłocznie.

(*Dwa limeryki*, „Szpilki” 1968, nr 51–52, s. 7)

Zarówno humor erotyczny, jak i czarny humor<sup>34</sup> należeć będą do najbardziej rozpoznawalnych cech twórczości limerycznej Marianowicza. Wniosła ona do rodzimej tradycji charakterystyczne dla literatury angielskiej odmiany gatunku, prezentując jednocześnie w części przekładowej źródła inspiracji w postaci najpopularniejszych, często cytowanych w zagranicznych antologiach limeryków. Także stosowany przez Marianowicza przejrzysty wzorzec rytmiczny, zapew-

<sup>34</sup> Skłonność do „okrutnych rymów” objawiła się zapewne pod wpływem wierszowanych makabreszek Harry’ego Grahama (1874–1936), autora niezwykle popularnych w Anglii *Ruthless Rhymes for Heartless Homes* (1899) i *More Ruthless Rhymes* (1930). W 12. numerze „Szpilek” z 1968 roku opublikowany został cykl siedmiu *maka-brr!-esek*, z których dwie stanowiły przekład tekstów Grahama.



niający płynne przejście między wersami, służył niewątpliwie upowszechnieniu się formy, która zyskiwała większe szanse powodzenia u szerszej publiczności, przybierając kształt dowcipnie opowiedzianej anegdoty, niż poetyckiej łamigłówki, podporządkowanej rymotwórczym eksperymentom. Te ostatnie pojawiają się epizodycznie, choć z punktu widzenia historycznoliterackich uwarunkowań wskazywać mogą na próbę kontynuacji rodzimej tradycji, reprezentowanej przez „rymeliki” Tuwima. O wyraźnym intertekstualnym nawiązaniu do cytowanego wcześniej *Limeryku babilońskiego* można mówić w przypadku następującego tekstu Marianowicza:

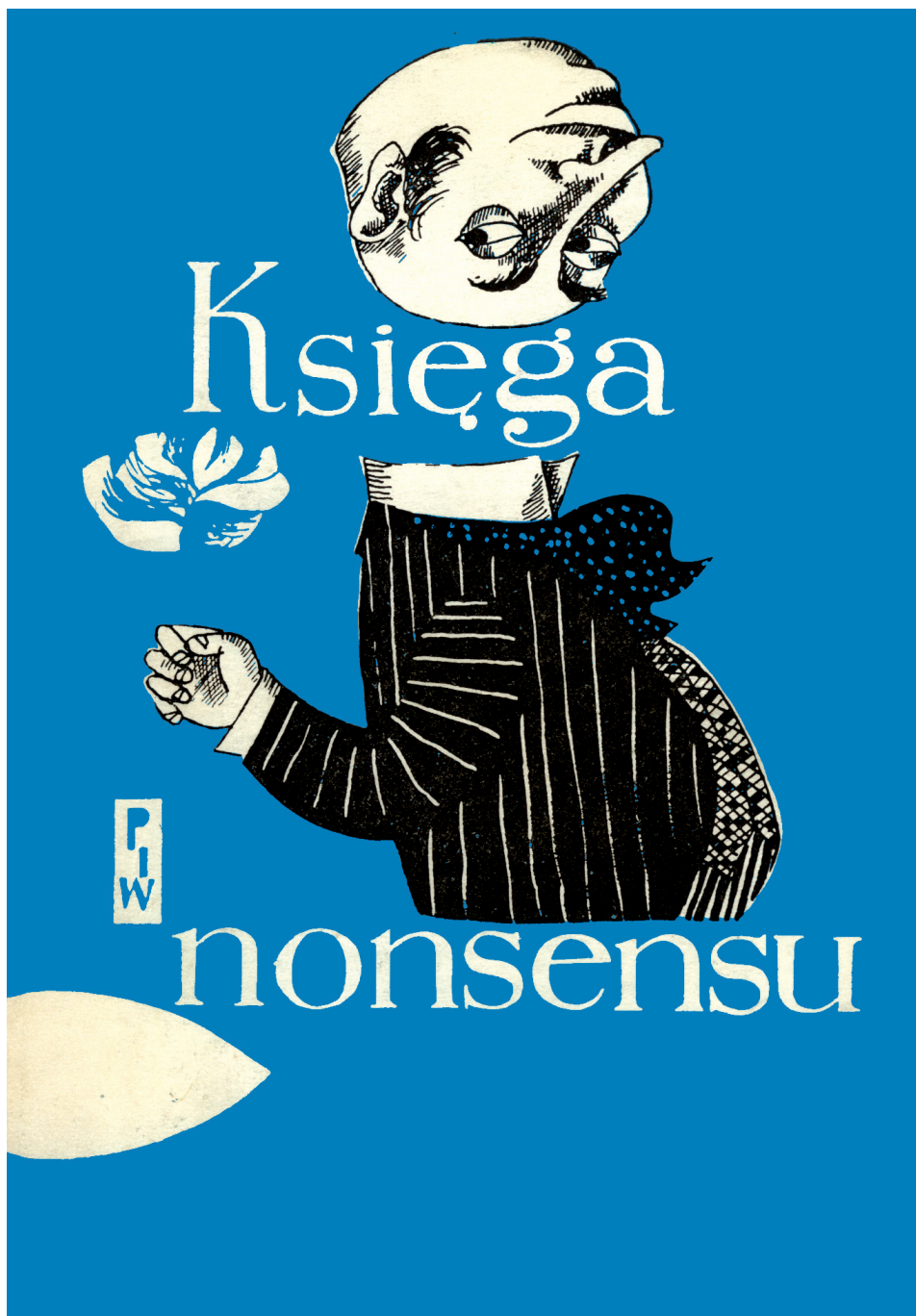
Rzekł żonie balwierz — straszny szalbierz:  
„Dziś mamy bal — wiesz, zatem szal bierz!”  
Była nań wściekła,  
Więc mu odrzekła,  
„Sam sobie w bal wierz i po szal bierz!”

(Dwa limeryki, „Szpilki” 1968, nr 51–52, s. 7)

Jak w wielu podobnych przypadkach twórczości ludycznej, trudno określić intencję towarzyszącą powstaniu tego limeryku. Jeśli uznać go za pastisz przywołanego wzorca, byłby on zapewne żartobliwym naśladowaniem rymotwórczego manieryzmu Tuwima, być może służącym przypomnieniu nieżyjącego już i będącego niegdyś obiektem admiracji autora<sup>35</sup>. Sam jednak fakt nawiązania potraktować można jako dowód respektowania również polskiej tradycji gatunku u twórcy zasadniczo ukształtowanego przez odmienną kulturę literacką<sup>36</sup>. Ciągłe obcowanie z najlepszymi wzorami angielskiej literatury nonsensu zapewniała zaś Marianowiczowi wspomniana wcześniej systematyczna działalność translatorska, która obejmowała zarówno klasyczne pozycje uznanych autorów (Lear, Carroll, Belloc, Milne, Graham), jak i utwory anonimowe, należące do „prehistorycznej” w stosunku do literackiego limeryku dziedziny *nursery rhymes*. Wydanie wraz z Andrzejem Nowickim (także znakomitym tłumaczem publikującym w „Szpilkach”) *Księgi nonsensu* (1958), zawierającej reprezentatywne utwory tytułowego nurtu oraz fragmenty pełniące funkcję wstępu *Obrony nonsensu* Chestertona, gwarantowało mu pozycję propagatora nowych na gruncie rodzimej literatury idei literackich. Zainteresowanie gatunkiem limeryku znalazło zaś swój szczególny

<sup>35</sup> Jeden z rozdziałów *Pchlego targu po remoncie* poświęcony jest właśnie Tuwimowi, którego określa autor jako swego „idola” (s. 93).

<sup>36</sup> Opisując swój „limeryczny” debiut w „Szpilkach”, autor powołuje się również na autorytet Janusza Minkiewicza: „Dowiedziałem się, że redaktorzy bardzo pochlebnie ocenili moje limeryki i że część tychże, nadających się do druku, ukaże się już w następnym (drugim) numerze »Szpilek«. Oczywiście najbardziej podobały się limeryki o treści — oględnie mówiąc — nieobyčajnej, ale nawet przyzwoitsze utwory zrobiły dodatnie wrażenie. Co więcej, **sam Janusz Minkiewicz** [...] przeczytał moje limeryki i uznał je za najlepsze utwory tego rodzaju, oczywiście po swoich” (*ibidem*, s. 67; podkreśl. — M.T.).



12. Ewa Fryszak-Lubelska, okładka: *Księga nonsensu*



wyraz w wyjątkowej inicjatywie edytorskiej, jaką stało się opracowanie pierwszej antologii polskiego limeryku *Rudy lunatyk z Marago* (1999). Tytuł antologii także miał swoje źródła w twórczości drukowanej na łamach „Szpilek” — zapożyczony został z limeryku Artura Marii Swinarskiego z 1950 roku:

Rudy lunatyk z Marago  
chodził po dachu nago,  
aż mu nudysta-gajowy  
darował listek figowy.  
Lunatyk ma odtąd lumbago.

(Artur Maria Swinarski, *Limeryki*, „Szpilki” 1950, nr 1, s. 6)

Utwór pochodzi z cyklu sześciu limeryków, których poetyka wydaje się łączyć zainteresowanie rymotwórczym eksperymentem z narracyjną inwencją, warunkującą powstanie osobliwej, zawieszanej w realistycznej „próżni” anegdoty:

Wielbłąd z warszawskiego zoo  
raz pomyślał sobie: „**O**, o...  
Nie ma to jak ten wąż **boa**.  
Może jadać nawet szkło, **a**  
ja nie. Dobryś, wężu **boo!**”

(Artur Maria Swinarski, *Limeryki*, jw.; podkreśl. — M.T.)

*Limeryki* Swinarskiego prezentują zatem formułę, która stanowi syntezę doświadczeń pierwszych polskich limerystów. Dokumentuje ona możliwości, jakie pojawiły się w związku z przyswojeniem gatunku przez odmienną kulturę literacką, która z jednej strony akcentowała jego nowość i jednocześnie obce pochodzenie (wrażenie takie powodował ekscentryczny charakter postaci, związanej z odległym geograficznie lub niecodziennym miejscem, jak „łysy pan z Chicago”, „pianista z Loretto” czy soliter żyjący „w kieszce Carlosa”), z drugiej zaś uruchamiała własne mechanizmy, wykorzystujące zarówno odrębność kulturową (wprowadzenie „swojskich” elementów przy określeniu postaci, jak w przypadku „wielbłąda z warszawskiego zoo” czy „Leokadii z Radzymina”), jak i mające źródło w cechach systemowych języka strategie wersyfikacyjne (urozmaicone zabawy rymotwórcze, w żartobliwy sposób wyzyskujące fleksyjne bogactwo polszczyzny, jak w przypadku osobliwej formy wołacza „boo”)<sup>37</sup>.

Inne publikowane w „Szpilekach” w latach czterdziestych i pięćdziesiątych limeryki takich autorów, jak Józef Prutkowski, Jerzy Jesionowski czy Władysław

---

<sup>37</sup> Z tego punktu widzenia zakres rymotwórczej zabawy był niewątpliwie węższy w niefleksyjnej angielszczyźnie, co uzasadnia pogląd, iż „Angielski jest mniej bogaty w rymy, niż wiele innych języków”. Zob. G.S. Fraser, *Metre, Rhyme and Free Verse*, London 1977, s. 61.



Kopaliński dowodzą, iż adaptacja nowej konwencji gatunkowej dokonała się nie tylko w obrębie głównego nurtu literatury, reprezentowanego przez dobrze znanych, należących do kanonu twórców, lecz także stała się udziałem piszących pozostających poza obszarem zjawisk, decydujących o kształcie kultury literackiej. Niezależnie jednak od mniej eksponowanej pozycji zajmowanej w „globalnej” historii literatury przez autorów o ograniczonym literackim zasięgu, ich twórczość limeryczna nie tylko niejednokrotnie nie odbiegała poziomem od utworów wielkich mistrzów gatunku, ale również zdradzała dużą swobodę w posługiwaniu się formą, której ludyczność traktowano jako zachętę do gatunkowej autoparodii:

Był pewien piekarz w Australii,  
Co lubił kąpać się w balii,  
Raz kąpiąc się właśnie  
Namydlił się strasznie...  
I nie wiem doprawdy co dalej.

(Józef Prutkowski, *Limeryki*, „Szpilki” 1946, nr 41, s. 5)

Najważniejsze jednak, iż autorzy ci, nie uczestnicząc w dyskusji na temat literackiego nonsensu (jak Tuwim czy Gałczyński), wynikającą z niego jakoś uznali za najważniejszą cechę limerycznego humoru :

*O dygnitarzu*

Pewien dygnitarz z Konstantynowa  
miał w głowie źródło wody sodowej  
Pensyjkę kiepską miał — przeto  
dla ratowania budżetu  
jako syfon się wynajmował.

(Jerzy Jesionowski, *Limeryki*, „Szpilki” 1949, nr 4, s. 11)

*Wypadek*

Pewna panienska z Wąbrzeźna  
Pragnęła przepłynąć wszere na  
Wznak wannę. Ale, o nieba,  
Utonęła! Trafu trzeba,  
Że wanna była bezbrzeźna.

(Władysław Kopaliński, *Limeryki*, „Szpilki” 1958, nr 34, s. 6)

Nie tylko zatem epigramatyczność strofy, zbliżająca limeryk do dobrze znanej w literaturze polskiej fraszki, stawała się powszechnie rozpoznawalnym wyróż-



nikiem gatunku, lecz specyficzny, wpisany w jego tradycję rodzaj humoru, który Jerzy Kwiatkowski przeciwstawiał „komizmowi zwykłemu”, odwołującemu się do „przyjętego powszechnie systemu myślenia”<sup>38</sup>.

Zadomowienie się gatunku na łamach pisma potwierdzają lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, w których do grona limerystów dołączają Stanisław Tym, Agnieszka Osiecka, Włodzimierz Scisłowski czy Tadeusz Gicgier. Pierwszy z wymienionych autorów wprowadza silnie obecną w angielskich antologiach tematykę klerykalną<sup>39</sup>, obejmującą również żartobliwe ujęcie religijnej metafizyki i dogmatów wiary:

Raz przeor w podgórskim klasztorze  
Zapytał braciszków: „A może  
przeorać chce który  
ten ugór u góry?”  
Ci rzekli: „Niech przeor przeorze”.

Raz w Niebie Pan Bóg zmęczony Osobami Trzema  
Rzekł w sekretariacie do św. Nikodema:  
„Wyjeżdżam na ryby  
i w tym czasie gdyby  
Ktoś się o Mnie pytał, to Mnie nie ma”.

(Stanisław Tym, *Pierwsze siedem limeryków*, „Szpilki” 1974, nr 41, s. 13)

Widoczny znak nawiązania w jednym z limeryków do „propagandowego” stylu Marianowicza (zob. cytowany wcześniej limeryk *Propagandowy*, s. 161) stanowił natomiast kolejny dowód kształtowania się historycznej świadomości gatunku, umacniającej się w dialogu z literackimi poprzednikami:

Raz emeryt z Alaski Eryk  
Ułożył tak śmieszny limeryk,  
Że ryk śmiechu, oklaski  
i brawa od Alaski  
szły przez ziemie obu Ameryk.

(Stanisław Tym, *Pierwsze siedem limeryków*, jw.)

---

<sup>38</sup> J. Kwiatkowski, *Wielki humorysta*, „Życie Literackie” 1956, nr 46, s. 3.

<sup>39</sup> Jak pisze C. Bibby (*The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut 1978, s. 112): „Religia była tematem licznych niesłychanie zręcznych i wyrafinowanych limeryków [...]”. Autorzy antologii poświęcali owym „klerykalnym limerykom” osobne i jednocześnie obszerne rozdziały. Zob. np. *The Clerical Limerick*, [w:] L. Reed, *The Complete Limerick Book*, s. 40–48; *Clerical Errors*, [w:] *The Penguin Book of Limericks*, s. 95–103; *Clerical, Spiritual & Theological*, [w:] *A Thousand and One Limericks*, London 2003, s. 119–150.





Podobne sygnały, choć utrzymane w konwencji ludycznej, dawały niewątpliwie poczucie istnienia gatunkowej diachronii, niezwykle istotne w procesie przyswajania nowej formy literackiej. Limeryści czytający innych limerystów tworzyli intertekstualne więzi, budując najprostsze struktury zapewniające ciągłość tradycji.

Stałym, bo obserwowanym już pod koniec Dwudziestolecia elementem strategii intertekstualnej, służącej uaktualnianiu oraz dynamizowaniu tradycji<sup>40</sup>, było także przeciwdziałanie konwencjonalizacji gatunku poprzez grę z jego sztywnymi regułami. Przykładem takich obliczonych niezmiennie na efekt komiczny wariacji, poddających znaczącym modyfikacjom kanoniczną postać limeryku, są *Chimeryki jesienne* Agnieszki Osieckiej. Tytuł cyklu, złożonego z dwunastu „niby-limeryków”, to nie tylko żartobliwa prowokacja wobec „antynastrojowej” stylistyki gatunku, lecz także zapowiedź „chimerycznego”, czyli pozbawionego stabilnej podstawy, stosunku do formy. Przejawia się on w odejściu od pięciowersowego schematu oraz kapryśnym rozstawieniu rymujących się zakończeń wersowych, wśród których spotkać można, obok najczęściej występującego układu abba, także inne warianty ekwiwalencji brzmieniowej — aabb oraz abab:

*Krótkowidz*

Raz pewien krótkowidz z Bombaju  
przegapił i węża i drzewo.  
Dopiero gdy spotkał się z Ewą,  
zakrzyknął wesoło: „O rajul!”.

*Poeta*

A pewien poeta z La Platy  
pod wierszem stawiać zwykł daty.  
Lecz kiedyś spadł straszny grad,  
i nie ma ni wierszy, ni dat.

*Literat*

Zaś pewien literat spod Kielc  
zapraǳił ożenić się z Hanką.  
Życzenie to poszło na szmelc,  
albowiem w uczuciach miał manko.

(„Szpilki” 1981, nr 49, s. 12–13)

---

<sup>40</sup> Związki między intertekstualnością a tradycją znakomicie podsumowuje następująca uwaga S. Balbusa: „Być może zresztą — i prawdopodobnie rzeczywiście tak jest — iż szeroko i niedoktrynersko rozumiana intertekstualność ogarnia całość procesów historycznej ewolucji tradycji, acz, co jasne, nie na odwrót: nie wszystkie przejawy intertekstualności wiążą się z problematyką tradycji literackiej i procesu historycznoliterackiego”. *Między stylami*, Kraków 1993, s. 86.



„Chimeryczne” limeryki Osieckiej, mimo formalnych nieścisłości, zachowują jednak właściwy gatunkowi formułczyny sposób opowiadania, jak również typowe dla jego współczesnej postaci nakierowanie na pointę stanowiącą główny element komicznej strategii tekstu. Rozpoznawalność — aczkolwiek zniekształconej pod względem budowy stroficznej — konwencji pozwala uruchomić mechanizm intertekstualnej zabawy formą, stwarzającej sytuację metajęzykowej konfrontacji. Pełni ona nie tylko funkcję pożądaną autorefleksji, stanowiącej rodzaj kontroli nad naturalnym procesem „starzenia się” gatunku, lecz wnosi do dziedziny limerykowego komizmu nowe możliwości, charakterystyczne dla dojrzałej fazy w rozwoju formy. Manipulowanie oswojoną konwencją wiąże go silnie z poziomem metawypowiedzi, wymagającym w odbiorze literackiej wiedzy i kompetencji. O podobnych uwarunkowaniach reakcji komicznej pisał Stanisław Barańczak, posługując się przykładem znanego *Antylimeryku* Williama S. Gilberta (zob. rozdz. *Teoretyczne ujęcie gatunku*, s. 101), w którym naruszone zostały zasady limerykowego rymu i rytmu: „wierszyk nie rozśmieszyłby czytelnika nie znającego prawideł kompozycyjno-fabularnych i wersyfikacyjnych limeryku: komizm polega na tym, że pierwsze zostały tu ściśle zachowane, a drugie [...] — ostentacyjnie odrzucone”<sup>41</sup>. Zabawa gatunkiem zakłada więc znajomość kodu, którego przekształcenia nabierają charakteru komicznego odstępstwa od normy<sup>42</sup>. Pisane *à capriccio* limeryki Osieckiej stanowią w tym wymiarze przypadek „komicznej intertekstualności”<sup>43</sup>, której historycznoliteracka rola polega, by wrócić znów do sugestii Barańczaka, na wytwarzaniu autoironicznego dystansu wobec zagrożonych konwencjonalizacją reguł<sup>44</sup>.

Inny wariant intertekstualnej strategii reprezentowały natomiast pojedyncze próby nawiązania międzygatunkowych relacji, prowadzące do powstania twórców hybrydalnych, łączących właściwości różnych gatunkowych struktur i światopoglądów, jak *Fraszka anti-limerykańska* Gabriela Karskiego („Szpilki” 1949, nr 39), *Soneryk* Antoniego Marianowicza („Szpilki” 1968, nr 27) czy *Epitameryk dla zatwardziałca* Jerzego Górzeńskiego („Szpilki” 1972, nr 51). Pozostawały one jednak zjawiskiem marginesowym, świadectwem jednorazowej konfrontacji, nie zaś przyczynkiem do transformacji gatunku czy też sygnałem jego przejścia w obszar bardziej rozmytych kategorii genologicznych, niepodlegających ścisłym

<sup>41</sup> S. Barańczak, *Snark jest Bądziołem*, [w:] E. Lear *et al.*, *44 opowiadki*, Kraków 1998, s. 12. Znakomity tłumacz i badacz literatury nonsensu podkreśla jednocześnie, iż podobne eksperymenty formalne są świadectwem dojrzałości gatunku, która wiąże się również z jego pełną „rozpoznawalnością”.

<sup>42</sup> Warto przypomnieć, iż teoria „odejścia od normy” należy do najpopularniejszych wykładni, określających istotę komizmu. Zob. B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 33–36.

<sup>43</sup> Odwołuję się do terminu stosowanego przez B. Müller w książce *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*, Trier 1994.

<sup>44</sup> Zob. S. Barańczak, *Snark jest Bądziołem*.



rygorom formalnym, jak „pieśniowość” lub „balladowość”<sup>45</sup>. Taka limerykowa „modalność”, rozumiana jako sfera dowolnie i wybiórczo stosowanych nawiązań, zastępujących spoiwą i autonomiczną strukturę gatunku, nie tworzyła jednak na tyle silnej kategorii „tekstotwórczej”, by uwzględniać ją w rozważaniach o tendencjach rozwojowych formy. Oddziaływanie limeryku jako gatunku komicznego nieustannie wszakże potwierdzało swą zależność od „rytualnie” pojmowanych reguł wersyfikacyjnych, narzucających określone tempo oraz składnię opowiadania. Rzecz by można, iż sztywność owych reguł stanowiła formalny wyznacznik komizmu<sup>46</sup> oraz podstawę seryjności, charakterystycznej dla niektórych gatunków twórczości komicznej (na przykład powstających seriami kawałów).

Wśród różnych form obecności limeryku na łamach „Szpilek” należy wreszcie wymienić będący swoistym fenomenem pisma oraz zwieńczeniem jego działalności popularyzatorskiej nurt „ludowy”, odpowiadający pojęciu sztuki powszechnej, otwartej na inicjatywy amatorskie i ocenianej według innych kryteriów niż profesjonalna twórczość uznanych autorów<sup>47</sup>. Powstanie *Hyde Parku* — specjalnego działu publikującego teksty czytelników — przyczyniło się niewątpliwie do „demokratyzacji” gatunku, który dzięki zachęcającym do zabawy w limerykowanie konkursom (głównym jurorem miał być, jak zapewniali redaktorzy, sam Janusz Minkiewicz) stał się „dostępny dla każdego”, „bez względu na

<sup>45</sup> Teza o przechodzeniu od sformalizowanej gatunkowej struktury do modalności („mode”), zdolnej do twórczego mariażu z innymi formami, pojawia się w pracach A. Fowlera, poświęconych geneologicznym procesom przemian literatury. Jak pisze: „Przez gatunek rozumiem lepiej zdefiniowany od modalności i bardziej przejawiający się na zewnątrz typ literatury. Wszystkie gatunki posiadają swoje własne struktury formalne, podczas gdy modalności w mniej wyrazisty sposób uzależnione są od celu, motywu czy okazjonalnych rysów struktury retorycznej tekstu”. Zob. *The Life and Death of Literary Forms*, [w:] *New Directions in Literary History*, red. R. Cohen, London 1974, s. 80. Zdaniem autora „Gatunek, którego granice określa sztywny pancierz struktury, wyczerpuje w końcu swoje ewolucyjne możliwości. Ale ekwiwalentna wobec niego modalność, elastyczna, mająca wiele zastosowań i podatna na nowe związki, może generować kompensującą wielość nowych form gatunkowych” (s. 92). Pełniejszą wersję tej koncepcji znaleźć można w książce tego badacza pt. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982.

<sup>46</sup> Wszelka sztywność, narzucona na żywą materię (w tym przypadku — opowiadania), stanowi wszakże według Bergsona nieuchronne źródło śmieszności.

<sup>47</sup> Określenie „sztuka ludowa” nie oznacza w tym przypadku twórczości tradycyjnie kojarzonej z folklorem wiejskim, lecz, zgodnie z ustaleniami współczesnej estetyki, „sztukę ludu w sensie powszechności i dostępności dla wszystkich”. Zob. M. Gołaszewska, *Ars in crudo. Seminarium estetyczne Uniwersytetu Jagiellońskiego na temat sztuki nieprofesjonalnej*, „Studia Estetyczne” XIX-1982, Warszawa 1984, s. 415. W cytowanym tomie opublikowana została rozprawa Mikela Dufrenne’a *Sztuka popularna jest naprawdę sztuką* (przeł. M. Chelmińska), w której zwraca się uwagę na dwie szczególnie istotne kwestie: 1. odmiennność sztuki powszechnej od twórczości masowej, „wytwarzanej przez specjalistów dla mas” (s. 130), 2. przyjemność płynącą z czynnego udziału w sztuce, spotęgowaną przez wolność od „osądu ekspertów” (s. 130–131). W takim właśnie, jak się wydaje, znaczeniu mówi R. Stiller o limeryku „jako współczesnej i żywej formie poezji ludowej”. Zob. *Edward Lear i głębszy sens nonsensu*, s. 124.



zawód i wykształcenie”<sup>48</sup>. Od końca lat siedemdziesiątych do początków dziewiętej dekady wiele numerów „Szpilek” drukowało spontaniczną twórczość czytelników, której racją bytu wydawała się sama przyjemność pisania, pozbawiona świadomości uczestniczenia w „wielkiej” historii literatury. Służąca jako ułatwienie instrukcja redakcji sprowadzała się zresztą do upraszczającej formuły, która określała limeryki jako teksty „głupie i zabawne” („Szpilki” 1980, nr 47, s. 11; określenie to powracać będzie kilkakrotnie na stronach *Hyde Parku*), oparte na stałym schemacie wersyfikacyjnym. Za poważny „błąd w sztuce” uznawano przy tym powtórzenie pierwszego rymującego się wyrazu w ostatnim wersie, gdyż, jak wskazywał jeden z komentarzy do nadsyłanych dość licznie tekstów: „Idzie o to, żeby się rymowały trzy różne słowa, nie dwa” („Szpilki” 1980, nr 48, s. 11).

Drukowane w *Hyde Parku* limeryki, powstające poza profesjonalnym obiegiem literatury, rzadko spełniały kryteria, które decydowały o ocenie najlepszych egzemplarzy gatunku: niewiele w nich ekscentrycznych rymów, gry słownej, fabularnych nonsensów czy zaskakujących oryginalnym pomysłem, dowcipnych point. Dominowały wśród nich teksty pozbawione kunsztu poetyckiego, niedbale zrymowane i kreujące bliski potoczności wizerunek świata, choć zdarzały się także utwory, które bez trudu znalazłyby swoje miejsce we wzorowanych na zachodnich wydaniach antologiach:

Pewna Mania leczyła się z manii  
Przy pomocy klepania litanii  
I rozczulił się bóg  
Zrobił dla niej co mógł  
Wpędził Manię w nałóg kleptomanii

Pewien zacny nieboszczyk z Powązek  
Mieć nie lubił na grobie gałązek  
Ni tarniny ni bzu  
Bo przeszkadzały mu  
W oglądaniu kobiecych podwiązek

(Joanna Baran, „Szpilki” 1978, nr 33, s. 11)

Prowadzona przez lata akcja konkursowa świadczyła niewątpliwie o sporym zainteresowaniu odbiorców aktywnym udziałem w zabawie literackiej, która dowiodła jednak — na przekór propagowanej przez redaktorów trywializującej gatunek formule „głupie i śmieszne” — iż limerykowe „pisanie bez sensu” wymaga nie tylko sprawności wersyfikacyjnej, lecz także umiejętności budowania zwięzłej komicznej narracji, uwzględniającej przypisaną poszczególnym wersom dramaturgię. Recenzując nadsyłane teksty, redaktorzy działu często nie szczędzili autorom krytycznych, ale jednocześnie pouczających uwag: „[...] zamiast limeryku znajdujemy wiersze albo fraszki, albo w ogóle Bóg wie co. Wniosek jest

<sup>48</sup> Tak właśnie definiują twórczość powszechną uczestnicy wspomnianego seminarium poświęconego „sztuce w stanie surowym” (*ars in crudo*). M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 415.



taki, że konkurs spopularyzował termin limeryk, ale wiele osób nie wie, co to takiego. Limeryk ma mieć pięć wersów. Tymczasem otrzymujemy limeryki od dwóch wersów do trzystu [...] Ponadto: limeryk nie jest pięciowersową strofką większej całości, od której niechaj nas Bóg chroni” („Szpilki” 1981, nr 4, s. 11). Wydaje się jednak, iż dopiero konkurs „Pięć limeryków”, ogłoszony w 1992 roku, uświadamiał uczącym się limerycznego rzemiosła rolę poszczególnych wersów w konstrukcji całości. Zgodnie z przyjętą tym razem zasadą, uczestnicy brali udział w pięciu „konkurencjach”: zarówno uzupełniając istniejące już fragmenty tekstów, jak i tworząc swój własny limeryk, odwzorowujący — o co zapewne chodziło redaktorom *Hyde Parku* — charakterystyczny dla gatunku schemat narracyjny:

*Pięć limeryków*

1.

Raz poeta z Kijowa  
poczuł, że boli go głowa.  
Moczył głowę godzinę w balii,  
ale głowa bolała go dalej i  
.....

2.

Pewien masarz w Bogocie  
polubił grę na fagocie.  
Grał w warsztacie i w sklepie  
.....  
.....

3.

Pewna pani zakochana w Szkocie  
zamieszkała ze Szkotem w namiocie  
.....  
.....  
.....

4.

Raz pewna pani z Poznania  
.....  
.....  
.....  
.....

5.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

(„Szpilki” 1992, nr 10, s. 26)



Śledząc komentarze redaktorów, zauważyć można również próbę obrony limeryku przed — wywołanym zapewne kontekstem politycznym początku lat osiemdziesiątych — naporem realnej rzeczywistości, grożącym podporządkowaniem gatunku treściom publicystycznym. Pojawiający się przy tej okazji wątek refleksji genologicznej wyraźnie jednak dowodził, iż niezależnie od krytycznej oceny aktualnego dorobku zakładano otwartość formy limeryku na nowe tendencje, umożliwiającą powstanie nieznanych wcześniej wariantów: „Na marginesie żmudnej lektury, którą uprawiamy, wypada zanotować, że rodzi się nowy typ limeryku: limeryk publicystyczny. Na razie poziom tych limeryków nie kwalifikuje się do druku. Odnosimy wrażenie, że limeryk nie jest najodpowiedniejszą formą wyrażania uczuć obywatelskich. Ale możemy się mylić” („Szpilki” 1980, nr 51/52, s. 20). Jako pozytywny przykład potraktować zapewne można opublikowany rok później tekst Jakuba Rożenka (pod pseudonimem tym występował dobrze znany już jako „zawodowy” limerysta Antoni Marianowicz), zachowujący cechy limerykowego humoru mimo odniesień do bieżących wydarzeń politycznych:

*Czyj ryj?*

*limeryk freudowski*

Urban uprawia autoterapię  
Głosząc, że bije żonę po papie.  
Rzecz w psychologii dobrze jest znana  
To Urbanowa grzmoci Urbana  
Za to, że nie ma on znaczka w klapie.

(„Szpilki” 1981, nr 6, s. 11)

Limeryk „publicystyczny” Rożenka, mający zewnętrzną wobec rzeczywistości literackiej genezę (głośny swego czasu konflikt małżeński rzecznika rządu PRL, Jerzego Urbana, spowodowany różnicą poglądów politycznych; istotnym szczegółem opisywanej przez prasę historii był znaczek „Solidarności”, wpięty w klapę żony peerelowskiego prominenta), przedstawia ideologiczny spór z komediowej, trywializującej jego historyczny sens, perspektywy. „Zlimerykowane” zdarzenie przeniesione zostaje w nowy, nieoczekiwany kontekst (potocznie wyłożona psychoanaliza freudowska), pełniący funkcję humorystycznego interpretanta<sup>49</sup>.

Anegdotyczny sposób utrwalania aktualnej historii, bliski angielskiej tradycji<sup>50</sup>, nie tworzył jednak popularnego na łamach „Szpilek” wzorca gatunku. Występujące w limerykach na zasadzie „cytatów z rzeczywistości” realia stanowiły na ogół jedynie element ekscentrycznej, rozwijającej się w nieprzewidywalny sposób fabuły:

<sup>49</sup> Pojęcia tego używam w znaczeniu, jakie nadała mu orientacja semiotyczna w badaniach literackich: zmiennego, bo uwarunkowanego kontekstem komunikacyjnym, odczytania sytuacji znakowej. Zob. Z. Mitosek, *Teorie badań literackich* (rozdz. *Semiotyka*), Warszawa 1983, s. 240.

<sup>50</sup> Zob. C. Bibby, *op. cit.*, s. 85–86. Wiele limeryków publikowanych w „Punchu” od końca XIX wieku odnosiło się do bieżących wydarzeń, których bohaterami byli często znani politycy.





Niejaki Achilles, przez swoją piętę,  
musiał przedwcześnie pójść na rentę.  
Powiedzieli mu w ZUS-ie,  
że załatwić to musi  
w Troi. Pojechał, a tam zamknięte.

(Jacek Patalas, „Szpilki” 1981, nr 6, s. 11)

Inaczej niż w wersji „publicystycznej” gatunku, upamiętniającej autentyczne zdarzenie będące przedmiotem społecznego zainteresowania i dyskusji, cytowany limeryk, choć traktowany być może jako satyra na absurdy biurokracji, nie wymaga w lekturze szczególnego rodzaju wiedzy, sięgającej do konkretnych faktów historycznych. Rzeczywistość w nim przedstawiona ma swoje źródło w wyobraźni językowej (mechanizmem wprawiającym w ruch akcję jest udosłownienie metaforycznej „pięty Achillea”), nie zaś w istniejącym samodzielnie pozatekstowym świecie. Zabawa semantyką zbliżała tego typu twórczość do dziedziny nonsensu, której repertuar „stałych chwytów komicznych” obejmował między innymi „udosłownienie abstrakcji, stałych związków frazeologicznych lub metafor”<sup>51</sup>.

Liczba i różnorodność tematyczna zamieszczanych w *Hyde Parku* tekstów (od inwazji Chińczyków po fascynację gospodyni domowej Kamasutrą) dowodziła niewątpliwie, iż w powszechnym odbiorze limeryk stał się najbardziej uniwersalnym gatunkiem poezji komicznej, konkurującym z reprezentującą odmienny, wywiedziony z realistycznej obserwacji, typ humoru<sup>52</sup> i od wieków zadomowioną w rodzimej literaturze fraszką. Nie zawsze jednak świadomość genologiczna czytelników publikujących na łamach „Szpilek” pozwalała dostrzec tę różnicę, o czym świadczy choćby sposób ujęcia tematyki erotycznej, szczególnie istotnej w tradycji obu gatunków. Wystarczy porównać tekst zamieszczony w dziale „Playboy”, w którym ukazywały się nadsyłane do redakcji utwory, z przekładem autorstwa Andrzeja Nowickiego jednego z anonimowych limeryków:

Celinę cechuje realizm  
Do tego intymny dualizm.  
Ceni nie tylko bogaczy —  
Jak płacą, to też ludzi pracy  
Dlatego popiera pluralizm.

(He P z Dębicy, nazwisko znane redakcji [Henryk Puszek], *Limeryki dla „Playboya”*, „Szpilki” 1990, nr 12/13, s. 2)

---

<sup>51</sup> Zob. J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, London-New York 1994, s. 208.

<sup>52</sup> Charakter fraszkowego humoru znakomicie wydaje się oddawać następujący komentarz J. Trzynadlowskiego: „Z uwagi na zawarty tam komizm jest ona czymś, co w szerszych socjologicznych aspektach komizmu (jako formy zachowania się indywidualnego i społecznego) można określić mianem werbalno-pojęciowego opanowania rzeczywistości [...]”. Zob. *Male formy literackie*, Wrocław 1977 (rozdz. *W kręgu fraszki*), s. 36.



There was a young fellow called Bliss,  
Whose sex-life was sadly amiss.

For even with Venus,  
His recalcitrant penis  
Would never do better than T

H

I

S

Pewnemu człowiekowi z wysp Antyle  
Seksualnie żyje się niemile.

Przy bogini piękności  
Jego symbol męskości  
Nie wznosi się nawet na t

y

l

e

(*The Penguin Book of Limericks*, s. 290)

(*Limeryki anonimowe*, zebrał i przełożył z angielskiego Andrzej Nowicki, „Szpilki” 1979, nr 7, s. 19)

W przekładzie Nowickiego komizm uobecniiony zostaje poprzez warstwę zdarzeń, w których uczestniczy limerykowa postać. Dzięki zastosowaniu typowego dla humoru angielskiego zabiegu „pomniejszenia”, tzw. *understatement*<sup>53</sup> (nieadekwatne do rangi problemu stwierdzenie „Seksualnie żyje się niemile” czy też wymijające językowe tabu wyłączenie się chwytem typograficznym) przedstawiona sytuacja nabiera niezgodnego z realistycznym odczuciem znaczenia. Konkretnie umiejscowienie postaci („wyspy Antyle”) i jednocześnie jej zawoalowana tożsamość („pewien człowiek”) tworzą przy tym zabawną sprzeczność, tym bardziej że geograficzna precyzja w żadnym stopniu nie przyczynia się do zrozumienia opisanego zachowania<sup>54</sup>. Nonsense przenika dyskretnie w strukturę tekstu, kompromitując jego „realno-życiowe” odniesienia. Właśnie opór wobec zdroworozsądkowej interpretacji (odrzućcie jako kontekstu sfery *commonsense*<sup>55</sup>) odróżnia przełożony przez Nowickiego anonimowy angielski limeryk od utworu nadesłanego do „Playboya”. W przypadku tego ostatniego komizm jest zakorzeniony w realistycznie pojętej rzeczywistości: charakterystyka uprawianego przez Cecylię procederu odwołuje się do powszechnie zrozumiałych, racjonalnych kryteriów, stosowanych w dobrze oswojonym świecie. Zamiast właściwego limerykowi ukształtowania narracyjnego, tekst przyjmuje postać „gotowego”, dowcipnego komentarza, posługującego się — z gruntu obcym nonsensowi — językiem abstrakcji. Całość przypomina raczej zrymowaną według reguł limeryku fraszkę (początkowy wers wyraźnie nie spełnia warunków limerykowego otwarcia) niż świadomą odrębności obu gatunków próbę wpisania się w tradycję li-

<sup>53</sup> Ten trudny do przełożenia termin tak definiuje J. Bourke w wielokrotnie już cytowanej pracy o angielskim humorze: „Chodzi o tendencję, by powiedzieć mniej, niż ma się na myśli” (s. 37).

<sup>54</sup> Na pozorną jedynie funkcję lokalizacji geograficznej jako kontekstu służącego „oswojeniu” świata przedstawionego zwraca uwagę A. Colley w artykule *Edward Lear’s Limericks and the Reversals of Nonsense*, „Victorian Poetry” 26, 1988, nr 3, s. 290.

<sup>55</sup> W sposób niezwykle obrazowy ową właściwość tekstów limerycznych opisał J. Rieder w rozprawie *Edward Lear’s Limericks: The Function of Children’s Nonsense Poetry*, „Children’s Literature” 26, 1988, s. 54: „opór nonsensu wobec zdroworozsądkowej interpretacji (*commonsense interpretation*) kreśli wokół nich rodzaj magicznego koła”.



meryczną. Niezależnie jednak od mylnych rozpoznań genologicznych niektórych autorów publikowane w „Szpilkach” teksty czytelników pełniły niezwykle istotną funkcję polegającą na wypełnianiu istniejącego w literaturze polskiej deficytu sztuki powszechnej, wyzwalającej poczucie autentycznego uczestnictwa w procesie tworzenia.

Trwała obecność gatunku na łamach pisma przyczyniła się niewątpliwie do wzbogacenia rodzimej kultury literackiej o nowe i nietradycyjne w jej obrębie wartości. To właśnie głównie za pośrednictwem limeryku przyswojona została polskiej publiczności, wprowadzająca znaczące ożywienie w dziedzinie twórczości komicznej, ekscentryczna poetyka nonsensu: zarówno w swojej wykształconej, tworzącej najlepsze wzory, jak i bardziej potocznej formule.

## 2. Rola „Przekroju”

Choć liczba drukowanych na łamach pisma limeryków w porównaniu z dorobkiem „Szpilek” nie wydaje się imponująca, to jednak prezentowany w nim konsekwentnie przez kilka dziesięcioleci typ literatury miał z pewnością pośredni wpływ na upowszechnienie się konwencji gatunku. Od początku istnienia „Przekroju” w kręgu zainteresowań jego redaktorów znalazły się teksty mieszczące się w nurcie szeroko pojętej literatury nonsensu, stanowiącej źródło specyficznej odmiany komizmu. Jak pisał Kazimierz Koźniewski, dostrzegając w „czystym humorze” „fundamentalny element pisma”: „Ten czysty humor, ten pure-nonsense, owe rysunki bez podpisu, humor bądź abstrakcyjny, bądź surrealistyczny (bardzo jednak rzadko czarny lub makabryczny) to właściwie była przekrojowa ofensywa skierowana przeciw wszelkim formom tradycyjnego humoru werystyczno-naturalistycznego, przeciwko temu śmieszkiwi mieszczańskiemu, niewątpliwie najchętniej akcentowanemu przez niemałą liczbę czytelników”<sup>56</sup>.

Za stały element pisma uznaje również komizm nonsensu autor późniejszego opracowania: „Parodystyczną stylizację i absurdalny komizm [...] można było w »Przekroju« znaleźć właściwie od początku, niemal od pierwszego numeru”<sup>57</sup>. Ów literacki profil tygodnika wyznaczył jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego tożsamości, ale również stał się powodem publicznej dyskusji na temat funkcji społecznej nonsensu. Sprowokowały ją drukowane od 1946 roku *Zielone Gęsi* oraz *Listy z fiołkiem* Gałczyńskiego, które wywołały protesty czytelników oraz części krytyki dopominającej się o społeczne zaangażowanie sztuki. Głośny swego czasu epizod z dziejów literatury nonsensu w Polsce tak opisuje córka poety:

<sup>56</sup> K. Koźniewski, *Wielka awantura artystyczna czyli Gałczyński w P.*, „Przekrój” 1975, nr 1563, s. 9.

<sup>57</sup> A. Klominek, *Życie w „Przekroju”*, Warszawa 1995, s. 288.



„Oto K. Błędowski w imieniu zetempowców z fabryki »Era« we Włochach w długim liście do redakcji »Pokolenia« [1950, nr 20 — przyp. M.T.] pisze między innymi: »Kiedyś słyszeliśmy o dowcipie opartym na nonsense. Wiemy, że są jeszcze na świecie ludzie, których to może bawić. Wiemy również, że ten rodzaj dowcipu reprezentuje schyłkową kapitalistyczną kulturę. Otóż cały dowcip, cała strona satyryczna teatrzyku poety K.I. Gałczyńskiego opiera się — naszym zdaniem — właśnie na nonsense. Zapytuję: dlaczego bohaterowie »Zielonej Gęsi« nie mogą brać udziału w zdrowej, silnej i rzeczowo w cel wymierzonej satyrze? [...] w »najmniejszym teatrze świata« nie znajdujemy odbicia problemów nas interesujących, nie znajdujemy naszego życia, krótko mówiąc, utwory te są nam niepotrzebne i nie wiemy po co i dla kogo poeta je pisze. Zwracamy się więc z prośbą i żądaniem, ażeby Konstanty Gałczyński pisał tylko dla mas pracujących, w których szeregach kroczy postępową młodzież polska»<sup>58</sup>. Niewydrukowana odpowiedź Gałczyńskiego oparta była na przewrotnym chwycie odwrócenia, który powodował, iż przeciwnicy nonsensu stawali się jego nieoczekiwanymi sojusznikami: „Tymczasem — i na zakończenie — słowo na temat nieporozumienia w związku z tzw. humorem czystego nonsensu. Otóż na jednym z meczów piłki nożnej zastanawiałem się głęboko, czemu robotnicza publiczność woła pod adresem sędziego: »Sędzia kalosz! Sędzia kanarki doić!« Przecież na zdrowy rozum sędzia nie jest kaloszem, a kalosz nie może doić. Gdzie tu logika? Gdzie wymiona u tego malutkiego ptaszka? [...] jest to czysty nadrealizm, absurd i nonsens [...] Więc pytam, czy sytuacja, w której kalosz doi kanarki, to nie jest przypadkiem znowu »Zielona Gęś«? Ale, kolego Błędowski z fabryki »Era« i kolego JAŚ ze »Sztandaru Młodych«, co ja jestem temu winien?»<sup>59</sup>. Racjonalny wywód Gałczyńskiego uświadamiał obecność nonsensu w rzeczywistości, w której obronie zabrali głos przedstawiciele „postępowej młodzieży”, przez co ośmieszał sformułowane w liście zarzuty. Wydaje się, iż takiej właśnie formy odpowiedzi krytycy poety obawiali się najbardziej, o czym świadczy zakończenie *Listu otwartego do K.I. Gałczyńskiego-poety* Antoniego Gołubiewa, który opublikowany został w numerze 1. „Tygodnika Powszechnego” z 1947 roku: „jeżeli by Pan, Panie Ildefonsie, zechciał mię zaszczyścić odpowiedzią, niechże nie robi Pan tego w *Listach z Fiołkiem*” (s. 13). „Błazeństwa” Gałczyńskiego uznawał Gołubiew za anachronizm, niestosowny w epoce „walki o wartość”: „Jaka jest rola nonsensu? Burząca. Nonsens burzy to, co zaskorupiałe, maci zastój — i mogą być epoki, gdy nonsens jest twórczy: rozbija wygodne zadowolenie z letniego bytowania. Ale dzisiejsza walka jest w dużej mierze walką z nonsensem, gdyż jest walką o wartość. Jest walką z nonsensem negowania wartości lub z nonsensem pomieszania wartości” (*ibidem*). Także sama redakcja „Przekroju” otrzymywała listy zwykłych czytelników

<sup>58</sup> K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa 2000, s. 264–265.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 266.



ków, najwyraźniej zdezorientowanych pojawieniem się *Zielonej Gęsi* i *Listów z fiołkiem* jako stałych pozycji na łamach pisma: „Pisano: przestańcie drukować te idiotyzmy, wstyd, żeby takie dobre pismo zamieszczało takie głupstwa. Zarzuty były przeważnie, że niezrozumiałe i głupie”<sup>60</sup>. Niezależnie jednak od fali krytyki, z jaką spotykała się nonsensowa twórczość Gałczyńskiego, reprezentowany przez nią rodzaj humoru wywoływał żywą reakcję publiczności otwierającej się na nowe literackie doświadczenia: „czytająca Polska bez przesady żyła *Zieloną Gęsią*, oczekiwała jej z tygodnia na tydzień, złorzeczyła jej, wychwalała pod niebiosa, wzruszała ramionami i śmiała się do rozpuku”<sup>61</sup>. Polski literacki nonsens stał się zjawiskiem dostrzegalnym i tworzącym przeciwwagę dla ideologicznie sterowanej, nacechowanej patosem sztuki socrealizmu. Dysonans, jaki wprowadzał w ówczesne życie literackie, był jednak tak silny, iż w 1950 roku, po warszawskim zjeździe Związku Literatów Polskich, na którym twórczość Gałczyńskiego stała się przedmiotem ataków w referacie programowym<sup>62</sup>, zarówno „najmniejszy teatrzyk świata”, jak i *Listy z fiołkiem* przestały ukazywać się w krakowskim tygodniku. Skupieni na autorze *Zielonej Gęsi* decydenci polityczni nie zdołali jednak zapobiec rozprzestrzenianiu się zaszczerpionej już rodzimej kulturze tradycji. Dalsze lata istnienia pisma dowodzą, iż literatura nonsensu nie tylko nie zniknęła z łamów „Przekroju”, lecz stała się jednym z najważniejszych elementów jego wizerunku. Przekrojowy dorobek w tej dziedzinie tworzyły teksty zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. Oprócz wspomnianych utworów Gałczyńskiego do cyklicznie ukazujących się pozycji programowych należały felietony Jerzego Afanasjewa, wydawane w 1958 roku jako *Pocztą od Afanasjewa* (pod jednym z listów pojawia się podpis „Nonsens Afanasjew”), w latach siedemdziesiątych zaś pod tytułem *Pocztą do Afanasjewa* (jako miejsce nadania występuje tu między innymi Leśniczówka Absurdalna) czy *Dwutygodniowy Przekrojowy Bzdurnik*, którego „redaktorem nieodpowiedzialnym” był Zbigniew Lengren (1973). Znaczącym faktem, dokumentującym aktualność tradycji skamandryckiego purnonsensu, była także zapowiedź książki Tuwima i Słonimskiego *W oparach absurdu*, której towarzyszył obszerny, zajmujący niemal trzy strony wybór tekstów („Przekrój” 1957, nr 655). Równocześnie bogato reprezentowana twórczość przekładowa dostarczała czytelnikom najlepszych wzorców poetyki nonsensu oraz niekonwencjonalnego humoru. Teksty Lewisa Carrolla w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza (fragment *Alicji w Krainie Czarów*, 1955) i Macieja Słomczyńskiego (wykreślony epizod *Alicji* zatytułowany *Osa w peruce*, 1978), wybór

<sup>60</sup> „W »Przekroju« pisałem od dzieciństwa...”. Z Marianem Eile o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim rozmawia Ludwik Jerzy Kern, „Przekrój” 1984, nr 2028, s. 20.

<sup>61</sup> A. Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1973, s. 178. O „potędze” tego śmiechu, jednoczącego nastawioną krytycznie wobec ówczesnej rzeczywistości część inteligencji, pisze J.S. Ossowski w artykule *Potęga śmiechu*, [w:] *Świat w zabawie — „zabawa światem”*. *Ludyczne koneksje literatury*, red. D. Ossowska i A. Rzymska, Olsztyn 2001.

<sup>62</sup> Zob. M. Wyka, *O życiu Gałczyńskiego*, „Przekrój” 1967, nr 1140, s. 7.



z angielskich *nursery rhymes* (1958)<sup>63</sup>, proza Roalda Dahla (1961), Woody’ego Allena i Rolanda Topora (lata osiemdziesiąte), niezwykle liczne (lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte) przekłady Ludwika Jerzego Kerna, popularyzujące poezję Ogdena Nasha oraz późniejsze Stanisława Barańczaka, przedstawiające twórczość Hilaire’a Belloc’a (1993) to tylko niektóre przykłady charakteryzujące literacką formację pisma. Jej obraz kształtowały także teksty popularyzujące pojęcie literackiego nonsensu i nonsensowego humoru, także w odniesieniu do rodzimej literatury. Do najważniejszych z nich należały: *Poezja nonsensu* Ludwika Szczepańskiego („Przekrój” 1949, nr 243) oraz tworzący z nim dwugłos artykuł Tuwima *Jeszcze o poezji nonsensowej* („Przekrój” 1950, nr 247), szkic *Co to jest nadrealizm?* Jana Błońskiego, podejmujący zagadnienie „nowego humoru” („Przekrój” 1958, nr 677/679), cytowany już tekst Kazimierza Koźniewskiego *Wielka awantura artystyczna czyli Galczyński w P.* („Przekrój” 1975, nr 1563) czy apologetyczny artykuł Andrzeja Saramonowicza o Monty Pythonie *Śmieją się śmiać*, w którym pojawia się formuła „humoru inteligentów dla inteligentów” („Przekrój” 2002, nr 10). Niewątpliwy walor historycznoliteracki posiadały przy tym dwa pierwsze teksty zawierające mało znane fakty z dziejów polskiego nonsensu oraz ukazujące go jako przedmiot badań diachronicznych. Zdaniem Tuwima artykuł Szczepańskiego „zwrócił uwagę czytającej publiczności na jeden z działów niesłusznie zaniedbanej i zapomnianej **polskiej poezji komicznej**” (*Jeszcze o poezji nonsensowej*, s. 7), rekonstrukcja zaś tej zapomnianej przeszłości wymaga sięgnięcia do czasopism humorystycznych wydawanych w XIX wieku. Celem autora *Pegaza dęba* było jednak przede wszystkim uzupełnienie i sprostowanie podanych przez poprzednika wiadomości, czyli twórcza polemika, służąca ustaleniu niektórych danych faktograficznych (między innymi autorstwa słynnego *Kara Mustafy*). Tekst Szczepańskiego natomiast, mimo wskazanych

<sup>63</sup> Ten istotny, uwzględniony wcześniej na łamach „Szpilek” element tradycji nonsensu, zaprezentowany został dzięki przekładom L.J. Kerna (*Czary, mary, szury, bury...*, „Przekrój” 1958, nr 714/716, s. 20–21). Do tekstów pochodzących, jak informuje tłumacz, ze słynnego zbioru *Mama Gęś*, dołączono interesujący komentarz, który wskazywał, iż uchodzące za pozbawione sensu dziecięce rymowanki zawierają wiele niezrozumiałych już dzisiaj odniesień do wydarzeń historycznych. Tak np. popularny wierszyk *Jurek Ogórek*:

Jurek Ogórek, niebieskie migdały  
 Całował dziewczynki, a one płakały;  
 Lecz chłopcy z sąsiednich przybiegli podwórek,  
 I uciekł od razu ten Jurek Ogórek.

— miałyby, jak głosi komentarz, odnosić się do „spisków Jakobinów przeciwko tronowi”. Najważniejsze jednak, iż przedstawione wierszyki wpisane zostały wyraźnie w szerszy kontekst literatury nonsensu, jak również pozbawione wyłączonego związku z obiegiem literatury dziecięcej: „Zatraciwszy swe ostre satyryczno-polityczne tradycyjne te rymowanki stały się ulubioną zabawą zarówno dzieci jak i starszych. [...] Wszystkie one odznaczają się typowo angielskim humorem, specyficzną muzycznością, dużo w nich absurdu i nonsensu”.





przez Tuwima nieścistości, wykazywał cechy ujęcia syntetycznego, posługującego się narracją budującą pewne uogólniające konstrukcje. Wystarczy zacytować początek i koniec tego, określonego przez Tuwima jako „interesujące”, opracowania: „Istniała w różnych epokach, obok poezji prawdziwej, tworzona już to przez grafomanów, którzy na nic lepszego zdobyć się nie potrafili, już to nieraz przez bardzo tęgich poetów uprawiających nonsens albo dla czystej rozrywki — wytchnienia od pracy twórczej, albo dla osiągnięcia poprzez nonsens tym silniejszego efektu satyrycznego, jeśli chcieli kogoś lub coś wykpić. Raczej tylko ta druga poezja nonsensu, pisana przez prawdziwych poetów zasługuje na uwagę i wspomnienie. Jeśli będę wspominał o wypocinach grafomanów, to tylko po to, aby dać pełniejszy obraz historii nonsensu na marginesach naszej literatury [...] Poezja nonsensu istnieje do dziś. Ale zmienia swój charakter coraz bardziej zdecydowanie na satyryczno-dydaktyczny. Coraz mniej jest wierszy bezsensowych tylko dlatego, żeby bawiły samą swą absurdalnością. Natomiast drogą poprzez nonsens poeci nadal wyszydają jednych i uczą drugich. Przykładem tak stosowanego nonsensu jest wiele świetnych *Zielonych Gęsi* K.I. Gałczyńskiego, celniej zwalczających obskurantyzm i zacofanie, niż można było by to zrobić, na poważnie” (*Poezja nonsensu*, s. 5). Tezy stawiane przez Szczepańskiego zasługują niewątpliwie na uwagę współczesnych badaczy śledzących dzieje polskiej literatury komicznej, w której obrębie istnieje wiele przejawów „komicznego nonsensu”, także o rodzimej proveniencji (na przykład w repertuarze „Zielonego Balonika”), niekoniecznie zatem powielającego angielskie wzory. Obecność tych ostatnich wiąże jednak autor z poezją limeryczną („To ulubiona forma fraszki angielskiej”, s. 5), której przykłady czerpie z przedwojennej jeszcze twórczości Janusza Minkiewicza. Właśnie od przypomnienia przedwojennego dorobku Minkiewicza („Przekrój” 1946, nr 57) zaczyna się także historia limeryku na łamach krakowskiego tygodnika. Publikację sześciu tekstów, zamieszczonych w wydanym w 1939 roku tomie *Nic świętego*, uznać można za gest nawiązania do tradycji pierwszych polskich limeryków, w widoczny sposób „plagiatujących”, według określenia samego Minkiewicza, angielskie pierwowzory. Autor tychże limeryków podejmuje zresztą współpracę z „Przekrojem” i w latach 1947–1950 redaguje rubrykę *Pigułki*. *Organ J. Minkiewicza*. W roku 1949 drukuje on *Limeryk popularno-naukowy* Antoniego Marianowicza, który dedykowany jest właśnie „Redaktorowi *Pigułek*, pionierowi polskiego limeryku”:

Raz pewnej niewieście z Bilbao  
Rozbijać atomy się chciało.  
Rozbiła ze szczętem  
Naczynia i sprzęty  
Lecz atom z tych prób wyszedł cało.

(„Przekrój” 1949, nr 220, s. 15)





III

*Bez moralu*

Przed odkryciem obydwu Ameryk,  
Mieszkał w Glasgow pewien historyk.  
Snobem był i idiota,  
Zaś stworzyłem go po to,  
By mieć jeszcze jeden limeryk.

(s. 32)

Limeryki Woroszylskiego, które zamieszczone zostały także w tomie satyr i fraszek wyraźnie sprzyjających „antyreakcyjnej” powojennej ideologii<sup>65</sup>, stanowią interesujący przykład konfrontacji gatunku z wykształconym w atmosferze walki politycznej stylem epoki. Elementy typowo socrealistycznej retoryki („klasa przemijająca”, „wsteczny”, „szabrownik”), jak również podporządkowanie losu postaci prawom dziejowym, pojętym w duchu filozofii marksistowsko-leninowskiej, pozornie jednak wskazują na ideologiczny charakter wypowiedzi, przystający do tej fazy w twórczości autora, która kojarzona bywa z jego „radykałnie czerwoną młodością”<sup>66</sup>. Wydaje się, iż sam wybór gatunku oraz zastosowanie typowego dla niego repertuaru chwytów komicznych przekreśliły szanse na odczytanie dwóch pierwszych tekstów jako przejawu „partyjnego” światopoglądu. Rzecz by można, iż zadziałało tu prawo opisanej niegdyś przez Stefanię Skwarczyńską „rodzajowej konieczności”, „niezależnej od aktu woli wypowiadającej się jednostki”<sup>67</sup>: jednoznaczna przynależność limeryku do rodzaju rozrywkowo-autotelicznego, „wymuszającego” specyficzne, „udziwniające” ujęcie przedstawionych treści, przesądzała o ludycznym charakterze ideologicznych kontrybucji autora. Zaskakujący pomysł ukazania Winicjusza w roli „wsteczniaka”, familiaryzacja figury pogardzanego w okresie powojennym szabrownika („Jacek-szabrownik”) czy też obniżenie powagi instytucji, budzącej grozę w cza-

<sup>65</sup> W. Woroszyłski, *Weekend Mister Smitha*, Warszawa 1949. W otwierającym tomik wierszu *Państwo pozwoli* pojawia się brzmiący jak deklaracja fragment:

W wolnych chwilach — reakcji  
Wbijam do trumny gwoździe.

(s. 5)

<sup>66</sup> Zob. S. Barańczak, *Miejsce Woroszyłskiego*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 1, s. 125. Faza ta, zdaniem Barańczaka, obejmuje lata 1949–1955.

<sup>67</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 160–161. Rodzajowość jako naturalna konieczność komunikatu (w przeciwieństwie do ukształtowanych historycznie pojęć gatunkowych) wiąże się z jego funkcją, dostosowaną do określonej potrzeby człowieka jako istoty społecznej. Jedną z takich funkcji, decydujących o sposobie organizacji wypowiedzi, jest właśnie funkcja rozrywkowo-autoteliczna (zob. s. 116).



sach stalinowskich („pewien urząd”) przypominają raczej parodię socrealistycznej konwencji niż jej wiernopoddańcze przywołanie. Także typowe dla rodzaju rozrywkowo-autotelicznego chwytu formy i języka tworzyły widoczny sygnał ludycznej orientacji tekstu, która na poziomie rozwiązań gatunkowych znajdowała wyraz przede wszystkim w poetyce nonsensu, najsukuteczniejszej „odrealniającej” wizerunek przedstawionej rzeczywistości. Elementy tej poetyki, jak budząca skojarzenia z twórczością Leara inkongruentna konstrukcja przymiotnikowa („aspołeczny,/ **Nierealny** i wsteczny” — podkreśl. — M.T.), stopniowanie cech, które zgodnie z uzusem językowym nie podlegają stopniowaniu („klasy przemijające jeszcze szybciej”), nadawanie cech dziwności zwyczajnym z punktu widzenia życiowej logiki zdarzeniom (aresztowanie szabrownika to w interpretacji narratora „dziwna rzecz”, wymykająca się regułom rozumienia) czy też komiczne rymy, odwracające proporcje między brzmieniem i znaczeniem (Winicjusz — zeń nic już; forma Kładzka zamiast Kłodzka dla zachowania dźwiękowej ekwiwalencji) podważały ewentualną hipotezę o stworzeniu przez Woroszylskiego limeryku „socrealistycznego”. Ostatni z tekstów nie pozostawia zresztą wątpliwości co do ludycznej intencji autora, który podobnej, nie zaś ideologicznej postawy oczekiwał zapewne od odbiorcy tekstu. Dodać trzeba, iż świadectwem znajomości angielskiej klasyki nonsensu, dostarczającej wzorców tego typu twórczości, była wydana przez Woroszylskiego w 1967 roku antologia *Nastolatki nie lubią wierszy*, która prezentowała młodemu czytelnikowi świat na opak w wydaniu Leara, Carrolla i Milne’a<sup>68</sup>.

Poza Minkiewiczem, Marianowiczem i Woroszylskim do grona przekrojowych limeryków wczesnych lat powojennych należał także Ludwik Jerzy Kern, autor tekstu prezentującego prawdziwie nonsensową pointę:

Raz bakałarz z miasta Ryki  
bez fasonu miał trzewiki.  
Widząc to, ktoś mu poradził,  
by je na prawidła wsadził,  
więc je wsadził na prawidła  
gramatyki.

(„Przekrój” 1950, nr 255, s. 16)

<sup>68</sup> *Nastolatki nie lubią wierszy*, wiersze wybrał W. Woroszylski, Warszawa 1967. W rozdz. *Wszystko na opak* znalazły się przekłady A. Nowickiego (E. Leara *Akond ze Skwak*, *O żeglarzach Dżamblach*, L. Carrolla *Z pieśni Szalonego Ogrodnika*) oraz A. Marianowicza (A.A. Milne’a *Wierszyk cesarza*). O szerszych zainteresowaniach Woroszylskiego tym typem literatury świadczy obecność w antologii także tekstów takich autorów, jak O. Nash i C. Morgenstern. W dołączonych na końcu notach przedstawione zostały sylwetki pisarzy ze szczególnym uwzględnieniem obecności w ich twórczości elementu nonsensu. Niezwykły charakter publikacji podkreślało także opracowanie graficzne B. Butenki, nawiązujące do poetyki nonsensowego humoru.



Znakomity tłumacz poezji Ogdena Nasha ponad dwadzieścia lat później przedstawi publiczności „Przekroju” swoją wersję nieco frywolnego limeryku angielskiego:

There was a young girl from Penzance  
Who decided to take just one chance.  
So she let herself go  
In the lap of her beau,  
And now all her sisters are aunts.

(*The Limerick. 1700 Examples...*, s. 195)

Raz pewna panna w Bogocie  
Pofolgowała ochocie.  
Po prostu pewnego ranka  
Skoczyła w ramiona kochanka  
I teraz jej wszystkie siostry są ciocie.

(*Limeryk* [z ang.], „Przekrój” 1972, nr 1427, s. 24)

Nie licząc wspomnianego w 1990 roku w drukowanym na ostatniej stronie *Ogródka fraszek* tłumaczenia Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego „naj-słynniejszego limeryku świata”<sup>69</sup>, aż do początku XXI wieku trudno dostrzec przejawy aktywnego zainteresowania gatunkiem na łamach pisma, choć nadal twórczość nonsensowa i związany z nią rodzaj humoru należą do zjawisk szczególnie rekomendowanych przekrojowej publiczności. Przede wszystkim więc jako „książka z rekomendacją” odnotowana zostaje publikacja pierwszego polskiego opracowania poświęconego w całości dziejom oraz aktualnie żyjącym odmianom limeryku: *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu* Anny Bikont i Joanny Szczęsnej („Przekrój” 1998, nr 20), jak również zbioru *Uśmiech bez kota* zasłużonego już w tym czasie limerysty Antoniego Marianowicza, którego omówieniu towarzyszy pełen emocji komentarz anonimowego recenzenta: „Co prawda, rodowity Polak woli ciągle jeszcze *pure alcohol* od *pure nonsense*, ale powoli tak się robi w naszym kraju, że facet, który *pure nonsense* nie rozumie albo którego *pure nonsense* nie bawi, staje się po prostu kmiotkiem, neptkiem, ćwokiem, żłobem i w ogóle osobnikiem towarzysko nieinteresującym, zmierzającym prosto do tyłu, czyli w stronę jaskini. Książka Marianowicza stanowi doskonały podręcznik do wprawiania się w *pure nonsense* i poznawania jego tajników. Składa się z własnych utworów autora oraz jego tłumaczeń i zapożyczeń z najwybitniejszych *pure nonsense*ów świata. W marszu do światowych elit należy podnosić *pure nonsense*owe kwalifikacje” (*Pure nonsense*, „Przekrój” 1998, nr 20, s. 41). Niewątpliwie na przyspieszenie tego marszu wpływać miało wiele przekrojowych inicjatyw, jak na przykład publikacja *Słownika gatunków poezji nonsense* Stanisława Barańczaka, którego ideę ilustrowało następujące hasło:

#### ADELIRYK

Krótki utwór poetycki do Adeli, o Adeli, a nawet wypowiedziany przez Adele, jeśli tylko osoba mówiąca przedstawi nam się jako Adela i jeśli przy tym utwór jest napisa-

<sup>69</sup> „Przekrój” 1990, nr 2330, s. 24. Tekst został opatrzony tytułem *Fraszka bez piątej klepki*.



ny prawidłowym wierszem polskim, regularnym metrycznie i rymowanym. Cały tekst główny (tzn. bez wliczania tytułu) zbudowany jest wyłącznie z 9 liter alfabetu, dokładnie wyliczonych na wstępie. W naszym wypadku tymi literami są:

a-d-e-f-i-j-k-l-s.

Każda z tych liter musi być wykorzystana w tekście co najmniej raz.

*Co znaczy siła woli*

— adela dla flisaka  
feliksa feliksiaka  
kleiki lekkie kisi  
kisieie lekkie klei  
a felek dla idei  
siada  
i je  
i je  
i  
je  
kisieie i kleje  
jake adela leje

(„Przekrój” 2001, nr 51/52, s. 48)

Wprawdzie teksty produkowane wyłącznie dla celów zabawy literackiej pojawiały się na łamach pisma już wcześniej (wystarczy wymienić kuriozalną „tautogramiczną” prozę Stanisława Furmanka<sup>70</sup>), jednak popularność „niepoważnej” twórczości wzrosła znacząco właśnie dzięki „ułożonym nie wiadomo po Jaką Cholerę” utworom Barańczaka<sup>71</sup>. Dostarczały one wyrafinowanych artystycznie, skomplikowanych pod względem gatunkowych reguł i trudnych do naśladowania wzorów, które stanowiły niewątpliwie ekskluzywną kolekcję polskiej literatury humorystycznej. W przeciwieństwie do nich stosunkowo prosty schemat limeryku wydawał się łatwy do rozpowszechnienia i seryjnego wykorzystania w ramach sztuki bardziej popularnej, dostępnej szerszej, choć nastawionej na aktywną rozrywkę publiczności. Ogłoszenie przez redakcję konkursu dla prenumeratorów

<sup>70</sup> Zob. S. Furmanek, *Patalońska przygoda — prawie powieść*, „Przekrój” 1978, nr 1721 albo *Dama dla dragona*, „Przekrój” 1980, nr 1825. Próbkę tego typu prozy stanowić może początek drugiego z wymienionych utworów: „ — Dynde, dynde — dzwoniły donośnie diecezjalne dzwony. Dębowy dworek dymisjonowanego dywizjonera dragonów — Donata Dobromirskiego — dyszał dobrostanem domaradnych dragonów, długoletnich druhów dywizjonera. Długowasy, dostojny dziedzic Dawidówka, dmuchając dalmatyńskim dymkiem, doglądał dachujących dachówkami dach dworku dekarzy, dogadując dobrotliwie...” (s. 23). Warto zauważyć, iż *Patalońska przygoda* określona została przez autora jako „primaaprilisowa powiastka”, co wpisuje ją w nurt twórczości, zapoczątkowany przedwojennymi tekstami Tuwima i Słonimskiego.

<sup>71</sup> Formuły tej użył autor w odniesieniu do swojego „mega-palindromadera 2. 501-literowego”, zamieszczonego w „Przekroju” z 2001 roku, nr 1, s. 56.





na limeryk zawierający słowo „Przekrój”<sup>72</sup> („Przekrój” 2001, nr 7) było wyraźną oznaką takiego właśnie traktowania gatunku, który w podobnych okolicznościach potwierdzał swą zdolność do krążenia w obiegu popularnym oraz wpływania na istniejące w jego obrębie kanony<sup>73</sup>. Konkurs pokazał zresztą, iż największą część produkcji czytelniczej stanowiły utwory „limerykopodobne”, dość swobodnie odnoszące się do gatunkowych aksjomatów, których zachowanie — przy dążeniu do niestereotypowych rozwiązań — stawało się wyróżniającą cechą obiegu wysokoartystycznego. Niezależnie jednak od rozluźnienia rygorów formalnych, wśród nadsyłanych do redakcji tekstów zdarzały się propozycje zaskakujące oryginalnością pomysłu, świadczącą o nieograniczonych możliwościach formy. Najbardziej niezwykłym przykładem był zapewne wyróżniony w konkursie „twór limerykopodobny w gwarze kociewskiej”, nadesłany przez Huberta Pobłockiego z Gdańska:

Wejta! Zarazki po wojnie śwatowy,  
jaż do ty pory,  
Wew Krakowie zaczyli wydawać  
móndre redachtory  
Gazyta, co sia mnianuje „Przekrój”,  
Toć wew niy durcham psisze  
gwazdów rój,  
A rad jó czytają: robotniki, gbury  
i dochtory.

(*Czytelnicy piszą limeryki i inne wierszyki*, „Przekrój” 2001, nr 14, s. 78)

Samo zastosowanie gwary w gatunku niemającym żadnych związków z folklorem wiejskim prowadziło do komicznego konfliktu, dowodzącego ekstrawagancji limerykowego humoru. Jego obecność w twórczości nieprofesjonalnej, powstającej *ad hoc* i nieuczestniczącej w głównym nurcie literackich zdarzeń, była więc niewątpliwie świadectwem zmian dokonujących się w polskiej „kulturze śmiechu”. Komizm o podłożu czysto ludycznym w widoczny sposób stawał się atrakcyjny dla czytelników popularnego pisma, służąc jednocześnie identyfikacji powstającej wokół niego wspólnoty. Istnienie umacnianej przez lata przekrojowej tradycji trafnie ujęła jedna z czytelniczek, pisząc przy okazji limerykowego konkursu: „jesteście nadal czasopismem z k l a s ą, którą, jak noszenie smokingu, wyrabia się przez pokolenia” („Przekrój” 2001, nr 14, s. 79).

<sup>72</sup> W porównaniu z nagrodami, jakie oferowały redakcje angielskich gazet na początku XX wieku (koń, dożywcotnie utrzymanie czy dom z pełnym wyposażeniem), lista przekrojowych nagród przedstawiała się, co warto zacytować jako ciekawostkę, nader skromnie: „I — serwis obiadowy Carmen, II — serwis obiadowy Rita, III — garnitur do kawy. Wyróżnienia: 5 kompletów książek, 3 zestawy kosmetyków” („Przekrój” 2001, nr 7, s. 79).

<sup>73</sup> Wydaje się, iż odnieść można do tego trafną obserwację M. Głowińskiego: „W każdej niemal epoce powstają kanony poezji popularnej, nie dającej się sprowadzić do folkloru, ale też nie należące do tej sfery twórczości, która w danym okresie przyjmowana jest jako sztuka najbardziej ambitna, ta, z którą wiążą się największe nadzieje”. Zob. *Kanony poetyckości i style historyczne*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, Wrocław 1973, s. 207.



Ostatnie dziesięciolecie ukazującego się do dziś pisma potwierdza jego zasługi w upowszechnianiu niekonwencjonalnego humoru, który po 2000 roku znajdował wyraz przede wszystkim w obficie drukowanej twórczości limerycznej, będącej dziełem kolejnej już generacji autorów. Zwróceniu uwagi na — jak odnotowano w jednym z artykułów — „kultowy” już niemal gatunek<sup>74</sup> służyły cyklicznie powracające rubryki: *Limeryki z okolic Afryki*, w której zamieszczano teksty między innymi Rafała Bryndala, Barbary Stenki, Pawła Orszaka, Marcina Kruka, Jerzego Chociłowskiego czy Anity Groszek, oraz *Lustracja VIP-uff!* Zbigniewa Dmitrocy, zawierająca limeryczne „portrety” znanych postaci życia publicznego, głównie zaś polityki. O ile pierwsza z wymienionych rubryk w znacznym stopniu kontynuowała tradycję nonsensowego humoru, o tyle limeryki Dmitrocy skłaniały się ku satyrycznej odmianie komizmu, bardziej zorientowanego na realnie istniejącą rzeczywistość niż zabawę słowną czy grę z prawami logiki. Niżej przytoczone *Limeryki z okolic Afryki* pokazują różnorodność pomysłów fabularnych, mających wspólne źródło w „ekscesach” wyobraźni poddanej regułom niedającej się ująć w żadne schematy logiki:

Żył raz człowiek (gdzieś w mieście Hawana),  
który żonę błagał na kolanach.  
Błagał ją dniem i nocą,  
lecz... nie wiedziała, o co!  
Tego nigdy nie zdradził w błaganiach.

(Barbara Stenka, „Przekrój” 2003, nr 24/25)

Szkielet Piasta spod miasta Rzeszowa  
swych odkrywców po rękach całował.  
Zgromadzone tam panie  
Wyrażały uznanie:  
„Stary trup, lecz się dobrze zachował!”.

(Marcin Kruk, „Przekrój” 2003, nr 30)

*Atrakcja turystyczna*

Wilkołak spod Sanoka  
W lesie, gdy noc głęboka,  
Zwykł do księżycy  
Wyć, czym zachwyca  
Fanów jazzu i rocka.

(Paweł Orszak, „Przekrój” 2003, nr 15)

---

<sup>74</sup> Zob. T. Marciniak, *Butenkologia sentymentalna*, „Przekrój” 2000, nr 23. Charakteryzując sylwetkę znanego ilustratora, autor znajduje okazję, by wspomnieć o „limerykach, których kult ostatnio w Polsce, a szczególnie w Krakowie, rozkwita” (s. 22).



Pewien facet mieszkający pod Sanokiem  
miał o sobie mniemanie aż tak wysokie,  
że sprawdzał w euroskali  
ceny na rynku paliw,  
gdy mu się zbierała ropa pod okiem.

(Rafał Bryndał, „Przekrój” 2004, nr 21)

Wyróżniająca cytowane teksty logika narracyjna decyduje o ich spójności, podkreślającej jednocześnie „idiomatyczność” przedstawionego świata, nieznajdującego odpowiednika w pozatekstowej rzeczywistości. Stanowi to podstawowy warunek wielokrotnie akcentowanej bezinteresowności limerykowego humoru, która wydaje się cechować większość gatunkowych realizacji. Trudno nie zgodzić się ze Stanisławem Barańczakiem, iż „poezja nonsensu zawsze [...] zawdzięczała swą popularność przede wszystkim temu, co stanowi zasadę jej istnienia: całkowitej bezinteresowności swojego humoru. Pod tym względem poetycki nonsens stoi dokładnie na przeciwległym biegunie względem satyry, z reguły objuczonej mnóstwem funkcji o społecznym wymiarze i ważnych spraw do załatwienia. Mówienie nonsensów, i to wierszem, niczego nie załatwia, o nic nie walczy, nie służy niczemu użytecznemu, nie służy w ogóle niczemu poza sobą samym i wywołanym przez siebie śmiechem”<sup>75</sup>. Kontrast ten uwidacznia zestawienie przytoczonych *Limeryków z okolic Afryki* (sam tytuł rubryki pozbawiony jest realistycznej motywacji) z *Lustracją VIP-uff!* Zbigniewa Dmitrocy, przebiegającą wedle reguł publicystycznej aktualności. Ścisły związek z pozaliterackim kontekstem, realność przedstawionych postaci (politycy z pierwszych stron gazet, znani artyści) oraz elementy współczesnego politycznego żargonu (choćby tytułowa „lustracja”) wprowadzały limeryk w obszar twórczości satyrycznej, zdominowanej przez właściwą jej postać komizmu:

*Giertych*

Notorycznie narodowy Roman Giertych  
Od kołyski nienawidzi niecných gier tych  
Liberałów i masonów,  
Co drwią z polskich zabobonów,  
Każąc rodakom czcić niezlustrowanych świętych!

(„Przekrój” 2005, nr 7)

---

<sup>75</sup> Barańczak, *Snark jest Bądziołem*, s. 9.



Mrożek

Mistrzowi w 75. rocznicę urodzin

Pobłażliwy sztukmistrz Mrożek  
Oczy aż postawił w stożek,  
Gdy nadęty sensat  
Żądał rekompensat  
Dla zmrożonych żartem mistrza  
mrożkolożek.

(„Przekrój” 2005, nr 27)

O krótkotrwałym żywocie tego typu tekstów jako przekazów o intencji komicznej przesądzał rodzaj zawartej w nich informacji, której „starzenie się” było procesem równoległym do przemian zachodzących w historycznie rozumianej rzeczywistości. Limeryk „satyryczny” stanowił zatem formę żartobliwej publicystyki, przejmującą jej doraźny i tendencyjny charakter. W pewnym też sensie wyrażał on radość z panującej w kraju demokracji, która tę postać żartu pozwalała traktować jako rodzaj barwnego politycznego komentarza.

Ożywienie około 2000 roku na łamach tygodnika (wydawanego w Krakowie do 2000 roku) występującej wcześniej raczej sporadycznie twórczości limerycznej wiązać zapewne można z opiniotwórczym oddziaływaniem artystyczno-intelektualnego środowiska, reprezentowanego przez Wisławę Szymborską oraz kręgi akademickie, podtrzymujące tradycję krakowskich „zabaw uczonych”<sup>76</sup>. Potwierdzają to przekrojowe publikacje, w których noblistce — znanej ze swojej „miłości do limeryków” — przypisuje się zasługę wylansowania mody na ten gatunek<sup>77</sup>, bliska

<sup>76</sup> Zob. H. Markiewicz, *Literackie zabawy krakowskich uczonych*, [w:] *idem, Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003. Tekst ten wygłoszony został, jak informuje dołączony do niego przypis, „w Polskiej Akademii Nauk w Krakowie podczas sesji zorganizowanej przez Radę Naukową Piwnicy Pod Baranami w czasie jej jubileuszu 12 XI 1976” (s. 320), co wydaje się znamienym przykładem ścisłych związków, istniejących między światem artystycznym i intelektualnym Krakowa.

<sup>77</sup> Charakterystyczny komentarz pojawia się w związku z opublikowaniem *Limeryków zwierzęcych, czyli ZWIERZĘTNIKÓW* I. Szajerowej („Przekrój” 2000, nr 5), które mają klasyczną formę moskalików: „Pomyłka w »P« 2849 nie powinna się zdarzyć, bowiem w Krakowie mieszka nasza noblistka Wisława Szymborska, która przepada za tymi formami, a zabawę w ich pisanie sama wylansowała”. J. Zaręba-Wronkowska, *Moskaliki*, „Przekrój” 2000, nr 9, s. 29. W tym samym numerze głos w sprawie owej genologicznej pomyłki zabiera także Z. Lengren.

Zainteresowanie noblistki gatunkiem chętnie odnotowywano w wywiadach (*Jestem osobą kame-ralną*. Z Wisławą Szymborską rozmawiają Marcin Baran i Albrecht Lempp, „Przekrój” 2000, nr 44) oraz relacjach z jej publicznymi wystąpieniami: „Prowadzony przez Teresę Walas w luźnej, rozrywkowej formie wywiad z laureatką oraz prezentacja limeryków napisanych przez przyjaciół (ze słynnej tajnej krakowskiej łoży miłośników tego gatunku) stanowiły przeciwagę dla pierwszej, oficjalnej części wieczoru” (W. Wilczyk, *Radość słuchania Szymborskiej*, „Przekrój” 1996, nr 49, s. 26).



zaś jej towarzysko tajna Limeryczna Loża Admiratorów Teresy Walas, złożona głównie z przedstawicieli świata nauki, jak również wydawane w krakowskich wydawnictwach (choćby zawierająca wiele egzemplarzy gatunku *Fioletowa krowa*) przekłady Stanisława Barańczaka, także członka Loży i doktora *honoris causa* UJ, przedstawiane są jako dowód na kwitnący w Krakowie kult limeryków<sup>78</sup>. Autorytet Wisławy Szymborskiej oraz związanego z nią środowiska przypomniał niewątpliwie o istnieniu „wysokiej” tradycji gatunku, tworzącej osobny nurt na tle bujnie rozwijającej się twórczości popularnej czy też reprezentującej dość niskie loty produkcji konkursowej. Zwrócenie uwagi na ten fenomen wydaje się ostatnim epizodem krakowskiej historii pisma, która w niemałym stopniu składa się również na historię polskiego limeryku.

### 3. Limeryczne praktyki „Karuzeli”

W przeciwieństwie do strategii obecnej na łamach „Szpilek” i „Przekroju”, której istotą było podejmowanie „prób sublimowania literatury ludycznej, wiązania jej z wysokoartystycznymi tradycjami literackimi”<sup>79</sup>, twórczość uprawiana przez autorów łódzkiej „Karuzeli” miała czysto rozrywkowy charakter, a jej obecności nie towarzyszyły jakiegokolwiek formy metaliterackiego komentarza. O ile więc limeryki publikowane w dwóch wymienionych na początku pismach wpiły się w kontekst wyraźnie lansowanej przez nie literatury nonsensu — zarówno w rodzimym (przede wszystkim skamandrycki purnonsens), jak i obcym wydaniu (liczne spolszczenia i przekłady klasyków angielskiego, amerykańskiego oraz niemieckiego nonsensu), o tyle dość licznie pojawiające się na łamach „Karuzeli” teksty limeryczne stanowiły rodzaj praktyki pozbawionej wsparcia w postaci objaśniającej refleksji, wyznaczającej im miejsce w obrębie literackiej tradycji humoru. Brak wypowiedzi na tematy literackie, niewielka liczba tłumaczeń (okazjonalnie tylko spotkać można w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych teksty Morgensterna i Ringelnatza) oraz autorów kojarzonych z wysokoartystycznym obiegiem (sporadycznie drukowane są w latach sześćdziesiątych utwory Gałczyńskiego, Tuwima, Minkiewicza czy Przybory) ograniczały rolę pisma jako przekaznika nowych, zmieniających dotychczasowe nawyki czytelnicze idei. Same teksty także nie dostarczały zbyt wielu przykładów nawiązań do tradycji, która ukształtowała najbardziej rozpoznawalne wzorce gatunku. Rzec by

<sup>78</sup> T. Marciniak, *op. cit.*, s. 22: „Dowodem na to jest bibliofilsko wydana księga limeryków dedykowanych prof. Teresie Walas, dowodem powstające Towarzystwo Miłośników Limerick, tłumaczenia Barańczaka”.

<sup>79</sup> Zastosowana przez S. Żółkiewskiego diagnoza, odnosząca się do literatury międzywojennej, okazuje się wyjątkowo trafna także wobec tendencji, charakteryzujących politykę literacką obu czasopism — w dużym stopniu kontynuujących tradycję Dwudziestolecia. Zob. *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973, s. 436.



można, iż ich autorzy tworzyli własny repertuar bez oglądania się na dokonania wielkich poprzedników. Jego cechą była nieco uproszczona w stosunku do tekstów wysokiego obiegu realizacja gatunkowych reguł zarówno w sferze wersyfikacyjnych rozwiązań, jak i środków służących do wywołania humorystycznego efektu. Zatem przedwojenna tradycja „rymelików”, jak też poetyka punnonsensu uchodzącego za podstawowe narzędzie ekscentrycznego humoru miały niewielki wpływ na kształt limeryków zamieszczanych w „Karuzeli”. Prawdziwą rzadkość stanowiły w nich tzw. trudne rymy, podobnie jak nonsens wywołujący efekt „poetyckiej” dziwności<sup>80</sup>. Nie mieściły się one w preferowanej przez pismo formule, najwyraźniej adresowanej do nieco innej publiczności, niż wyedukowany literacko i obcujący z najlepszymi wzorami krąg odbiorców „Szpilek” i „Przekroju”. Reprezentował ją bardziej popularny, choć niewątpliwie wewnętrznie zróżnicowany pod względem jakości artystycznej wariant gatunku<sup>81</sup>, odwołujący się przede wszystkim do już oswojonych w polskiej poezji komicznej odmian humoru.

Historię limeryku w „Karuzeli” otwierają dwa teksty Michała Galewskiego, opublikowane w pierwszym roku istnienia pisma:

*Tak dziwną była...*

Tak dziwną była pewna dama z Elka  
że gdy się śmiała, zdawała się że lka  
Toteż mąż damy pono  
chcąc widzieć ją uśmiechnioną —  
mysz na nią wypuszczał z pudełka.

*Pewna panienka...*

Pewna panienka lubiła na plaży  
jedynie w listku figowym się smażyć.  
Gdy rzekł jej jakiś chłystek,  
że jest za mały listek,  
odparła — Może mi w nim nie do twarzy?

(„Karuzela” 1957, nr 14, s. 11)

Już najwcześniejsza limeryczna publikacja „Karuzeli” pokazuje możliwe w tym obszarze twórczości „rozgałęzienie” poetyk: o ile pierwszy z tekstów zdaje

<sup>80</sup> Przekonujący wydaje się sąd M. Głowińskiego, iż „»Nonsensowność« nadaje poetycki sens miniaturze”. *Aforyzmy, fraszki, liryki*, [w:] *idem, Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 455.

<sup>81</sup> Słusznie zauważa S. Żółkiewski, iż „w każdym obiegu obowiązuje inna estetyka. Są obiegi »wysokie«, ceniące głównie oryginalność, i obiegi trywialne, ceniące głównie sprawną realizację schematów, serii, powtórzeń. W każdym z obiegów występują teksty estetycznie cenne i bezwartościowe, udane i nieudane, w każdym obiegu wedle innych, jemu właściwych kryteriów” (*op. cit.* s. 413).





się nawiązywać do przynależnej do tradycji nonsensu „antropologii dziwności” oraz zawdzięcza swą konstrukcję wyrazistemu, jednorazowemu konceptowi wyobraźni, o tyle drugi sięga po nieprzekraczającą granic życiowego prawdopodobieństwa sytuację, która podsumowana zostaje pointującą na zasadzie dowcipnej uwagi wypowiedzią postaci. Niewątpliwie drugi przykład reprezentował bardziej popularny typ humoru, zakorzeniony w potocznym myśleniu i pozbawiony ryzyka zdroworozsądkowej krytyki. Występował on nawet w układanych przez Włodzimierza Słobodnika limerykach z komentarzem, który zgodnie z zapoczątkowaną w okresie międzywojennym tradycją demonstrować miał — poprzez swoje „zagęszczenie” logiki nonsensu — interpretacyjną nieskuteczność wszelkiego zewnętrznego kontekstu:

*Szpic*

Był raz sobie taki szpic,  
Który nie rozumiał nic.  
Kiedy złodziej wszedł do domu,  
On nie szczeknął nic nikomu.  
Myślał bowiem, że to wic.

KOMENTARZ

Nie tylko człowiek może być półgłówkiem, szpic również.

(„Karuzela” 1961, nr 3, s. 9)

Liczni autorzy uprawiający na łamach pisma twórczość limeryczną przez 35 lat jego istnienia (1957–1992) — oprócz dotąd cytowanych Marian Piechał, debiutujący w tej dziedzinie już przed wojną Witold Zechenter, Czesław Mondrzyk, Tadeusz Gicgier, Igor Sikirycki, Ryszard Doroba, Dariusz Bitner, Jerzy Panasewicz, Tadeusz Fangrat, Włodzimierz Scisłowski, Jerzy Dębski i Marian Miszański — oscylując między niekiedy krańcowo odmiennymi poetykami limerykowego humoru, przyczynili się jednak przede wszystkim do utrwalenia obrazu gatunku jako formy wypowiedzi komicznej o nieograniczonej pojemności treściowej, i w niej przede wszystkim zdawali się upatrywać źródła „odnawialności” jego konwencji. Znakomicie obrazują tę tendencję teksty najbardziej aktywnego limerysty „Karuzeli” Tadeusza Gicgiera, którego układane w cykle limeryki tworzą swoje „tematyczne” odmiany gatunku, jak *Limeryki górskie* („Karuzela” 1987, nr 16), *Limeryki świąteczne* („Karuzela” 1988, nr 26), *Limeryki nadmorskie* („Karuzela” 1989, nr 15), *Limeryki krajoznawcze* („Karuzela” 1989, nr 22) czy limeryki „zwierzęce” („Karuzela” 1987, nr 3). Tematyczna produktywność, choć z pewnością dawała złudzenie dynamicznego i zaskakującego różnorodnością wariantów rozwoju formy, pozostawała jednak rozwiązaniem powierzchownym, odległym od problemów techniki poetyckiej, stanowiącej o odrębności limerykowej strofy oraz rodzaju występującego w niej humoru. Będąc oznaką zewnętrznego jedynie



ożywienia, nie przekładała się ona na zabiegi formalne, istotne dla gatunkowej tożsamości. Podtrzymaniu tej tożsamości służyły natomiast nieliczne teksty podejmujące tradycję skomplikowanej gry rymotwórczej, narzucającej inne reguły odbioru niż trywialna rymowanka czy oparta na porządku myślowej konstrukcji fraszka<sup>82</sup>. Świadomość szczególnej roli rymu jako podstawy komicznie nonsensowej limerykowej logiki znalazła zresztą swój wyraz w pochodzącym z wczesnego okresu istnienia pisma *Limeryku o bokserze* Włodzimierza Słobodnika:

Jest to prawda a nie blaga,  
Prawda szczerza, prawda naga:  
Był raz sobie pewien bokser,  
Który jadał cały rok ser.  
Czemu? Bo tak rym wymaga.

(„Karuzela” 1959, nr 10, s. 14)

Przykłady realizacji tej zasady gatunkowej poetyki zdarzają się w dużo późniejszych rocznikach pisma, stanowiąc zjawisko o ograniczonym zasięgu, wyróżniające się na tle twórczości zdominowanej przez wzorce poezji popularnej. Nadrzedną rolę konceptów wersyfikacyjnych w komicznej strategii tekstu prezentują niektóre limeryki Mariana Miszałskiego czy Dariusza Bitnera:

*O pewnej miss w Missisipi...*

O pewnej miss w Missisipi mawiał pewien mistyk,  
że bardzo chciałby mieć z tą miss styk.  
Odwiedzał ją w porę i nie w porę,  
aż miss stanęła mu otworem...  
Spełnił inmissio in miss mistyk.

(Marian Miszałski, *Limeryki seksualne*, „Karuzela” 1990, nr 25, s. 14)

Pewien jegomość z Ostro  
Zwykł kończyć zdanie w pół sło  
A czasami w zapa  
Nie zaczynał zdań wca  
Taka z nim była rozmo

(Dariusz Bitner, *Tuzin wariacji na temat limeryków*, „Karuzela” 1980, nr 17, s. 9)

---

<sup>82</sup> Nadrzędność owej konstrukcji, niesprzyjającej, jak wolno sądzić, czystym zabiegom formalnym, trafnie opisał M. Głowiński: „Wydaje się, że jednoznaczność zawartości refleksyjnej jest we fraszce cechą gatunku, stanowi podstawowy czynnik organizujący. Gdyby jej zabrakło — fraszka przestałaby być tworem organicznym, spoiłą miniaturą poetycką” (*Aforyzmy, fraszki, liryki*, s. 454).



Podobnie rzadko występują teksty oparte na charakterystycznej dla angielskiego nonsensu grze słownej (*pun*)<sup>83</sup>, wykorzystującej komiczny kontrast między znaczeniami wyrazów o tej samej postaci brzmieniowej:

*Napastnik*

Pewien mieszkaniec Krakowa  
Sąsiadkę swą tak napastował,  
Że gdy potem szybko i gładko  
Przetarł ją miękką szmatką,  
Błyszczała zupełnie jak nowa.

(Jerzy Dębski, „Karuzela” 1987, nr 26, s. 9)

Zarówno więc zaawansowane zabawy rymotwórcze, jak i humorystyczna „manipulacja znaczeniem”<sup>84</sup>, charakterystyczna dla gier językowych, pozostawały poza głównym nurtem zainteresowań autorów publikujących w „Karuzeli”. Najbardziej wyrazistym kryterium gatunkowej tożsamości stawał się więc sam schemat narracyjny, którego wypełnienie bądź uruchamiało mechanizm komizmu sytuacyjnego, bądź — rzadko — naśladowało konstrukcję dowcipu, zakończonego nieodłącznie od niego pointą:

Żył muzyk-amator w Pile,  
który zwykł grywać na pile,  
lecz pewnego razu nie dostrzegł,  
że odwrócił tę piłę ostrzem  
i przepiłował się w wieku sile

(Tadeusz Gicgier, *Absurdalki*, „Karuzela” 1990, nr 21, s. 13)

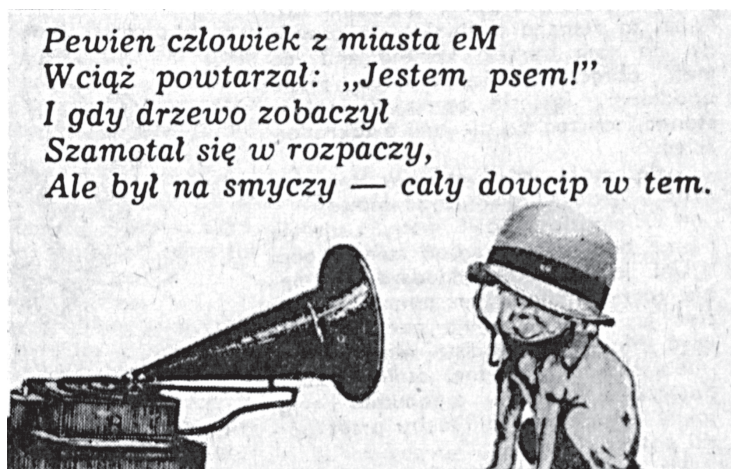
Pewien tenor w Lubece  
Śpiewa jedynie górne c.—  
— Jak z tego faktu wynika,  
Facet połknął słowika —  
Zgodnie orzekli spece.

(Igor Sikirycki, *Limeryki*, „Karuzela” 1960, nr 18, s. 8–9)

---

<sup>83</sup> Stanowi ona stały element twórczości L. Carrolla, często analizowany przez badaczy. Zob. np. R. Hildebrandt, *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962, s. 142, lub J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, London-New York 1994, s. 66–67. Jak twierdzi W. Tigges, *pun* należy do „istotnych środków literatury nonsensu”. *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 67.

<sup>84</sup> Do tej właśnie kategorii zalicza *puns* W. Nash, umieszczając ich drobiazgową charakterystykę w rozdz. pt. *Language in its humour: (i) manipulations of meaning* książki *The language of humour*, London-New York 1985, s. 137–147.



13. Stanisław Ibis-Gratkowski — „Karuzela” 1980, nr 17, s. 8–9  
(D. Bitner, *Tuzin wariacji na temat limeryków*)

Odejdźcie od właściwej limerykowi formuły narracyjnej, której otwarcie stanowił charakterystyczny epicki początek, oznaczało osłabienie pozostałych sygnałów gatunkowej przynależności, związanych z ukształtowaniem wersyfikacyjnym. Podany niżej przykład dowodzi, iż struktura wiersza mogła stać się genologicznym wyznacznikiem jedynie w połączeniu z narracyjnym schematem, który zyskiwał wyróżniającą go dramaturgiczną nośność dzięki wyrazistej rytmicznej podstawie:

*Na pewnego znajomego*

Że pochodzi od małpy? Niech mnie bogi strzegą,  
bym pomyślał coś kiedyś o nim podobnego!  
Przecież każda jego mina  
nieodparcie przypomina,  
że to nie on od małpy, lecz małpa od niego.

(Marian Piechał, „Karuzela” 1959, nr 5, s. 4)

Zastosowany przez Piechała retoryczny model fraszki — uwidocznił przede wszystkim poprzez pierwszoosobowo wyartykułowaną intencję satyryczną<sup>85</sup> oraz racjonalnie sformułowany wniosek-pointę — choć wpisany został w plan limerycznej strofy z typowym dla niej rozkładem rymów i kontrastem długich i krótkich wersów, pozbawiał tekst epickiej konstrukcji, która w przypadku li-

<sup>85</sup> O zawężeniu pola zainteresowań współczesnej fraszki do „satyrycznej wizji świata” pisze P. Michałowski w studium poświęconym dzisiejszej sytuacji gatunku. Zob. *Fraszka — poza nowoczesnością?*, [w:] *idem, Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 146.



meryku określała semantykę poszczególnych odcinków wiersza. Zbyt rozwlekła w porównaniu z przeciętną współczesną fraszką forma wypowiedzi<sup>86</sup> nie znajduje tu wszakże funkcjonalnego oparcia, pozostając jedynie nie dość uzasadnionym „cytatem struktury”. Ten hybrydyczny z genologicznego punktu widzenia „fraszkolimeryk”<sup>87</sup> obrazuje zatem podwójny przypadek niespełnienia gatunkowej konwencji: „niepełny” limeryk i jednocześnie pozbawioną walorów zwięzłości fraszkę. Wydaje się to działaniem na przekór panującej w świecie form ludycznych zasadzie „iteratywności”, której podstawą jest respektowanie stałych reguł, stanowiących istotę popisów poetyckiej zręczności. W przypadku limeryku nieustannie przypominają o nich same teksty, rezerwując dla poetyki normatywnej częstą w tradycji gatunku, dyskursywną formę metalimeryku. Istnieje ona również na łamach „Karuzeli”, czego dowodzi *Limeryk wzorcowy* Dariusza Bitnera:

Pewien... lub: Raz ktoś z miasta jakiegoś  
Robił coś.  
To i śmo,  
I owo —  
Ten-tego ktoś-kogoś, dłaczegoś.

(„Karuzela” 1980, nr 17, s. 9)

Autor oddaje tu w humorystycznym skrócie epickie i wersyfikacyjne właściwości gatunku, prezentując rodzaj „matrycy” do wielokrotnego użytku. To, co znajduje się poza sferą konstrukcyjnego porządku wypowiedzi — specyficzna „nonsensowa” jakość tekstu — ujęte zostało osobno w *Limeryku wprowadzającym*:

By nie wybrzydzał ktoś na jakość,  
Podam tu rzeczy samą zwięzłość:  
Limeryki  
To wierszyki  
W zasadzie głupie są dość.

(„Karuzela” 1980, nr 17, s. 8)

Określenie limeryku jako „głupiego wierszyka”, mimo niewątpliwej przewrotności intencji autorskiej, wydaje się reprezentować świadomość popularnego obiegu, utrwalającą uproszczony wizerunek gatunku. Inaczej niż w przypadku

<sup>86</sup> Jak zauważa P. Michałowski, „rozmiarem dominującym stał się dystych” (*ibidem*, s. 145).

<sup>87</sup> Podobną tendencję ma zapewne na myśli P. Michałowski, spekulując, iż „Nie można wykluczyć [...] jakiejś hybrydy, która kiedyś powstanie [...], np. moskalimeryku”. *Gatunki poezji nowoczesnej*, [w:] *Głosy, formy, światy*, s. 91.



„Szpilek” i „Przekroju”, które poprzez dyskusję o literackim nonsense dostarczały kontekstu przynależnej do tej tradycji twórczości, przyznając jej tym samym miejsce w kręgu zjawisk wysokoartystycznego obiegu, łódzkie pismo poprzestało w kreowaniu obrazu gatunku na poziomie potocznych wyobrażeń, pomijających kwestię literackości nonsense, kształtującego jego specyficzną jakość. Właśnie estetyczna kwalifikacja nonsense, pozwalająca dostrzec w nim istnienie dających się opisać reguł poetyki (jak na przykład, co niezwykle istotne w wypadku limeryku, zależność między myślą i rymem, językowa motywacja zdarzeń czy ekscentryczność świata przedstawionego, której źródeł szukać można w kodach zachowań przypisywanych angielskiej kulturze<sup>88</sup>), uszlachetniała niejako czerpiące z niego gatunki, udaremniając trywialne, dowodzące ich prostoty, odczytania<sup>89</sup>. Czytelnicy „Karuzeli”, pozbawieni tego rodzaju wiedzy, nie znajdowali oparcia także w stosownej tradycji literackiej, potwierdzającej osobny status i historyczny charakter zjawiska. Przeciwnie — autorzy drukujący w piśmie zdawali się stosować strategie eliminujące potrzebę odwołania się do odmiennej kultury literackiej z właściwym jej repertuarem gatunków komicznych. Oprócz wspomnianej wcześniej tendencji do korzystania z doświadczeń bogatej w literaturze polskiej tradycji fraszkopisarstwa, wskazać można podjętą przez Tadeusza Gicgiera próbę wprowadzenia nazwy „absurdałka” jako rodzimego wariantu alternatywnego dla obco brzmiącego „limeryku” (o świadomym zamiarze wykreowania nowej nazwy genologicznej może świadczyć wielokrotne użycie terminu — zob. „Karuzela” 1990, nr 19–23; 1991, nr 8, 10, 22) czy też naruszające strukturę wersyfikacyjną pierwowzoru i w konsekwencji utrudniające odniesienia do kultury literackiej oryginału „nietypowe” rozwiązania formalne, jak w tekstach Jerzego Dębskiego i Tadeusza Fangrata:

<sup>88</sup> Warto zwrócić uwagę na publikację „Przekroju” z 1989 roku (nr 2284, s. 23), podpisaną „et” i zatytułowaną *Ci wspaniali dziwacy wokół nas*. Opisuje ona fenomen ekscentrycznego zachowania, stanowiący nieodłączną cechę kultury brytyjskiej. Okazją do rozważań o tym mającym istotne znaczenie dla kulturowej tożsamości Anglików zjawisku jest prezentacja pracy Davida Weeksa (psychologa z Królewskiej Kliniki w Edynburgu) *Ekscentrycy: badanie naukowe zjawiska*. Autor omówienia podaje m.in. następujące przykłady: „Pani Ann Atkins kocha... gipsowe krasnoludki. Kupiła wobec tego zalesioną działkę i zaludniła ją ponad 1000 karzełek. John Slater przeszedł przez całą Anglię ubrany w pizamę, po czym zgłosił ofertę spędzenia sześciu miesięcy w klatce londyńskiego zoo, aby w ten sposób zgromadzić fundusze na cel jego życia: ochronę niedźwiadków panda. Przyznaje, że gdyby przyszło mu żyć w jakimkolwiek innym kraju, z powodu swych ekscentrycznych wyczynów już dawno znalazłby się w więzieniu. Ale wszyscy oni żyją w Wielkiej Brytanii — kraju, który nie tylko zawsze okazywał wielką tolerancję wobec wszelkiego rodzaju ekscentryków, ale i darzył ich gorącą sympatią”.

<sup>89</sup> Założenie to stanowi punkt wyjścia wielokrotnie tu cytowanej pracy W. Tiggesa *An Anatomy of Literary Nonsense*. Użycie przymiotnika „literacki” odróżnia omawiane zjawisko od potocznie rozumianej „niedorzeczności” (zob. s. 1).





*Zawód*

Raz pewna pani w wieku  
kwiecie  
Wypełniała rubrykę ZAWÓD w  
ankiecie.  
Pojęcie zaś mając nikłe  
Czy u z kreską ma być, czy  
zwykle,  
Wpisała: najstarszy na  
świecie.

(Jerzy Dębski, „Karuzela” 1987, nr 26, s. 9)

*Pewien*

*chłop...*

Pewien chłop na targ  
do miasta Wschowy  
przyjeżdżał w kierpcach  
i ktoś z miastowych,  
Widząc tego chłopca  
faux pas,  
spytał: — Zaliż nie wie to  
pan,  
że tu jest Wschowa, a  
nie Targ Nowy?

(Tadeusz Fangrat, *Limeryki*, „Karuzela” 1987, nr 12, s. 13)

Za najbardziej uderzającą cechę publikowanej w „Karuzeli” twórczości limerycznej uznać więc trzeba „niekanoniczność” jej modelu, którą można opisać za pomocą ustalonych niegdyś przez Stefana Żółkiewskiego kryteriów: „Kod główny do odczytywania realizacyj tego [kanonicznego — M.T.] modelu można by nazwać kodem tradycji danej kultury. Dzieło realizując określony model świata lub jego wybrany aspekt odczytywane jest jako werbalizacja kanonów kultury nadających temu modelowi świata sens”<sup>90</sup>. Znajomość tego kodu nie stanowiła warunku lektury zamieszczanych w piśmie tekstów. Niezobowiązująca do bardziej świadomego uczestnictwa w kulturze rozrywka<sup>91</sup> rezerwowała dla siebie te rejony czytelnictwa, które obywateli się bez pośredniczącego, należącego do porządku dyskursywnego, komentarza.

---

<sup>90</sup> S. Żółkiewski, *op. cit.*, s. 432.

<sup>91</sup> Autor cytowanego opracowania określa towarzyszącą modelowi kanonicznemu funkcję społeczną jako „funkcję uczenia kultury, wprowadzania w jej świadome przeżywanie, jej krytykę, tworzenie charakterystycznej dla XX wieku bogatej refleksji metakulturowej” (*ibidem*, s. 433).



#### 4. Limeryczna „pandemia”: od „Gazety Wyborczej” do „Rewii Rozrywki”

Omówione dotąd ze względu na ich szczególną rolę w rozpowszechnianiu gatunku tytuły nie wyczerpują listy zaangażowanych w ów proces czasopism. Obserwowany od lat dziewięćdziesiątych gwałtowny przyrost wydawnictw prasowych sprzyjał pojawieniu się nowej fali zainteresowania limerykiem, która objęła swym zasięgiem zarówno wysokonakładowy dziennik, pismo poświęcone rozrywkom umysłowym czy ilustrowany miesięcznik dla kobiet, jak i periodyki o profilu literacko-artystycznym. Najszerzej zakrojoną działalność popularyzatorską przypisać niewątpliwie należy „Gazecie Wyborczej”, której publikacje zdawały się łączyć najlepsze tradycje „Szpilek” i „Przekroju”. Z jednej więc strony pismo dostarczało przykładów twórczości na najwyższym literackim poziomie oraz zamieszczało objaśniające ją i przywołujące stosowny kontekst komentarze, z drugiej zaś nawiązywało do idei adresowanych do odbiorców konkursów, które zasilają zasoby prężnie rozwijającej się w kręgach amatorskich „powszechnej” sztuki limerycznej. Właśnie na łamach „Gazety Wyborczej” nastąpił powrót refleksji „nonsensologicznej”, która stała się nieodłącznym elementem towarzyszącym zamieszczanym w cyklu tygodniowym („Gazeta Świąteczna” z 2004 roku) tekstom Stanisława Barańczaka. Już sam tytuł nadany całemu przedsięwzięciu — *Mielona Gęś albo w Orkanach absurdu* nie pozostawiał wątpliwości co do obszaru tradycji, stanowiącej główny punkt odniesienia dla prezentowanych w jego ramach utworów. Pierwsza część cyklu poprzedzona zresztą została krótkim wprowadzeniem, pełniącym jednocześnie funkcję dedykacji: „Od dziś co tydzień w »Gazecie Świątecznej« pisane i wymyślane przez **Stanisława Barańczaka** literackie formy nonsensowne — *Poezja nonsensu a życie codzienne*, dzieło dedykowane ceniom klasyków polskiej humorystyki nonsensownej — Tuwima, Boya, Słonimskiego, Gałczyńskiego — oraz żyjącemu wśród nas klasykowi piątemu — Jeremiu Przyborze” („Gazeta Wyborcza”, sobota 31 stycznia–niedziela 1 lutego 2004, s. 12). Warto dodać, iż zarówno sam autor nonsensowych tekstów, jak i komentująca jego dzieło Joanna Szczęsna odegrali już wcześniej niezwykle istotną rolę w przyswajaniu polskiemu odbiorcy dość egzotycznego z punktu widzenia rodzimej humorystyki rodzaju twórczości. Dwie wydane w latach dziewięćdziesiątych pozycje książkowe: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* Barańczaka (1995) oraz *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu* autorstwa Birkont i Szczęsnej (1998) należały do żelaznego repertuaru polskiej nonsensologii, rozwijającej typ dyskursu o fundamentalnym dla gatunkowych rozpoznań znaczeniu. Jego kontynuacja najwyraźniej świadczyła o zadomawianiu się nonsensu w polskiej kulturze literackiej, czego przejawem stawała się przede wszystkim



popularność „sonetu literatury nonsensu”. Poszerzeniu repertuaru gatunków polskiej literatury purnonsensowej miały służyć kolejne odcinki *Mielonej Gęsi*, które prezentowały wyrafinowane projekty genologiczne znanego poety i tłumacza. Przykład „kretensji tautogramicznej” pokazuje, iż uprawiana przez Barańczaka zabawa literacka odwoływała się do tradycji inteligenckiej rozrywki, wymagającej intelektualnego opanowania skomplikowanych reguł wierszowania:

*Kontrafagociści Krety*

Kontrafagociści Krety  
kultywują Kult Kobiety.  
Każda — krągła, krucha, krępa,  
kociak, kolos, koza, klempa —  
krasawicą kretynowi,  
który (kiedy krytykowi  
krtań kontrafagotem kruszy,  
korygując kolbą kuszy  
kształt kontuzji), klnie: — Ku Krecie  
krytykanctwo kierujecie?  
ku Kretence?! ku Kobiecie?!  
Kopcież, krety, kopce krecie,  
kopćcież kopciem Krety kwiecie!  
Kpij, knuj, kąsaj, kalecz, kłuj,  
kałaj, kop, kanceruj, krój,  
kres „kontrowersyjnym kultom”  
kładź kartaczem, katapultą,  
kulomiotem, kordelasem,  
kanonierką, kijem, kwasem —  
kopan, kąsan, kalan, krajan,  
kontrafagocista-krajan  
Kult kontynuuje, kopie  
kruszy, krzyczy, kupry kopie,  
kitem korkujący kolub-  
ryny, krzepki Kobietolub!

(„Gazeta Wyborcza”, sobota–niedziela 21–22 lutego 2004, s. 23)

Kontynuacja nurtu literatury ludycznej, bliskiej Tuwimowskiej koncepcji poezji kuriozalnej, stawiała niewątpliwie inicjatywę „Gazety Wyborczej” w rzędzie najważniejszych przedsięwzięć służących umocnieniu rodzimej tradycji *light verse*. Jeszcze raz, choć w nieco skromniejszym wymiarze niż w przypadku „Szpilek” i „Przekroju”, potwierdziła się istotna rola prasy w kształtowaniu współczesnej kultury literackiej, także w jej wysokoartystycznym, reprezentowanym przez wybitnych twórców, rejestrze. Z drugiej strony, publikowane w „Gazecie” teksty czytelników stanowiły świadectwo żywej reakcji na upowszechniany przez pismo model literatury. Liczne konkursy limeryczne, ogłaszane w regionalnych wyda-



niach, spotykały się ze stałym odzewem u odbiorców, stając się nie tylko okazją do prezentacji literackich umiejętności, lecz także rodzajem forum, na którym dyskutuje się problemy lokalnej społeczności. Przykładem takiej zaangażowanej twórczości może być „limeryk Franciszka Starzyńskiego z Lubina, zdenerwowanego rozkopanym rynkiem”, zamieszczony w cyklu wrocławskiej „Gazety Wyborczej” zatytułowanym *Dolny Śląsk pisze limeryki*:

*Lubiński rynek*

Wszędzie mówią o Lubinie,  
Że z „pięknego” rynku słynie.  
Gdzie pokrzywy sobie rosną,  
Latem, zimą oraz wiosną,  
Wnet tu przyjdą dzikie świnie!

(„Gazeta Wyborcza”, dodatek wrocławski, 27 stycznia 2007)

Tym, co wyróżniało konkursowe limeryki „Gazety Wyborczej”, była formuła limeryku „geograficznego” w jego wersji „realistycznej”, zakładającej autentyczność pojawiającej się w pierwszym wersie nazwy miejscowości<sup>92</sup>. Poszczególne wydania lokalne ograniczały przy tym zasięg terytorialny do granic własnego regionu. Idea humorystycznej „mapy”, wykorzystującej do swoich celów typową dla gatunku „przeziębłą” charakterystykę postaci, miała zresztą bardzo odległe początki, wiążące się jeszcze z prekursorskimi publikacjami „Puncha”. Jak podaje Bibby, już w 1863 roku pismo ogłosiło zamiar drukowania serii limeryków, których celem miało być uwiecznienie wszystkich miast Królestwa<sup>93</sup>.

Interesującym epizodem z życia gatunku na łamach „Gazety Wyborczej” były też niewątpliwie zamieszczone w rubryce *Czytelnicy do pióra* teksty Mikołaja Szymańskiego, odwołujące się do stylistyki popularnych reklam:

Magnat proszku do prania z Jasienia  
Swoją intelekt wyraźnie przecenia.  
Jasienianom bez przerwy  
Tak tym działał na nerwy,  
Że raz sprali go (bez namoczenia).

(„Magazyn Gazety Wyborczej” 1993, nr 11, s. 21)

---

<sup>92</sup> L. Reed wyłącza ze swej antologii *The Complete Limerick Book* egzemplarze gatunku, w których występują fikcyjne nazwy miejscowości, gdyż dostrzega w tym wariancie „niegodne” ułatwienie, polegające na mechanicznym dopasowaniu wyimaginowanej nazwy do dwóch pozostałych rymów (zob. s. 17–18).

<sup>93</sup> C. Bibby, *op. cit.*, s. 77. Podobny cel towarzyszył wielu późniejszym konkursom limerycznym, które najczęściej dotyczyły wybranego regionu geograficznego. Tak np. w 1971 roku „Eastern Evening News” zapowiedziały konkurs na limeryki zawierające nazwy miejscowości Wschodniej Anglii. Zob. *ibidem*, s. 206.



Czerpanie z podobnych źródeł oznaczało zwrot ku masowej wyobraźni, ukształtowanej na innych niż literackie wzorach. Limeryk w obiegu gazetowym nie tylko więc narzucał własne, ustanawiające autonomię świata literackiego reguły<sup>94</sup>, lecz nawiązywał do „językowego obrazu świata” dobrze znanego odbiorcom masowych środków przekazu. W pewnym sensie zabieg ten uznać zatem można za przejaw gatunkowej adaptacji, sprowokowanej przez nowy typ kultury.

Skutkiem mody na limeryki w czasopismach adresowanych do różnych kręgów czytelniczych było także dostosowanie gatunku do określonego, specyficznego tytułu prasowego. Nie dziwi zatem, iż reprezentujący „męski punkt widzenia” „Playboy” dostarcza swoim odbiorcom teksty o tematyce seksualnej pióra znakomitego Michała Rusinka (np. „Playboy” 2007, nr 11), „miesięcznik szaradziarski” „Rewia Rozrywki” posługuje się formą limeryku jako narzędziem służącym rozwiązaniu zagadki (zob. *Limeryki amerykańskie* lub *Limeryki brytyjskie* Barbary Sudoł i Tadeusza Olejarczyka, „Rewia Rozrywki” 2009, nr 11, i 2010, nr 8), a poszukujące odrębnej formuły „pismo miesięczne ilustrowane dla kobiet” „Bluszcz” drukuje w stałym cyklu *Imieryki* Marcina Brykczyńskiego, czyli limeryki pisane z okazji przypadających w kolejnych miesiącach imienin. Rozrywkowy charakter wymienionych czasopism sprzyja niewątpliwie rozprzestrzenianiu się na ich łamach „radosnej twórczości”, która postrzegana bywa jako przykład demokratyzacji w obrębie ludycznego nurtu kultury literackiej. Jak twierdzi bowiem patronujący wielu limerycznym przedsięwzięciom „Bluszczu” Rafał Bryndał, komentując zjawisko istniejącej w Polsce „limerykomanii”: „»limerykowanie« opanowało prawie cały kraj. Zewsząd napływają informacje o radosnej twórczości, która jest szlachetnym sposobem spędzania wolnego czasu [...] Piszą Kaszubi podczas patroszenia ryb, piszą kobiety z Koła Gospodyń w Koniakowie [...], piszą wreszcie intelektualiści z Radomia” (*Limerykomania*, „Bluszcz” 2009, nr 12, s. 120). Okazji do powszechnego limerykowania dostarczać mają — podobnie jak we wcześniej opisanych przypadkach — organizowane dla czytelników konkursy, w których powraca projekt „mapy limerycznej”, tym razem traktowanej jako przejaw patriotyzmu „na wesoło”: „Stwórzmy oryginalną mapę naszego kraju w oparciu o Wasze wierszyki. Niech każde miasteczko, wieś, gmina, województwo ma swój limeryk, który będzie naszego wspólnego autorstwa” (R. Bryndał, *Limeryki*, „Bluszcz” 2009, nr 13, s. 93). W konkursowych zapowiedziach Bryndała zwracają uwagę przede wszystkim dwa elementy gatunkowej charakterystyki, mające zdecydować o atrakcyjności limeryku dla czytelników pisma: czysto ludyczne cele („nie ma bardziej rozrywkowej formy literackiej niż limeryk”; „Bluszcz” 2009, nr 11, s. 37) oraz „niepowtarzalny urok niekonwencjo-

<sup>94</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Wiersz wewnątrz gazety*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4. Wydaje się, iż omawiany typ limeryku wyrasta z odmiennego „tekstowego świata” niż przeciwstawiane przez badacza gazecie „uniwersum poezji” (s. 20).



nalnego spojrzenia na rzeczywistość” („Bluszcz” 2009, nr 13, s. 93). Dające się stąd wywieść pojęcie „niekonwencjonalnej rozrywki” podnosi niewątpliwie rangę pisma, a uczestniczącym w niej odbiorcom stwarza okazję do kulturalnego awansu<sup>95</sup>.

Osobną wreszcie kategorię stanowią periodyki o profilu literacko-artystycznym, publikujące przeważnie teksty znanych autorów oraz adresowane do stosunkowo najwęższej grupy czytelników: tzw. odczytanych<sup>96</sup>, śledzących współczesne życie literackie. Założenie czytelniczej kompetencji tłumaczy w tym wypadku brak „uświadamiających” komentarzy, wybór zaś drukowanych tekstów reprezentuje „wzorcowe” realizacje gatunku, kształtujące normy wysokoartystycznej twórczości. Taki właśnie status posiadają limeryki Macieja Słomczyńskiego i Wisławy Szymborskiej, publikowane w latach dziewięćdziesiątych w krakowskich periodykach: „Studium”, „NaGłosie” czy „Dekadzie Literackiej”<sup>97</sup>. Już sam skład zespołów redakcyjnych, w których znaleźć można nazwiska wybitnych literaturoznawców, jak Marta Wyka, Ryszard Nycz czy Bronisław Maj, świadczy o charakterze wydawnictw oraz ich opiniotwórczej randze. Zainteresowanie gatunkiem podobnego gremium w połączeniu z autorytetem noblistki było niewątpliwie potwierdzeniem przynależności limeryku do elitarnej kultury literackiej, podtrzymującej tradycję inteligenckiej zabawy. Typowa dla środowiska krakowskiego „wspólnota” artystyczno-intelektualna, stanowiąca nieformalną grupę miłośników gatunku<sup>98</sup>, tworzyła zatem taki jego wizerunek, który mógł służyć jako przeciwwaga dla limerycznej tandety występującej w obrębie twórczości popularnej. Ostrzeżenie przed tym zjawiskiem wyraźnie pojawia się w wypowiedzi Macieja Słomczyńskiego, drukowanej w „Studium”: „Myślę, że dobrze będzie, jeśli to powstające pismo młodych podtrzyma tradycję i wprowadzi limeryk na swoje łamy. Ale strzeżcie się różnych grafomańczaków i ludzi pozbawionych poczucia humoru, bo oni pierwsi zgłoszą się na Wasz apel”<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> W zachęcającym czytelników do pisania wierszy felietoniku *Od rymu do Krymu czyli wszyscy piszą wiersze* („Bluszcz” 2008, nr 1) tak charakteryzuje Bryndal ten typ rozrywki: „Gdy w poszukiwaniu odpowiedniego rymu wertujemy nasze pliki mózgowie, w pewien sposób dowartościowujemy nasze życie emocjonalne. Stajemy się odrobinę lepsi i bardziej ludzcy...[...] To jest odżywcza rozrywka przynosząca intelektualną i subtelną przyjemność” (s. 40).

<sup>96</sup> Określeniem tym posługuje się S. Żółkiewski, pisząc o czytelnictwie inteligenckim w okresie międzywojennym. Zob. *idem, op. cit.*, s. 373–374.

<sup>97</sup> W numerze 12. „NaGłosu” z 1993 roku opublikowane zostały *Limeryki skomponowane w czasie podróży z Krakowa do Pragi i z powrotem przez Wisławę Szymborską i Zbigniewa Machęja*, rok później „Dekada Literacka” zamieszcza *Limeryki* noblistki (1994, nr 10), a w 1995 roku „Studium” (nr 1) drukuje wybór limeryków Słomczyńskiego wraz z poprzedzającym go autokomentarzem pt. *Limeryk — moja miłość plugawa*, jak również dwa limeryki Szymborskiej oraz jeden autorstwa redaktora naczelnego „Znaku” — Jerzego Illga.

<sup>98</sup> O działającej w Krakowie „nieformalnej grupie limerykopisarzy”, do której należy m.in. prof. H. Markiewicz, pisał w „Polityce” R.M. Groński (1997, nr 2, s. 85).

<sup>99</sup> M. Słomczyński, *Limeryk — moja miłość plugawa*, s. 6.





Wyselekcjonowanie najsilniej oddziałujących, oryginalnych i artystycznie odrębnych poetyk reprezentujących „wysoki” nurt polskiej limeryki staje się więc nie tylko potrzebą najnowszej historii literatury, uruchamiającej w ten sposób naturalne „mechanizmy obronne”<sup>100</sup>, lecz także genologii, poszukującej właściwych kryteriów oceny badanych przez siebie gatunkowych faktów.

---

<sup>100</sup> Mechanizm historycznoliterackiej selekcji stanowi niewątpliwie jeden z przejawów opisanej przez H. Wölfflina „samoobrony intelektualnej” przed naporem lawinowo przyrastających i „nieoznaczonych” faktów. Zob. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1943, s. 245. Cyt. za: H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1967, s. 11.



## V. Trzy poetyki: w kręgu literackich autorytetów

Obecność limeryku w twórczości wybitnych autorów związanych z obiegiem wysokoartystycznym podnosiła niewątpliwie rangę gatunku, który — traktowany jako część liczącego się dorobku — stawał się przedmiotem wartym „powszechnej uwagi”<sup>1</sup>. Co więcej, wytwarzane na tym obszarze wzorce zdawały się pełnić funkcję normatywną, określającą najwyższy poziom literackich dokonań, jak również w istotny sposób wpływały na rozwój aktualnych praktyk pisarskich. Spośród powojennych autorów niekwestionowaną pozycję takich limerycznych autorytetów zyskali — w zgodnej opinii zarówno badaczy, jak i literackich naśladowców — Maciej Słomczyński, Wisława Szymborska oraz Stanisław Barańczak, reprezentujący wprawdzie różne, ale składające się na współczesny „kanon”<sup>2</sup> gatunkowe poetyki. Zachętą do podjęcia bardziej szczegółowych studiów opisujących fenomen trzech najpopularniejszych z dzisiejszej perspektywy oraz najsilniej oddziałujących stylów twórczości może więc być zarówno wyrastająca z literaturoznawczych kompetencji ocena Stanisława Balbusa, zawarta w pracy poświęconej noblistce: „[...] Szymborska jest — oprócz Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka — polską arcymistrzynią tej przybyłej z Irlandii formy poetyckiego żartu [...]”<sup>3</sup>, jak również wypowiedź dołączona do jednej z wielu ukazujących się poza głównym nurtem limerycznych publikacji: „Inspiracją do składania własnych rymów były intelektualne zabawy naszych największych — Szymborskiej, Barańczaka, Słomczyńskiego”<sup>4</sup>. Oba rodzaje świadectw potwierdzają żywotność wskazanych wzorców: i w wymiarze historycznoliterackim, obejmującym najważniejsze z punktu widzenia przemian kultury literackiej zjawiska, i w sferze literackiej potoczności, na swój sposób aktualizującej występujące w tym wymiarze mody i tendencje.

<sup>1</sup> Wyodrębniając specjalną kategorię nadawców, tzw. autorów o literackim nazwisku, P. Stasiński wskazuje na ich szczególną rolę, polegającą na podnoszeniu „pewnych kwestii na poziom powszechnej uwagi”. *Czasopiśmiennicze gatunki literackie*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992, s. 143.

<sup>2</sup> Jak pisze O.S. Czarnik, cechą obiegu wysokoartystycznego jest to, iż „Pisarz uczestniczy w powyższym obiegu przede wszystkim jako twórca dzieł kanonicznych, nawiązujących do ogólnonarodowych i światowych tradycji kulturalnych oraz wzorców artystycznych”. *Obiegi społeczne literatury*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 731.

<sup>3</sup> S. Balbus, *Słowo wstępne. Tak mało wierszy, tak wiele poezji*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus i D. Wojda, Kraków 1996, s. 14.

<sup>4</sup> Fragment noty znajdującej się na okładce tomiku Z. Żalejko *Zabawy literackie. Limeryki*, t. 3, Chodzież 2000.



## 1. Maciej Słomczyński: nonsens „plugawy”

Uznawany za „guru kilku pokoleń polskich limerystów”<sup>5</sup> tłumacz *Przygód Alicji w Krainie Czarów* przeszedł do historii gatunku jako autor *Limeryków plugawych* [1999], będących oryginalnym odpowiednikiem angielskich *dirty limericks*, zaliczanych do światowej klasyki twórczości obscenicznej. Opublikowane w zbiorze teksty, powstałe na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, stanowiąc miały namiastkę angielskiego klimatu wymierzonego przeciw socrealistycznej nudzie oraz „bezpłciowej”, narzuconej przez system polityczny, oficjalności. Jak twierdził sam autor: „Ponieważ w Polsce był komunizm, wymyśliłem sobie klimat anglosaski, bo uważałem, że jest to najlepsza literatura świata”<sup>6</sup>. Tworzone w tej atmosferze limeryki nazywa Słomczyński „plugawym pistolecikiem wymierzonym we władzę”<sup>7</sup>, co wprowadza typowo polski kontekst, ale także demaskuje nonsensowy charakter całego przedsięwzięcia, kryjący się przewrotnie w jego „ponadseksualnej motywacji”<sup>8</sup>. Nawiązanie do tradycji nonsensu znajduje zresztą potwierdzenie w sferze poetyki, której komiczne właściwości pozwalają na skojarzenia z poezją Leara<sup>9</sup>, dostosowaną do z gruntu obcej jej tematyki. Wydaje się, iż o specyficznych walorach *Limeryków plugawych* decyduje właśnie połączenie dwóch uznawanych często za odrębne tradycje: tej wywodzącej się od Leara oraz tej mniej „oficjalnej”, sięgającej w rejony objęte działaniem pełniącego funkcję cenzora tabu<sup>10</sup>. „Obsceniczna nonsensowość”<sup>11</sup> stanowi zatem o wyróżniającej

<sup>5</sup> Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, s. 24.

<sup>6</sup> Wprawdzie wypowiedź ta odnosi się do powieści kryminalnych pisanych pod pseudonimem Joe Alex, ale wydaje się równie aktualna w stosunku do twórczości podejmującej „najbardziej angielski” z gatunków literackich. Zob. *Jestem żywym bestsellerem* (rozmowa z Katarzyną T. Nowak), „Życie” 1998, nr 27, s. 10.

<sup>7</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 32.

<sup>8</sup> Określenie to zapożyczam z rozprawy J. Trzynadłowskiego *Sztuka wyklęta. Pornografia?*, [w:] *idem, Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982, s. 498.

<sup>9</sup> Do twórczości Leara nawiązuje Słomczyński w *Posłowie do Limeryków plugawych*, Kraków [1999], s. 96: „Prawdziwym ojcem pisanego limeryku jest Edward Lear (ten od Dżambli i Pana Donga, co miał świecący nos) urodzony w 1812 roku. Wydał on około 200 limeryków podczas swego długiego życia. Kiedy umierał znano już ich tysiące”.

<sup>10</sup> Rozdzielenie tych dwóch tradycji starają się pokazać prace Legmana, konsekwentnie dążącego do „deprecjacji efektów nonsensowych w limeryku”. Tak właśnie podsumowuje poglądy amerykańskiego badacza erotycznego folkloru W. Tigges w artykule *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 119. Inne stanowisko reprezentuje natomiast P. Bouissac, który dopuszcza możliwość koniunkcji, zakładającej współwystępowanie nonsensu i obsceniczności. Jako pierwszą cechę charakterystyczną gatunku wymienia on „obsceniczność i/lub nonsensowość” („obscenity and/or nonsensuality”). *Decoding Limericks: A Structuralist Approach*, „Semiotica” 1977, 19, s. 2.

<sup>11</sup> Kategoria ta („obscene nonsensuality”) pojawia się w pracy Bouissaca (*op. cit.*, s. 10).



limeryki Słomczyńskiego jakości, której podporządkowane są liczne techniki **komicznej deziluzji**, prowadzące do zneutralizowania nieprzyzwoitej z punktu widzenia normy obyczajowej i językowej zawartości tekstu. Odwróceniu uwagi od tego, co „ryzykowne” i narażone na zarzuty wulgarności i pornografii służą zatem: 1. ekscentryczne nacechowanie limerykowych postaci, które uznać można za parodię „naturalistycznych” opisów, nastawionych na wywołanie „efektu realności”, 2. wprowadzenie elementów intelektualnej zabawy poprzez odwołanie się do sfery kultury, wymagające od odbiorcy wynikającego z wiedzy przygotowania, 3. nagle przesunięcie akcentu z tabuizowanych treści na niezwiązany z erotyką aspekt rzeczywistości, 4. kontrast między „niską” treścią a kunsztowną formą, unaoczniający najistotniejszy paradoks tej odmiany gatunku.

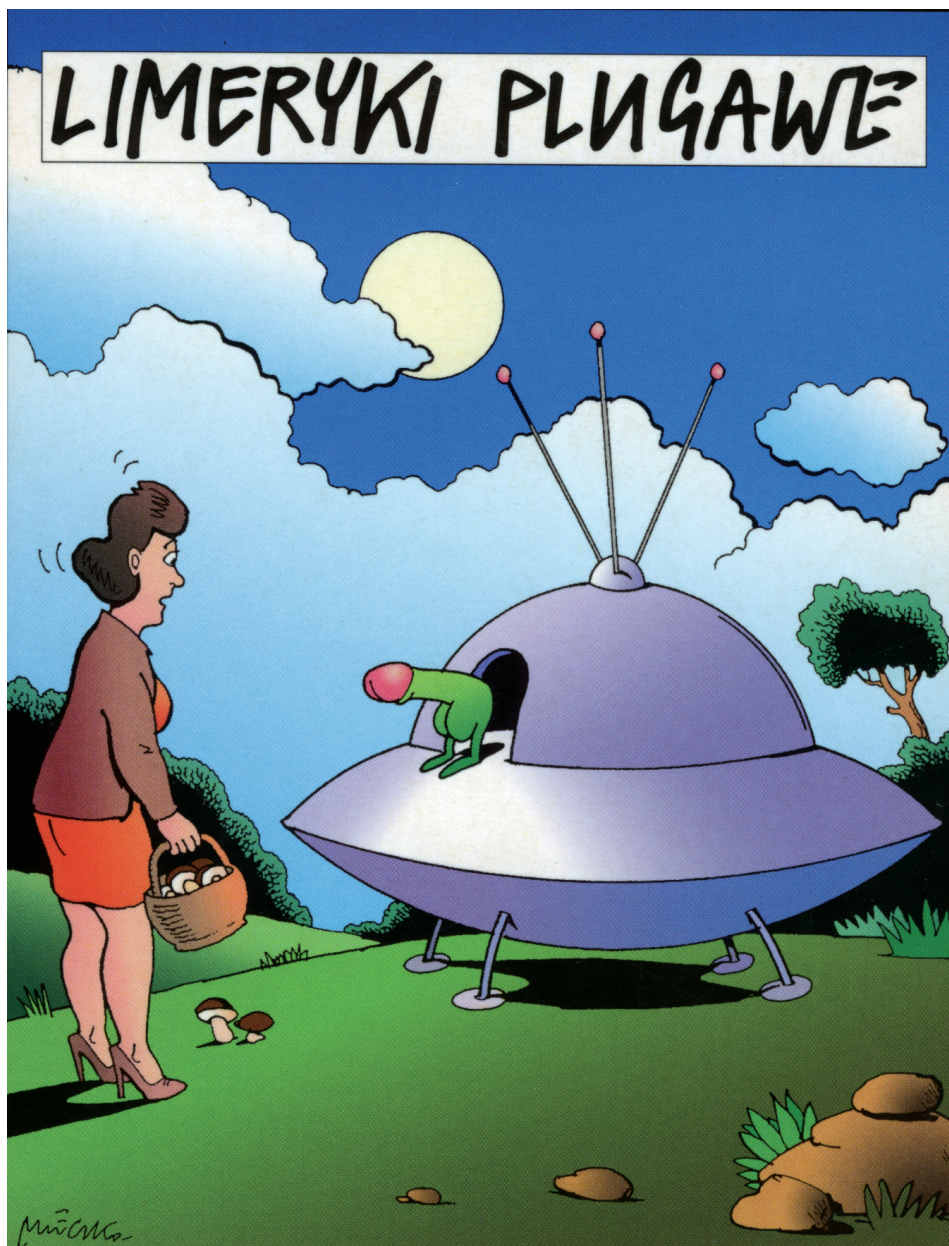
Pierwszą cechą *Limeryków plugawych*, wywołującą myśl o podobieństwie z *Księgą nonsensu*, jest ekscentryczność przedstawionych postaci, która w tym wypadku manifestuje się w sferze zachowań seksualnych oraz anatomicznych atrybutów. Warto przypomnieć, iż w cytowanej już antologii Gershona Legmana, gromadzącej i porządkującej limeryczne obscena, zarówno „organom”, jak i „dziwnym praktykom seksualnym” poświęcone zostały odrębne rozdziały, dowodzące rangi przedstawionych w nich motywów. W twórczości Słomczyńskiego, ilustrowanej, co trzeba dodać, dosadnymi rysunkami Andrzeja Mleczki, wywołujące efekt komiczny odstępstwa od normy stają się podstawą swoiście pojętej *principium individuationis* limerykowych postaci:

Pewnemu Panu z Saragossy  
Buc wyśpiewywał na dwa głosy,  
Lecz kiedy sfalszował,  
Zaraz w spodnie się chował,  
Lamentując tam wniebogłosy.

Pewien Młodzieniec z Malapagi  
Nie może rznąć kiedy jest nagi.  
Gdy nań włożyć dwa futra,  
Dzieje się Kamasutra,  
Ale tak, to mu braknie odwagi.

(*Limeryki plugawe*, s. 24, 54)





14. Andrzej Mleczko, okładka: M. Słomczyński, *Limeryki plugawe*



Anatomiczne *impossibilia* oraz zaprzeczające potocznej logice działania postaci kojarzą się z wszechobecną w świecie Leara nonsensową „prozopografią”<sup>12</sup>. Galerię ekscentryków reprezentują między innymi „Kurwa-mędrzec” (s. 23), „pewien Mistyk Pierdoła”, który „Rozkosz chciał zyskać z anioła” (s. 14), „panienka z Legnicy”, która „Kochała się w ośmiornicy” (s. 39), „Pewien młodzieniec” z Neapolu, który „Jesienią zasiał narząd w polu” (s. 50), „pewien Muezznin” z Damaszku, który „Jeśli dupczył to tylko na daszku” (s. 74) czy „pewien pan” z Pernambuko, „Który jaja swe krył pod peruką” (s. 87). Ekscentryczne zachowania seksualne oraz pozbawione swej zwykłej funkcji części anatomiczne — jak w przypadku „Pewnego młodego młynarczyka w Messynie”, który „Chujem mąkę meł w tamtejszym młynie” (s. 57) czy „Pewnego młodego myśliwego z Korsyki”, który „Z gołym chujem poluje na dziki” (s. 62) — mogą stanowić parodystyczną aluzję do limeryków Leara, ustalających charakterystyczny wzorzec nonsensowej dziwności (trudno oprzeć się wrażeniu, iż nienaturalne rozmiary i funkcje seksualnych organów stanowią odpowiednik tak często występujących w poezji Leara wyolbrzymionych i znajdujących niezwykle zastosowanie nosów<sup>13</sup>). W „plugawej” wersji Słomczyńskiego ekstremalnym przejawem tego rodzaju wyobraźni jest sięgnięcie do repertuaru najbardziej tabuizowanych, uznawanych za skrajnie patologiczne praktyk seksualnych: nekrofilii i zoofilii. Liczne w jego twórczości postacie „nekrofilutków”<sup>14</sup> oraz przykłady erotycznych kontaktów ze światem egzotycznych zwierząt (wielorybem, dromaderem, hieną czy rekinem) naruszają nie tylko silnie strzeżone tabu, lecz także zasady logiki, określające granice prawdopodobieństwa zdarzeń:

Pewien nekrofil w Nowym Targu,  
Nieboszczkę kupił na przetargu,  
Lecz zesłały nieba  
Karę na trupojeba,  
Bowiem dziewczę to było w letargu.

Pewien młodzieniec z Lublina  
Chciał pieścić w morzu rekina  
I napotkał go wreszcie...  
Jeśli chcecie to wierzcie,  
Ale mieli córeczkę i syna.

(*Limeryki plugawe*, s. 47, 89)

<sup>12</sup> Określenie to, odnoszące się do „opisu wyglądu zewnętrznego i zachowania postaci”, stosuje — w nawiązaniu do antycznych teorii — B. Witosz w pracy *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997, s. 28.

<sup>13</sup> Na zależność tych dwóch motywów zwraca uwagę M. Bachtin w pracy *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, wstęp i oprac. S. Balbus, Kraków 1975. Pisząc o groteskowych obrazach ciała, badacz zwraca uwagę, iż „nos stanowi tam zawsze substytut f a l l u s a” (s. 436).

<sup>14</sup> Komiczna nazwa użyta przez Słomczyńskiego w *Postłowiu do Limeryków plugawych*, s. 97.





Przedstawione historie mogą wydarzyć się jedynie w świecie nonsensu, dopuszczającym wszelką dziwność, parodiującą przewidywalną i zrozumiałą w kategoriach zdroworozsądkowych rzeczywistość. To, co seksualne, zyskuje w tym świecie postać komicznego odstępstwa od normy, naśladowącego dobrze rozpoznawalny styl poświęconej nieszkodliwym ekscentrykom *Księgi nonsensu*.

Obsceniczność *Limeryków plugawych* staje się nonsensowa także dzięki szczególnemu zastosowaniu zasady inkongruencji, która dopuszcza zestawienie w jednym szeregu zjawisk o odmiennej naturze i pochodzeniu. W ramach tej zasady elementom „plugawym” towarzyszą wyrafinowane, odwołujące się do wiedzy i erudycji odbiorcy, motywy i sytuacje:

Pewną panienkę w mieście Chartres  
Chciał posiąść kiedyś Jean Paul Sartre,  
Ale narząd nieduży,  
Nazbyt marnie mu służy,  
Bo po prawdzie niewiele jest wart.

Pewien Eskimos z Kamczatki,  
Z gołym chwostem biegł w stronę matki.  
Lecz ten kompleks Edypa  
Zakończyła stypa,  
Zamarzył biedak, kiedy spuścił gatki.

(*Limeryki plugawe*, s. 69, 42)

„Ekskluzywna” wersja „plugawego” limeryku dla wykształconych — w innych tekstach pojawiają się wzmianki o Szekspirze, pisaniu limeryków i mówieniu sonetów czy „Dantejskim infernie” — odwołuje się więc nie tylko do „dołu materialno-cieleśnego”, by użyć wymownej formuły Michała Bachtina<sup>15</sup>, lecz także intelektualnej edukacji, zakładającej znajomość francuskiej filozofii czy Freudowskiej psychoanalizy. Ten „naukowy” niemal rys, pozostający w wyraźnej sprzeczności z obsceniczną materią zdarzeń, przyczynia się do uniezwyklenia przedstawionej sytuacji, wynikający zaś z niej komizm pozwala traktować również jako rodzaj intelektualnego żartu<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> M. Bachtin, *op. cit.* (zob. rozdz. VI. *Obrazy dołu materialno-cieleśnego w powieści Rabelais'go*).

<sup>16</sup> Interesujący przykład powstałych w kręgach inteligenckich obscenów podaje A. Szczepkowski w odautorskim wstępie do zawierającego również „plugawe” limeryki tomu *Słoweczka*, Warszawa 1992, s. 20:

*Chuj i Słowacki*

Kiedy w odmętach parku ciupciała się parka,  
Nadszedł stróż i na klombów uszkodzenie sarka.  
Naonczas młodzian na pytę wskazuje,  
I rzecze: Nie czas żałować róż,  
Gdy płoną chuje!!!



Wywołująca efekt humorystyczny strategia deziluzji, prowadząca do „oderotyzowania” narzucających się pierwotnie jako seksualne zachowań, posługuje się także charakterystyczną dla literatury nonsensu zasadą *non sequitur*<sup>17</sup>, której funkcja polega w tym wypadku na nieoczekiwanym i „alogicznym” z punktu widzenia erotycznej historii przejściu do innej sfery rzeczywistości. Obsceniczny początek znajduje więc nieadekwatne do niego zakończenie, reprezentujące odmienny porządek myślowy:

Pewnemu panu ze Słomnik  
Sterczał ów narząd jak pomnik.  
Wreszcie rzekła żona,  
Niecóż przerażona:  
„Wiesz co, Józiu, kup sobie odgromnik”.

Pewna panienka z Toledo,  
Chciała przespać się z Klimkiem Bachledą,  
Lecz, że śmierdział ów góral,  
Uciekła za Ural,  
Gdzie radziecki lud pachnie rezedą!

(*Limeryki plugawe*, s. 5, 38)

W obu przypadkach reprezentująca inny porządek pointa komplikuje erotyczny sens opowiadania. Praktyczna, „inżynierska” rada oraz polityczna satyra<sup>18</sup> uruchamiają płaszczyznę skojarzeń cechującą się własną, odmienną stylistyką. Terminologia techniczna („odgromnik”), jak również ironicznie wykorzystany żargon partyjno-propagandowy sytuują się na przeciwległym biegunie języka doznań seksualnych, powodując wystąpienie efektu zawiedzionego oczekiwania, stanowiącego tu, jak się wydaje, główne źródło komizmu. Stopień zaskoczenia, wywołanego nagłym zwrotem akcji, decyduje zatem o sile limerykowego dowcipu, wymagającego odpowiednio skonstruowanej pointy.

Zagadnienie pointy, należące do centralnych kwestii związanych z limerykowym komizmem, uchodzi jednocześnie za jedno z podstawowych kryteriów, służących wartościowaniu „plugawej” odmiany gatunku. Jak twierdzi Baring-Gould: „najlepsze limeryki powinny satysfakcjonować nas nieoczekiwanym rozwiązaniem kwestii rymotwórczych oraz cieszyć niespodziewanym zakończeniem. [...] Prawdziwa sztuka polega na zręcznym połączeniu metrykalnej per-

<sup>17</sup> Zob. D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 34–35.

<sup>18</sup> W zanotowanych przez A. Bikont i J. Szczęsną wypowiedziach Słomczyński wielokrotnie zwraca uwagę na ten aspekt swojej „plugawej” twórczości. „Uwieczniłem w limerykach całe ówczesne Biuro Polityczne” — wspomina, przywołując wcześniej specyficzną atmosferę powojennych czasów: „wtedy już samo powiedzenie »Pewien Kozak, co żył nad Donbasem« czy »Pewien komunista na górze Ararat« było naprawdę śmieszne” (*Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 31–32).



fekcji, właściwym doborze słów oraz dowcipnych sformułowaniach. Bez tego, nawet najbardziej swawolny limeryk będzie nudny i nieskuteczny”<sup>19</sup>. Zapewne też respektowanie tych kryteriów zadecydowało o przyznaniu Słomczyńskiemu przez Wisławę Szymborską tytułu „mistrza limeryku sprośnego”<sup>20</sup>. Wymienione elementy formalne potwierdzają udział jakości artystycznych w osiągnięciu obscenicznego efektu. „Mistrzostwo” właśnie stanowi, obok komizmu, podstawową cechę, odróżniającą ten rodzaj twórczości od pornografii, z którą nierzadko bywa mylona. Jak przekonująco pisze Stefan Morawski: „W dziele sztuki [...] elementy erotyczne są tak zresorbowane przez wartości estetyczne, że nie mogą grać odrębnej i względnie niezależnej roli”<sup>21</sup>. Nadanie naruszającej normy przyzwoitości historii literackiego „szlif”, już choćby przez samo zastosowanie regularnie zrymowanej i posługującej się stałym wzorcem rytmicznym strofy, wprowadza porządek estetyczny, obcy „wyobraźni pornograficznej”<sup>22</sup>. Językowa wulgarność, uważana za nieodłączną cechę literackich obscenów<sup>23</sup>, złagodzona więc zostaje przez formalny perfekcjonizm, działający tu na zasadzie wzbudzającego śmiech Bergsonowskiego usztywnienia.

## Następcy i kontynuatorzy: tabu jako źródło limerykowego humoru

### Humor seksualny

Stworzona przez Słomczyńskiego „plugawa” odmiana gatunku — jak piszą Bikont i Szczęsna: „Nic nam nie wiadomo o tradycji świńskich limeryków przed pojawieniem się Macieja Słomczyńskiego”<sup>24</sup> — znalazła licznych naśladowców oraz przyczyniła się, dzięki wysokim literackim walorom, do nobilitacji limerycznych obscenów w literaturze polskiej. Szczególnie dobrze zadomowiła się ona w inteligentnym folklorze, rozwijającym się głównie w środowisku nauko-

<sup>19</sup> W.S. Baring-Gould, *The Lure of the Limerick. An Uninhibited History*, London 1969, s. 20.

<sup>20</sup> W. Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003, s. 5.

<sup>21</sup> S. Morawski, *Art and Obscenity*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 26, 1967, nr 2, s. 202.

<sup>22</sup> Określenie to jest tytułem szkicu S. Sontag, która tak przedstawia jedną z tez, formułowanych na temat pornografii: „literatura pornograficzna nie ujawnia najmniejszej troski o środki wyrazu (charakterystycznej dla literatury), ponieważ jej celem jest wzbudzenie wyobrażeń pozasłownych; język zostaje zdegradowany i gra rolę czysto służebną”. *Wyobraźnia pornograficzna*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1970, nr 2, s. 40.

<sup>23</sup> Tzw. niecenzuralne słowa uznaje Ziomek za najbardziej uderzającą cechę literackich obscenów. Dążąc do precyzyjnego ustalenia zakresu pojęcia, proponuje następującą definicję: „Obscenicznością będziemy nazywali wykroczenie przeciw zakazowi obyczajowemu w języku”. *Pornografia i obscenizm*, [w:] *idem, Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 301.

<sup>24</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 26.



wym (zob. rozdz. *Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim*) i artystycznym, sprzyjającym wyrafinowanej intelektualnie rozrywce<sup>25</sup>. Za najbardziej rozpoznawalny element tej tradycji uznać można opisane związki z poetyką nonsensu, prowadzące do humorystycznego odrealnienia erotyki traktowanej przede wszystkim jako źródło literackich konceptów. Dowodem na to, iż wprowadzony przez Słomczyńskiego do literatury polskiej wariant gatunku trafił „pod strzechy”, jest choćby odwołanie się do charakteryzującej go formuły — „limeryczna plugawość przyprawiona humorem i nonsensem” — we wstępie do gromadzącej twórczość amatorską *Bardzo małej antologii sądeckiego limeryku*<sup>26</sup>. Wśród licznych tekstów limerycznych, reprezentujących dziedzinę erotycznego humoru, pozostawać on będzie niewątpliwie zjawiskiem szczególnym, dającym się bowiem wyprowadzić z pionierskich realizacji Edwarda Leara. Oczywistym przykładem takiej wąsko pojętej intertekstualnej zależności może być limeryk Jerzego Danielewicza, mający swój odpowiednik w jednym z utworów *Księgi nonsensu*:

Pewien facet w północnym Teksasie  
Hodował kanarki na kutasie  
Twierdził, że mu się mieści  
Ich tam równo czterdzieści  
(Choć jednemu noga obsuwa się).

(Jerzy Danielewicz, *Limeryki*, w: U. Tomicka-Danielewicz  
i J. Danielewicz, *Na cztery ręce, Liryki i limeryki*, s. 96)

Człowiekowi pewnemu w Canossie  
Wszystkie ptaki siadały na nosie.  
Czasem aż dręczył ból go,  
Lecz ich odlot był ulgą  
Dla człowieka i nosa w Canossie.

(Edward Lear, *Limeryki wszystkie*, s. 62)

---

<sup>25</sup> Twórczość limeryczna uprawiana tu jest często, jak twierdzi Stefan Friedmann, „zamiast żartów towarzyskich”. W zbiorach znanego aktora i humorysty znajduje się wiele niepublikowanych tekstów, reprezentujących dorobek limeryczny przedstawicieli środowisk artystycznych (informacje uzyskane w prywatnej korespondencji). Spośród pozycji drukowanych wymienić natomiast należy *Limeryki* aktora Andrzeja Szczepkowskiego (*Słóveczka*, 1992) oraz *Limeryki obsceniczne* (2005) Janusza Mireckiego, muzyka jazzowego. W obu tomach utrwalone zostały, również za pomocą „plugawej” limerykowej anegdoty, popularne postacie polskiej sceny artystycznej.

<sup>26</sup> L. Bolanowski, *Bardzo mała antologia sądeckiego limeryku*, Nowy Sącz 2001, s. 6. Jak głosi zamieszczona w tomie nota: „Materiały do niniejszej antologii są rezultatem Kabaretowej Nocy Limeryków, imprezy przygotowanej przez kabaret »Ergo« 17 marca 2001 w Małopolskim Centrum Kultury »Sokół«”.



W klimacie charakterystycznej dla Leara nonsensowej dziwności mieszczą się też inne teksty Jerzego Danielewicz (o „Pewnym facecie z Rucianego-Nidy”, który „Kaźdej nocy miewał straszne zwidy/ Że na jajach mu kura/ Siada wielka jak góra” czy „Pewnej pannie niemłodej ze Zgierza”, która „Co wieczór bierze do łóżka jeża”<sup>27</sup>), Adama Lubusza (o „kapitanie, co pływał po Malajach/ i misterny warkoczyk miał przy jajach” lub „bosmanie z Biłgoraja”, który „nie dwa, ale trzy miał jaja”<sup>28</sup>) czy Wiesława Szymańskiego (o „fryzjerze w Małkinii./ Co miast fiuta — miał owoc cukinii” i „Jednej artystce z Hajnówki”, która „Hodowała na łonie mrówki!”<sup>29</sup>). Inaczej jednak niż w limerkach Słomczyńskiego, nonsensowe obscena pojawiają się w twórczości wspomnianych autorów raczej incydentalnie i nie przesądzają o głównym rysie jej poetyki.

Wydaje się, iż dominujący w *Limerykach plugawych* element nonsensu nie został dostrzeżony w powszechnym odbiorze, przesłonięty przez stanowiącą i tak już dostateczną nowość „plugawość”. Dla wielu nawiązujących do Słomczyńskiego twórców stanie się ona wystarczającym kryterium literackiego powinowactwa, wyznaczającym rozległy obszar o nie dość precyzyjnie określonych granicach.

Przede wszystkim więc charakterystyczny dla obscenów mocny typ językowej ekspresji, związany z naruszeniem dla celów komicznych normy językowej przyzwoitości, nie wyczerpuje wszystkich możliwości istniejących w dziedzinie erotycznego humoru limeryków. Łagodniejszą postać reprezentują teksty frywolne, swawolne czy też „odważne”, rezygnujące z językowej dosłowności na rzecz aluzji, dwuznaczności bądź wyrafinowanej stylistyki. Najbardziej interesujące wśród nich warianty zdają się pozostawać pod wpływem dwóch najsilniej związanych z tradycją gatunku poetyk: nonsensu oraz językowej zabawy. W obu przypadkach pozwala to uniknąć typowego dla fraszki realizmu, a tym samym zmanifestować odrębność limerykowego humoru. Pierwszy nurt reprezentuje przede wszystkim twórczość Michała Rusinka, którego tom *Limeryki* (2006) zawiera wiele przykładów nonsensowej erotyki:

Pewien dżentelmen z hrabstwa Kentu  
żywił uczucie mdłego wstępu  
do nagich pań. Miast wstępnej gry  
pakował więc je — raz dwa trzy —  
to na kształt mumii, to prezentu.

<sup>27</sup> J. Danielewicz, *Limeryki. Wylącznie dla dorosłych*, [w:] U. Tomicka-Danielewicz i J. Danielewicz, *Na cztery ręce. Liryki i limeryki*, Warszawa 1999, s. 95, oraz [w:] U. Tomicka-Danielewicz i J. Danielewicz, *Solo w duecie. Liryki i limeryki*, Warszawa 2001, s. 86.

<sup>28</sup> A. Lubusz, *Limeryki spod żagli*, Warszawa 2003, s. 76, 55. W odautorskim wstępie pojawia się wiele odniesień do twórczości Słomczyńskiego.

<sup>29</sup> W. Szymański, *Limeryki*, Białystok 2000, s. 30, 57.



Raz zboczeniec spod Salwatora  
poczuł pociąg do telewizora.  
Program „światło i dźwięk”  
wzbudził w nim chuci jęk  
i pomruki jak gdyby upiora.

(Michał Rusinek, *Limeryki*, s. 23, 53)

Zawarty w podobnych tekstach efekt niespodzianki polega na wykluczeniu jakichkolwiek „życiowych” presupozycji, związanych ze sferą erotyki. Inaczej niż u Słomczyńskiego, nonsens nie jest tu sprzęgnięty z obscenicznością, naruszającą językowe tabu oraz kierującą uwagę odbiorcy ku powszechnie postrzeganym jako seksualne zachowaniom. Nonsens Rusinka prezentuje łagodną wersję mieszczącą się poza tabuizowanym obszarem, poddanym działaniu językowej cenzury. Co więcej, rezygnuje czasem nawet z nieodłącznej od erotyki cielesności, przebierając ją w komiczny kostium („pakowanie” ciała) lub zastępując pozbawioną seksualnych konotacji, nieożywioną materią (telewizor jako źródło seksualnej podniety).

Typowo limerykową postacią komizmu erotyki jest także żart lingwistyczny, którego pointa wykorzystuje mechanizm językowych skojarzeń, jak w niektórych tekstach Rafała Bryndala:

Młoda kobieta mieszkająca pod Zbarażem  
bała się panicznie wszelakich zarażeń,  
twierdząc w sposób niecny,  
że seks jest bezpieczny,  
tylko gdy się go uprawia z ochroniarzem.

Pewien młody żonkoś niedaleko Wyrzyska  
był pewny i z tego powodu humorem tryskał,  
że jak pojął w kościele  
za żonę hetere,  
to jest teraz wreszcie heteroseksualista.

(Rafał Bryndał, *Limeryki o pewnych panach i paniach czyli numery z każdej sfery*, s. 129, 133)

Motywacja językowa przedstawionej sytuacji wprowadza element nadorganizacji, zapobiegającej udosłownieniu wyobraźni. Oparcie tekstu na koncepcie słownym stanowi nie tylko przejaw intelektualnego opracowania, ale także alternatywę dla bezpośredniej obrazowości, tworzącej jedną z podstaw realistycznej iluzji. Udaremnienie powstania tej iluzji staje się więc nieodłącznym skutkiem zarówno deformującego działania komizmu nonsensu, jak i językowego dowcipu odwołującego się do wewnętrznych reguł mowy. Wydaje się, iż trzymanie się





zasad „realizmu obyczajowego i psycho-seksualnego”<sup>30</sup> poprzez przedstawienie typowych sytuacji (kłopoty z potencją, zdrada małżeńska, utrata dziewictwa, choroby weneryczne, publiczne obnażanie się, seksualna rozwiązłość czy ciąża będąca rezultatem przypadkowych związków), choć cechuje sporą część powstających tekstów, nie służy zachowaniu odrębności limerykowego humoru, wywodzącego się przecież nie z realistycznej obserwacji, lecz upodobania do nonsensu i gry językowej, tłumiącej zewnętrzne odniesienia.

Interesujący wariant wersji „plugawej”, obywającej się bez szczególnie widocznego udziału tradycji nonsensu, występuje natomiast w twórczości Antoniego Marianowicza. Zamieszczone w antologii *Rudy lunatyk z Marago* cykle *Limeryki dla dorosłych* oraz *Limerykowisko* (pod pseudonimem Jakub Rożenek) zawierają oryginalne przykłady podjęcia gry z odbiorcą, który staje się „ofiara” przemyślnej strategii tekstowej. Jej działanie opiera się na ukryciu domyślnego sensu pod warstwą pozornie niewinnej treści:

*Nad morzem*

Przyleciała mewka mała  
I od razu wszystkim dała:  
Temu dała na piaseczku,  
Temu dała na łóżeczku  
I fir, fir, fir! — poleciała.

*Love story*

Pierre mieszkał samotnie w Angoli  
Podobnie jak Dolly, atoli  
Poznali się w maju  
I odtąd jak w raj  
Już Dolly ma Pierre’a, Pierre — Dolly.

(Antoni Marianowicz, w: *Rudy lunatyk z Marago*, s. 48, 55)

Wykorzystanie znanej dziecięcej rymowanki jako podstawy pozostającej z nią w znaczeniowym konflikcie kontrafaktury, jak również użycie kalamburów, odsłaniającego niespodziewanie obsceniczny finał miłosnej historii, stanowią z perspektywy odbiorcy rodzaj pułapki wciągającej go w sferę nieprzyzwoitych skojarzeń. Czytelnik uruchamia te nie wprost dane sensory niejako „na własną odpowiedzialność”, jakby potwierdzając w ten sposób tezę, iż „Pornografem jest odbiorca”, co więcej — odbiorca zaprojektowany przez tekst<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Określenie to pojawia się w artykule J. Łojka, *Libertyńska literatura francuska w XVIII wieku*, „Teksty” 1974, nr 3, s. 30.

<sup>31</sup> Właśnie na płaszczyźnie poetyki tekstu, zawierającej określone „dyrektywy konkretyzacyjne”, analizuje problem pornografii J. Ziomek w pracy *Kto jest pornografem?*, „Teksty” 1974, nr 1.



Występująca w literaturze polskiej odmiana *dirty limericks* jawi się więc jako wewnętrznie zróżnicowana i reprezentująca różne nurty gatunkowej tradycji. Jej uporządkowaniu służyć mogą zarówno kategorie związane z komizmem, jak i kryteria pozaliterackie, odnoszące się do sfery obyczajowej i pozwalające mówić o „stopniach nieprzyzwoitości” („degrees of dirtyness”)<sup>32</sup>. Różnorodność tę tłumaczy zapewne sprzyjająca inwencji autorów popularność tej odmiany gatunku, odzwierciedlającej jednocześnie popularność erotycznego humoru w ogóle. Jak twierdzi Bogdan Dziemidok: „Nieprzyzwoitość jest jednym z najbardziej dostępnych, rozpowszechnionych i niezawodnych źródeł komizmu niekoniecznie prymitywnego”<sup>33</sup>, natomiast wedle Legmana „Humor erotyczny jest najbardziej popularny ze wszystkich typów humoru [...]”<sup>34</sup>. Jego udział w całościowej produkcji limerycznej jest tak znaczny, że — jak zauważa Feinberg — nie pozostał bez wpływu na samą definicję gatunku: „Limeryk również koncentruje się na humorze seksualnym i to do tego stopnia, że niektóre z jego wcześniejszych definicji zwykły zawierać określenie »nieprzyzwoity«”<sup>35</sup>. Także wielu polskich autorów idących za przykładem Słomczyńskiego, zaliczającego „plugawość” do „podstawowych reguł” gatunku<sup>36</sup>, opatruje swą twórczość stosownymi uwagami wstępnymi: „No i po trzecie, po czwarte, po piąte — limeryk kocha się w plugastwie. Obsceniczność w normalnych warunkach tępiona i wyklinana, tutaj staje się wartością samą w sobie. Nie ma takiego słowa, nie ma takiej sytuacji, o której nie można by tu mówić pełnym głosem. Jedyną cenzurą są względy stricte artystyczne”<sup>37</sup>, bądź metatekstowym komentarzem: „Do czytania nie przy paniach!!!”, „Tylko dla panów!/ /Najlepiej — ułanów!”<sup>38</sup> czy „Wyłącznie dla dorosłych”<sup>39</sup>. Czasem ów odautorski komentarz przybiera postać wierszowaną, jak w zrymowanym „wyjaśnieniu dla tych, co »pierwszy raz«” Jerzego Danielewicza:

<sup>32</sup> C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut 1978, s. 142. Autor poświęca tej odmianie limeryku cały rozdział pt. *The Risqué, the Ribald and the Rancid (Ryzykowne, rubaszne i ordynarne)*, w którym przytacza i analizuje bogate słownictwo, oddające różne „stopnie nieprzyzwoitości” omawianej wersji gatunku (zob. s. 141–142). Warto dodać, iż w pracy G. Legmana *Rationale of the Dirty Joke. An Analysis of Sexual Humor*, New York 1968 wyodrębnione zostały kategorie „przyzwoitych” nieprzyzwoitych dowcipów („‘clean’ dirty jokes”) i „nieprzyzwoitych” nieprzyzwoitych dowcipów („‘dirty’ dirty jokes”), stosujące się także do twórczości limerycznej (zob. s. 11).

<sup>33</sup> B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 53.

<sup>34</sup> G. Legman, *op. cit.*, s. 9.

<sup>35</sup> L. Feinberg, *The Secret of Humor*, Amsterdam 1978, s. 102.

<sup>36</sup> Znamieną wypowiedź zamieszczają w swoim opracowaniu A. Bikont i J. Szczęsna: „Powtarzałem jej [Szyborskiej — przyp. M.T.] zawsze, że do podstawowych reguł limeryku, prócz nazwy miejscowości w pierwszym wersie i układu rymów aabba, należy też plugawość” (*Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 40).

<sup>37</sup> L. Bolanowski, *op. cit.*, s. 5–6.

<sup>38</sup> R. Florków, *Limeryki*, Kraków 1999, s. 81.

<sup>39</sup> J. Danielewicz, [w:] U. Tomicka-Danielewicz i J. Danielewicz, *Solo w duecie. Liryki i limeryki* lub *Na cztery ręce. Liryki i limeryki*.



Limeryk — to (czy chcesz, czy nie)  
Wierszyk, co musi kończyć się  
Jakąś pointą lub dowcipem  
I winien sprośny być też przy tym.

(Jerzy Danielewicz, *Limeryki*, w: U. Tomicka-Danielewicz,  
J. Danielewicz, *Solo w duecie. Liryki i limeryki*, s. 85)

## Humor skatologiczny

Warto dodać, iż limerykowa „nieprzyzwoitość” nie musi ograniczać się do tematyki seksualnej, najczęściej z nią utożsamianej. Jej przejawem może być także humor skatologiczny<sup>40</sup>, odnoszący się do równie tabuizowanej sfery czynności wydzielniczych. Wspólną zasadę działania obu typów humoru określa ten sam rodzaj „fizjologicznego i słownego tabu”<sup>41</sup>, którego naruszenie przybrać może zarówno postać obsceniczną<sup>42</sup>, jak i bardziej łagodną, nieodległą od rejestrów „kulturalnej” mowy. Nieliczne przykłady limeryku „skatologicznego”<sup>43</sup> w literaturze polskiej dowodzą niewielkiej popularności na rodzimym gruncie tej odmiany humoru, odnoszącej się w powszechnej opinii do swojego słynnego pierwowzoru w twórczości Rabelais’go. Najczęściej występującym w nim tematem jest „puszczenie wiatrów”, naruszające narzuconą przez kulturę zasadę stosowności:

Pewien śpiewak z okolic Ghazy  
Kiedy śpiewał, oddawał gazy.  
A gdy kogoś trafił szlag  
Zwykł tłumaczyć sprawę tak:  
Ja kłopoty z trzymaniem mam... frazy!

(Leszek Bolański, w: *Bardzo mała antologia sądeckiego limeryku*, s. 104)

Pewna młoda dziewczyna w Stargardzie  
Wszystkich ludzi miewała w pogardzie:  
Gdy ktoś przeszedł przez próg  
Głośno robiła prrrruk!  
Dając znak, że go ma w ariergardzie.

(Mieczysław Smogyi, w: *Bardzo mała antologia sądeckiego limeryku*, s. 78)

<sup>40</sup> Skatologiczna odmiana humoru znalazła osobne omówienie m.in. w pracy L. Feinberga *The Secret of Humor* (rozdz. *Scatological Humor: Aggression Against Propriety*, s. 119–138) i L. Röhricha, *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*, Stuttgart 1977 (rozdz. *Der skatologische Witz. Anal- und Fäkalkomik*, s. 151–153).

<sup>41</sup> Zob. G. Legman, *op. cit.*, s. 10.

<sup>42</sup> Jak pisze Ziomek: „Obscenum może, ale nie musi być erotyczne”, co wynika z przyjętego przez badacza założenia, iż obsceniczność polega na przekroczeniu dopuszczalnej granicy przyzwoitości w języku. Zob. *Pornografia i obscenum*, s. 301.

<sup>43</sup> Kategorię tę wyróżnia G.N. Belknap, *History of the Limerick*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 75, 1981, s. 14.



Podobne teksty znaleźć można w tomikach Janusza Wasylkowskiego (o „Pewnym ułanie na widecie”, który „Pierdział najgłośniej na świecie” — *Samotny jak pies w butonierce. 200 limeryków w tym jeden sprośny, no, może nie jeden*, s. 59), Stefana Żagiela (o Mieszku, który „tym się truł/ Że — mówić wstyd — powietrze psuł” — *Z winy bociana. Limeryki*, s. 19) czy Krystyny Gryś (o jąkale, który „Chciałby sobie puścić bąka./ Lecz w purtaniu też się jąka” — *Jazda na sto dwa czyli wesola podróż z limerykiem*, s. 57). Przykłady komicznego przedstawienia innych czynności wydzielnicznych występują natomiast kilkakrotnie w twórczości Jerzego Danielewicza:

Pewien mleczarz spod miasta Lubeka  
Po kryjomu wciąż sikał do mleka  
Zaś procederu skutki  
Zwalał na krasnoludki —  
Tym kurdupłom się wszystko upieka.

Pewna stara Pythia z gór Parnasu  
Za potrzebą biegała do lasu  
Choć kapłani błagali  
Nie rozsiewaj fekalii  
I tak mają już nas za brudasów.

(Jerzy Danielewicz, w: U. Tomicka-Danielewicz, J. Danielewicz,  
*Solo w duecie. Liryki i limeryki*, s. 89, 91)

Choć marginalny w polskiej twórczości, humor skatologiczny — co trzeba dodać — pozostaje istotną właściwością anglojęzycznych limeryków. Nierzadko, mimo iż ignoruje kulturowe zakazy w sferze tematu i języka, odwołuje się on do kultury właśnie, w jej najbardziej wyrafinowanych i klasycznych przejawach, jak w jednym z cytowanych przez Feinberga przykładów zamieszczonych w rozdziale *Humor skatologiczny: agresja wobec stosowności*:

There was a young lady named Cager  
Who, as a result of a wager,  
Consented to fart  
The whole oboe part  
Of Mozart's Quartet in F Major.<sup>44</sup>

### Humor „tanatologiczny”

Trzeci, występujący znacznie częściej — także w literaturze polskiej — wariant limerykowego humoru, znajduje swoje źródło w najsilniej, jak twierdzi Thomas LeClair, oddziałującym dziś tabu: śmierci. Wedle badacza, powołującego

<sup>44</sup> Zacytowany przez Feinberga (*op. cit.*, s. 136) limeryk pochodzi z książki Baring-Goulda (*op. cit.*, s. 73).



się na opinię współczesnych tanatologów, „śmierć zastąpiła seks w funkcji tabu”<sup>45</sup>, stając się tym samym kolejnym obszarem tematycznym, stwarzającym okazję do komicznej transgresji. Bogato reprezentowana dziedzina limerykowego humoru, którego istotą jest „żart ze śmierci”<sup>46</sup>, ma zresztą patrona w osobie samego twórcy *Księgi nonsensu*, jak słusznie bowiem zauważa Alison White: „Śmierć jest przewodnim tematem limeryków Leara”<sup>47</sup>. Wystarczy wymienić liczne przypadki śmiertelnego finału Learowskich postaci, jak „roztluczenie” za grę na gongu, wpadnięcie „mimochoodem” do Tamizy, spalenie przez „ukochanego pawiana”, udławienie się perkozem, zapieczenie w cieście lub śmierć „od gorącego ciasta”, pęknięcie „na dwoje”, „uświerknięcie” ze smutku czy odwachlowanie głowy. Współczesny komizm „tanatologiczny” limeryków<sup>48</sup> częstokroć podejmuje tę koncepcję śmierci jako ekscentrycznego zdarzenia rządzonego logiką nonsensu, wprowadza jednak także nieobecne w limerykach Leara elementy frywolności czy nawet obsceniczności:

Pewną panią z miasta Pucka  
uwierała fest onucka.  
Elegantką będąc ona,  
zżuć nie chciała jej, więc skona-  
ła w męczarniach. Śmierć nieludzka.

(Michał Rusinek, *Limeryki*, s. 49)

*Solidny staruszek*

Raz pewien staruszek z Gronau  
Chędożąc, stwierdził, że konał,  
Lecz ze swym konaniem  
Powstrzymał się, zanim  
Roboty swej nie wykonał.

(Antoni Marianowicz, w: *Rudy lunatyk z Marago*, s. 53)

<sup>45</sup> T. LeClair, *Death and Black Humor*, „Critique: Studies in Modern Fiction” 17, 1975, s. 36.

<sup>46</sup> Fenomen czarnego humoru opisany został m.in. w następujących opracowaniach: M. Helenthala, *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*, Essen 1989, L. Feinberga, *op. cit.* (rozdz. *Black Humor: Aggression Against Everything*), s. 153–168, oraz L. Röhricha, *op. cit.* (rozdz. *Der grausame und makabre Witz — Schwarzer Humor*, s. 140–148; także rozdz. następny: *Galgenhumor*, s. 148–150).

<sup>47</sup> A. White, *With Birds in His Beard*, „Saturday Review” 15 stycznia 1966, s. 27.

<sup>48</sup> Obszerniej omawiam to zjawisko w artykule *Śmierć w zwierciadle nonsensu. „Tanatologiczny” komizm limeryków*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii*, t. XI, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2007.



Kuriozalne często przyczyny zgonów wskazują na związek z tradycją nonsensu przekształcającego akt umierania w parodię „prawdziwej” śmierci, eliminującą towarzyszącą zwykle przedstawieniom mortualnym perspektywę metafizyczną i emocjonalną. Przypadek grabarza, który „sam siebie pochował” (Jerzy Danielewicz, w: U. Tomicka-Danielewicz, J. Danielewicz, *Na cztery ręce. Liryki i limeryki*, s. 85), „historyka z Morąga” narażonego na śmiertelne „historii przeciagi” (Janusz Wasylkowski, *Samotny jak pies w butonierce...*, s. 26), „profesora prawa z Peru-gii”, który „dziesięć osób/ w bestialski sposób/ podczas wykładu na śmierć zanudził” (Rafał Bryndał, *Święty Mikołaj, krawiec i Kutno*, lim. 140) czy muzyka „który zwykł grywać na pile [...] i przepiłował się w wieku sile” (Tadeusz Gicgier, *Mala rzecz, a grzeszy*, s. 92) to zdarzenia, których komizm wymaga akceptacji odmiennej logiki, zgodnie z nią wszakże, by przypomnieć formułę Susan Stewart, „cokolwiek może powodować cokolwiek innego i wszystko powoduje wszystko”<sup>49</sup>. Oprócz dziwnych, naruszających powagę śmierci zgonów do stałego repertuaru limerykowej „tanatologii” należą także komiczne ujęcia prób samobójczych oraz pozbawione grozy dzięki humorystycznej ideologii akty kanibalizmu i nekrofilii. Każdy taki motyw, wpisany w „udowcipniającą” przez swą zwięzłość i regularność strukturę limerycznego wiersza, traci typową dla siebie drastyczność, stając się wariantem gwarantowanego formą gatunkową, humorystycznego dyskursu. Tak więc desperacka ze swej istoty próba samobójcza przekształcić się może w parodię „śmierci z wyboru”, odrażający moralnie i traktowany jako przejaw najwyższego barbarzyństwa akt antropofagii wynikać może ze szlachetnych pobudek lub wiązać się z wykwintnymi kulinarnymi manierami, bulwersujące zaś praktyki nekrofilskie ujawnić nieoczekiwanie niepasujący do patologicznej psychologii aspekt:

Mieszkańcowi miasteczka Framura  
poskąpiła przymiotów natura,  
przez co tkwił we frustracji  
i dzień w dzień, po kolacji,  
ktoś go musiał odcinać ze sznura.

(Michał Rusinek, *Limeryki*, s. 17)

Na obrzeżach blokowiska w Kielcach  
mieszkał dobrze wychowany ludożerca  
stąd gdy się dosiadł  
do zwłok listonosza  
musiał najpierw poszukać w domu noża i widelca

(Rafał Bryndał, *Święty Mikołaj, krawiec i Kutno*, lim. 113)

<sup>49</sup> S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore-London 1978, s. 138.





Zaradny nekrofil w Policach  
dziewice całował po licach,  
upijał dość szczerze  
i przytapiał w Odrze,  
gustował był gdyż w topielicach.

(Michał Rusinek, *Limeryki*, s. 46)

Przedstawienie samobójcy-nieudacznika, podejmującego syzyfowy wysiłek targnięcia się na własne życie (powtarzalność gestu staje się tutaj głównym źródłem komizmu<sup>50</sup>), ludożercy jako osobnika przeczącego przekonaniu o prymitywizmie zachowań kanibalistycznych lub też powodowanego szlachetną motywacją (jak „Murzyn z Pretorii”, który „Pozarł pięciu białych/ na cześć królowej Wiktorii” — Tadeusz Józef Maryniak, *Limeryki*, s. 61) czy nekrofila, zdradzającego niemieszczące się w stereotypowym wizerunku cechy (podkreśla to nieco „staroświecka”, sentymentalna stylistyka), świadczy o czysto ludycznym charakterze limerykowych motywów tanatologicznych. W dziedzinie tzw. czarnego humoru należą one do odrębnej kategorii, pozbawionej poważnych światopoglądowych implikacji występujących w przypadku surrealistycznego *humour noir* czy amerykańskiej prozy, omawianej pod hasłami *black humor*<sup>51</sup>.

Wpisane w tradycję limeryku sięganie po tabuizowane treści, uznawane za jedno z głównych źródeł jego specyficznego humoru, jest więc rodzajem zabawy, w której to co drastyczne lub niecenzuralne złagodzone zostaje i „udowcipnione” dzięki formie poetyckiej, zapobiegającej dosłownemu i wywołującemu „prawdziwe” emocje odczytaniu. Typowe dla *light verse* lekceważenie standardów poezji poważnej oznacza zatem ostatecznie wskazanie na niestosowność wszelkich kontekstów, wspomagających interpretację „na serio”.

## 2. Wisława Szymborska: limeryczny wariant *vers de société*

Terminująca niegdyś u Macieja Słomczyńskiego<sup>52</sup> noblistka wybrała odmienią gatunkową stylistykę, przypominającą o istnieniu innych jeszcze zasobów bo-

<sup>50</sup> O powtarzalności jako zjawisku potencjalnie komicznym pisze J.S. Bystrzeński, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 14: „Efekt komiczny możemy wywołać także przez powtarzanie”.

<sup>51</sup> Powiązanie obu koncepcji czarnego humoru z postawą pesymizmu omawiam w pracy *Czarny humor w poezji*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii*, t. XIII, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2009, s. 217–219.

<sup>52</sup> W *Postłowie do Limeryków plugawych* poetka wspomniana została przez Słomczyńskiego jako uczestniczka organizowanych przez niego limerycznych „sympozjów”: „Wszyscy uczestnicy tych zebrań już nie żyją. Pozostało tylko nas dwoje, ja i pewna młodziutka, prześliczna dziewczyna, która z umiarem popijała wódkę i pękała ze śmiechu słysząc teksty, od których zapłonąłby się każdy lotr recydywista. Nazywa się, ...niech sobie przypomnę... a tak, Wisława Szymborska” (s. 96).



gatej limerykowej tradycji. Uprawiana przez nią twórczość wydaje się najbliższa wąsko rozumianej formule *light verse*, określanej na gruncie angielskiej kultury literackiej zaadaptowanym z francuszczyzny terminem *vers de société*<sup>53</sup>. Oprócz zawsze wymaganej w przypadku *light verse* perfekcyjnej formy wariant ten wyróżnia elegancja, umiar, wdzięk i wyrafinowanie, odpowiadające poziomowi salonowej, w niczym nienaruszającej granic dobrego smaku, elitarnej rozrywki. Wydaje się, iż przeniesienie przez Szymborską w obręb współczesnego polskiego limeryku takiej właśnie, w pewien sposób „klasycyzującej”, estetyki ukonstytuowało nową postać gatunku, wyraźnie odrębną od tworzących silny nurt obscenów. Potwierdza to opinia cytowanego przez Annę Bikont i Joannę Szczęsną Jacka Balucha, wskazującego na istotny rys wyłaniającej się z tekstów noblistki poetyki: „Profesor Baluch uważa skądinąd, że wciągnięcie Wisławy Szymborskiej w limerykowanie wyznaczyło nowe drogi w rozwoju gatunku. — Przy niej — mówi — limeryczne świntuszenie wypada zastąpić literackim wyrafinowaniem. Co jej samej przychodzi bez trudu”<sup>54</sup>. Słynne, inicjowane przez poetkę w prywatnym gronie zabawy limeryczne<sup>55</sup> nawiązują zatem do wywodzących się z kultury dawnego salonu reguł, wymagających od uczestników zarówno wyjątkowej biegłości w sztuce wierszowania, jak i szczególnego rodzaju dowcipu, określanego sygnalizującą jego subtelność i niepospolitość nazwą *jeu d’esprit*. Osiągany przez Szymborską i traktowany tu jako wyróżnik osobnej postaci gatunku efekt limerykowej elegancji ma więc swe źródło w tradycji dziś już nieco zapomnianej i wypieranej, rzec by można, przez unifikujące wzorce kultury demokratycznej, podejrzliwie nastawionej wobec wszelkich przejawów literackiej elitarności. Manifestowana przez samą poetkę „niedzisiejszość” czy „staroświeckość” znajduje zatem wyraz także w dziedzinie twórczości żartobliwej, która pod względem ogólnych poetyckich zasad okazuje się zresztą nie tak odległa od „noblowskiej” części dorobku. Tę kształtującą Szymborską formację literacką niezwykle trafnie charakteryzuje Jacek Łukasiewicz, wyraźnie sytuując autorkę poza sferą powszechnie dziś dostępnych wzorów kultury: „Odwołuje się do dawnych sposobów poezjowania, nie romantycznych. Do salonu, ale do bardzo dawnego salonu, gdzie dbano o dowcip (w obu znaczeniach), o dobre maniery i inteligencję. Tradycji takiego

<sup>53</sup> Zob. *Light Verse*, [hasło w:] *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. A. Prelinger, Princeton 1974. Zawiera ono cytaty ze wstępu do opracowanej przez F. Lockera-Lampsona antologii *Lyra Elegantiarum* (London 1867), w którym pojawia się definicja ograniczająca pojęcie *light verse* do wiążącej się ze szczególnymi wymaganiami kategorii *vers de société*.

<sup>54</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 43.

<sup>55</sup> Okazją do limerycznych zabaw są dla poetki podróże, jak np. opisywana wielokrotnie „mityczna podróż” do Pragi w towarzystwie Zbigniewa Macheja, którą przyniosła 14 wspólnie napisanych, opublikowanych później w „NaGłosie” (1993, nr 12, s. 26–28) limeryków, pojedynki poetyckie, jak słynny poznański meeting z udziałem Stanisława Barańczaka, którego efektem był zbiór limeryków także drukowanych we wspomnianym piśmie („NaGłos” 1996, nr 24, s. 112–113), jak również całkiem prywatne spotkania lub korespondencja z przyjaciółmi. Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 41–48.



salonu nie da się dopasować do żadnej z instytucji życia publicznego w powojennej Polsce<sup>56</sup>.

Istotny dla tej formacji literackiej krąg jakości estetycznych dostrzega wielu badaczy, zwracających uwagę na takie cechy twórczości noblistki, jak „kamelarność i elitarność”, „mozartowski [...] wdzięk”, *esprit* (Stanisław Balbus)<sup>57</sup>, „poczucie humoru i powściągliwość” (Małgorzata Baranowska)<sup>58</sup>, „Francuska *clarté* — jasność” (Jan Prokop)<sup>59</sup> czy „stosowny umiar” (Anna Węgrzyniakowa)<sup>60</sup>. Także translatorskie działania poetki odzwierciedlają w dużej mierze zestaw bliskich jej wartości: wśród tłumaczonych autorów, jak wskazuje Stanisław Balbus, znaleźć można „poetów na ogół (nawet we Francji) dziś mało znanych, ale formalnie bardzo finezyjnych i eleganckich (D’Aubigny, Jodelle, de Magny, Belleau, de Tyard, de Viau)”<sup>61</sup>. Wprowadzona do limeryku estetyka wdzięku i elegancji eliminować będzie przede wszystkim przejawy mocnej ekspresji, wiążącej się w znacznej części gatunkowej produkcji z naruszeniem językowego tabu oraz ogólnie przyjętej zasady stosowności. Zamieszczone w tomie *Rymowanki dla dużych dzieci* (2003) limeryki Szymborskiej już w warstwie językowej ujawniają pokłady, które objęte są szczególnymi „kwalifikatorami” określającymi ich przynależność do polszczyzny kręgów wykształconych, kultywujących formy często przez większość zapomniane, wycofane z potocznego obiegu oraz uderzające salonową dyskrecją i taktem. Niemal w każdym tekście znaleźć można słowa czy zwroty kwalifikowane przez współczesne słowniki jako „książkowe” („Mozart **bawiący** w Pradze”, „Król Popiel, tyran i **niecnota**”, „**poprzysiągł** rozwieść się z haremem”, „gasła w nim fantazja cała”), „przestarzałe” („do Kuby go pędziła **chuć**”, „pospołu”) czy „podniosłe” („mąż tak świetny”)<sup>62</sup>, niektóre zaś konstrukcje przypominają wyszukane figury dawnej sztuki wymowy, dające wyraz elegancji myśli obowiązującej w wytwornym towarzystwie („ujrzał przyszłość w proroczym błysku”, „horyzont swą postacią zdobi”, „duszą frunąć”). Językowe zaplecze limerykowego żartu Szymborskiej osadzone jest więc w kulturze słowa odpornej na wpływy ubożającej współczesnej mowy<sup>63</sup>, będącej narzę-

<sup>56</sup> J. Łukasiewicz, *Miłość, czyli zmysł udziału (O wierszach Wisławy Szymborskiej)*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej*, s. 156.

<sup>57</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1997, s. 34, 11, 33.

<sup>58</sup> M. Baranowska, *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć... Szymborska i świat*, Wrocław 1996, s. 49.

<sup>59</sup> J. Prokop, *Lekcja rzeczy* (tu: *Wisława Szymborska albo wstydlivość uczuć*), Kraków 1972, s. 185.

<sup>60</sup> A. Węgrzyniakowa, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice 1997, s. 25.

<sup>61</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, s. 31.

<sup>62</sup> Zob. *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, red. A. Markowski, Warszawa 1999 (podkreśl.— M.T.).

<sup>63</sup> W *Autorecenzji*, dodanej do drugiej części *Lektur nadobowiązkowych* (Kraków 1981), za istotną cechę swej twórczości uznaje autorka właśnie ową odporność na trywializujące współczesną



dziem trywialnego bądź wulgarnego nawet humoru. Dzięki temu właśnie dowcip poetki wydaje się z jednej strony „kształcony”, z drugiej zaś nieco nostalgiczny, bo przywołujący obraz świata, który istnieje dziś przede wszystkim na starych zdjęciach, posiadających urok pewnej tajemniczości i egzotyki. Widać to także w budujących ów świat realiach, które — jak „frak” czy „poncz” — sprawiają wrażenie pochodzących z innej epoki, znającej kodeks dobrego wychowania oraz podtrzymującej tradycje elitarnego obyczaju. Tęsknota za „wyższymi” formami (wysokim urodzeniem czy atrybutami eleganckiego życia) udziela się nawet niektórym pochodzącym z ludu limerykowym postaciom, które nie tylko zyskują w ten sposób opartą na komicznych sprzecznościach tożsamość, lecz także nabierają salonowego wdzięku i uszlachetnionej dziwności:

Twierdzą mieszkańcy wioski Jurgów,  
że się wywodzą od Habsburgów,  
a ściślej mówiąc od Rudolfa,  
który z ludnością grał tu w golfa.  
Cóż to za żer dla dramaturgów!

Żył raz gazda w mieście Sącz,  
co z żętycy robił poncz.  
Gdy gość tego nie chciał pić,  
nieboraka kopał w rzyć  
i doduszał obu-rącz.

(Z limeryków podhalańskich, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 7–8)

W sferze salonowej elegancji pozostaje także humor erotyczny limeryków Szymborskiej, zawsze *comme il faut* w swojej staroświeckiej i dyskretnej frywolności:

Raz Mozarta bawiącego w Pradze  
obsypały z kominka sadze.  
Fakt, że potem, w ciągu pół godziny,  
wymorusał aż cztery hrabiny,  
jakoś uszedł biografów uwadze.

(Z limeryków kontynentalnych, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 12)

Nawet występujący często w tradycji *dirty limericks* temat zoofilii przedstawiony został w wersji nadającej się do „cytowania przy damach”:

---

polszczyznę tendencje: „Styl Szymborskiej zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na wyrazy, jakich unika. »Kontrowersyjny« to dla niej ciągle jeszcze sporny czy wątpliwy, »finalny« — końcowy albo ostateczny, a »spektakl« — po prostu przedstawienie oraz widowisko”. To wypierające dawne słownictwo „nowe” „niszczy — jak twierdzi poetka — tonacje i odcienie wypracowywane przez wieki. Cała Polska zaczyna przemawiać, pisać i myśleć chudym i szpetnym językiem co gorliwszych docentów” (s. 233–234).



Pewien baca w kurnej chacie  
z owieczką żył w konkubinacie.  
Ta beczy: „Ja to nawet lubię,  
ale czy myśli pan o ślubie?  
Bo jeśli nie, poskarżę tacie”.

(Z limeryków podhalańskich, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 7)

Jako wariant *vers de société* limeryki Szymborskiej prezentują więc estetykę umiaru, stanowiącą podstawę kulturalnej rozrywki respektującej zasady dobrego smaku oraz odwołującą się do wykształconego gustu. Towarzysko-prywatny charakter tej twórczości potwierdza także istnienie sporej grupy tekstów pisanych „ku czci” konkretnej osoby, które pełnią funkcję wyrafinowanego komplementu — gatunku podtrzymującego istnienie etykiety służącej celom ludycznym:

Tereska Walas z miasta Kraków  
postrachem była dla pismaków.  
Gdy tylko w jej wpadali siadła,  
zaraz im opadały skrzydła  
i poły cerowanych fraków.

(Z limeryków na chwałę Teresy Walas, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 14)

„Urodzony *homo ludens*”, jak określa poetkę Stanisław Balbus<sup>64</sup>, sięga więc po kunsztowną formę wiktoriańskiej rymowanki, by wydobyć z niej to, co z punktu widzenia współczesnej sytuacji gatunku, uwidaczniającej jego dwuznaczną reputację, przypomina o urokach bezinteresownej zabawy, której istotą jest myślowa finezja, dbałość o subtelność wyrazu oraz czysta radość wierszowania. Trudna do wyczerpania konwencja limeryku — w zamykającym *Rymowanki dla dużych dzieci* komentarzu twierdzi wszakże autorka, iż „Te kilkadziesiąt tutaj zamieszczonych to przecież tylko kropelka w rozszalałym oceanie możliwości” (s. 47) — stanowi więc nieustanną pokusę dla wyobraźni poetyckiej, której naczelną zasadą wydaje się gromadzenie wyjątków, wszelkiej ekscentryczności, przypadków kuriozalnych i zaciekawiających swą pozorną nieprzydatnością. Gdyby pójść zaproponowanym przez Balbusa tropem, wskazującym nadrzędną dla hermeneutyki tej twórczości kategorię „światoodczucia”<sup>65</sup>, to — zważywszy Bachtinowski, genologiczny rodowód pojęcia — traktowany przez poetkę ze szczególną powagą limeryk<sup>66</sup> byłby formą wyrażającą w czystej postaci fascynację dziwnością, przekształ-

<sup>64</sup> S. Balbus, *Słowo wstępne. Tak mało wierszy, tak wiele poezji*, s. 14.

<sup>65</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, s. 9.

<sup>66</sup> Świadectwem postawy poetki wobec gatunku może być pogląd przytoczony przez A. Bikonk i J. Szczęsną: „Szymborska mówi, że na asonanse, czyli rymy niedokładne, można sobie pozwolić w poezji, ale limeryk to sprawa zbyt poważna”. *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 63. Podobny sąd pojawia się w pracy C. Bibby’ego (*op. cit.*, s. 17): „to



cającą się ostatecznie w odrębny rodzaj estetycznej wrażliwości. Narracyjne właściwości gatunku wykorzystane więc zostają do kreowania kuriozalnych sytuacji i zdarzeń:

Ambitnemu hodowcy w Łobzowie  
rosła bujnie pietruszka na głowie.  
Ekolodzy pospołu  
zrywali ją do rosółu,  
bo pietruszka to samo zdrowie.

(Z limeryków kontynentalnych, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 11)

Stary sklerotyk, rybak z Helu,  
nagle zakochał się w Fidelu.  
Do Kuby go pędziła chuć —  
ale gdy tylko wsiadł na łódź,  
zapomniał, w jakim płynie celu.

(Z limeryków wyspiarskich, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 9)

Tkwiąca u podstaw limeryku idea kolekcji dziwnych przypadków znajduje swój odpowiednik w innych uprawianych przez poetkę rodzajach kolekcjonerstwa (kiczowate pocztówki „z jakimś wybrykiem wyobraźni”<sup>67</sup>, „kuriozalne przedmioty” czy służące jako tworzywo słynnych wycinanek-kolaży „stare roczniki czasopism, findesieclowe żurnale, katalogi”<sup>68</sup>).

Za swoistą jego odmianę uznać można także *Lektury nadobowiązkowe*, pełniące funkcje książkowego *panopticum*, zawierającego rzadkie i budzące ciekawość okazy, jak: podręcznik bukiciarstwa, *Kalendarz ścienny na rok 1973*, *Dziwi świata roślin*, *Historyczny rozwój form odzieży* czy *Vademecum turysty pieszego*. Jeśli przyjąć, iż „Kategoria *curiosum* odpowiada takiej postawie wobec świata, w której istotną rolę odgrywa ciekawość, zachłanne gromadzenie przedmiotów i informacji”<sup>69</sup>, zestaw tekstów, poddawanych przez poetkę bezinteresownej lekturze, podpowiada taki właśnie kierunek interpretacji. Potwierdza to niewątpliwie autokomentarz, wkomponowany w „lekturę” książki Adama Taborskiego zatytu-

---

forma, której sukces jest łatwy do rozpoznania i której niedociągnięć nie da się przykryć zasłoną mętnego gadulstwa o »kreatywności«”. Pasja limeryczna Szymborskiej wydaje się mieć również głębsze „światopoglądowe” uwarunkowania, czego dowodzi wypowiedź jej sekretarza: „Z panią Sz. połączyła mnie miłość do limeryków, bo kandydatów na pierwszego było kilku — wspomina Michał Rusinek, sekretarz Wisławy Szymborskiej”. K.T. Nowak, *Kto kupi buty dla noblistki?*, „Twój Styl” czerwiec 2001, s. 32.

<sup>67</sup> W. Szymborska, *Zawsze miałam serce do kiczu...*, „Przekrój” 1993, nr 15, s. 16.

<sup>68</sup> Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Warszawa 1997, s. 179–183. W książce pojawia się nawet określenie „kolekcjonerskie szaleństwo Szymborskiej” (s. 184).

<sup>69</sup> P. Kowalski, *Świat Andrzeja Komonieckiego, kronikarza Żywca. Studia z antropologii historycznej*, Wrocław 2010, s. 120.





15. Kolaż Wisławy Szymborskiej

lowanej *Terrarium*: „Czytam ją tylko dlatego, że już od dzieciństwa gromadzenie niepotrzebnych wiadomości sprawiało mi przyjemność. A zresztą czy to z góry wiadomo co potrzebne, a co nie? Taka na przykład instrukcja, jak wysłać żabę pocztą, żeby rześka i zadowolona zajechała do miejsca przeznaczenia, w każdej chwili przydać się może w celach prywatnych lub związkowych”<sup>70</sup>. To dostrzeganie oraz kreowanie dziwności można zapewne wiązać z wyczuleniem na kryjącą się w niej śmieszność, intensyfikującą bycie w świecie zarówno rzeczywistym, jak i literackim. Szymborskiej kolekcje osobliwości to zatem wyraz charakterystycznego dla niej ludycznego humoru, wytwarzającego klimat niezwykłości oraz ekscentrycznego w swej niezależności od zewnętrznych kontekstów<sup>71</sup>. Umieszczenie limeryków wśród „rymowanek”, przywodzących na myśl ludyczną tradycję *nursery rhymes*, pozwala przy tym na historycznoliterackie odniesienia do sfery twórczości, która z pewnością stanowi przedmiot udokumentowanej fascynacji poetki. W cytowanych już *Lekturach nadobowiązkowych*, traktowanych przez badaczy jako aneks do świata poetyckiego Szymborskiej, przybliżający właściwy

<sup>70</sup> W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1998, s. 40. O pochodzeniu i jednocześnie zasadzie gromadzenia zawartej w *Lekturach* kolekcji tak piszą A. Bikont i J. Szczęśna: „Często książki przynosili jej przyjaciele, gdy znaleźli coś ciekawego, zabawnego, czy dziwnego”. *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, s. 162 (podkreśl. — M.T.).

<sup>71</sup> Jak twierdzi K.P. Liessmann: „ekscentryczność nie jest zjawiskiem natury społecznej, politycznej, moralnej, lecz estetycznej”. *Kanon und Exzentrik. Zur Ästhetik der Abweichung*, „Kursbuch” 1994, z. 118, s. 14.



jej „typ wrażliwości” czy „rodzaj poczucia humoru”<sup>72</sup>, znaleźć można omówienie *Księgi nonsensu* w tłumaczeniu i opracowaniu Andrzeja Nowickiego oraz Antoniego Marianowicza — tekst będący apologią prezentowanego nurtu literatury angielskiej. W nonsensologiczne rozważania autorki wpleciony jest także wątek polski, składający do refleksji na temat historycznych form, postaci oraz funkcji rodzimego nonsensu, najwyraźniej tu dowartościowanego jako obiekt literaturoznawczego opisu. Warto przytoczyć ten wywód poświęcony „krajnie niedorzeczności”, w której mieszczą się także dziecięce rymowanki: „Piękna to kraina. Sprawują w niej rządy pisarze angielscy, ale dla ścisłości dodać trzeba, że nie oni ją wymyślili. Istniała od niepamiętnych czasów, jak od niepamiętnych czasów istnieje humor nonsensowy. Tyle tylko że rzadko istniał sam dla siebie — przeważnie stosowano go w oględnych dawkach jako okrasę satyry i umoralniających bajek. W postaci czystej przechował się jednak w poezji ludowej. Osobniki takie, jak na przykład szewczyk wyrabiający buty z »wołowego ryku« lub Kusy Jan, co »na piecu studnię miał, ryby z niej wybierał, piasek grabił grabiami, makiem ptaki strzelał«, to już pełnoprawni obywatele krajnie niedorzeczności. Zasługi Anglików są jednak znaczne. Oni to doprowadzili krainę do rozkwitu, zagospodarowali ją z rozkoszną pedanterią i podwoili liczbę jej mieszkańców. Jedyne znany mi przykład kolonializmu pozytywnego. Kraina jest chętnie odwiedzana przez dzieci i myślicieli oraz ma zalety leczniczo-wypoczynkowe. Wszystko tam dzieje się inaczej niż na świecie rzeczywistym. Raczej prawie wszystko. I jeśli przypadkiem coś dzieje się tak samo jak na świecie rzeczywistym, to prawem kontrastu staje się nonsensem do kwadratu. W krajnie, gdzie niezwykłość jest zasadą, zwyczajność zawiera najsilniejszy ładunek humorystyczny. Posłuchajmy: »Raz małpa na drzewo wspinała się duże/ gdy spadła, nie było już małpy na górze« ...No cóż, to całkiem logiczne, a jednak ta logika objawia się nam nagle jako absurdalna. Albo inny wierszyk: »Tak to już się dzieje/ bardzo dziwnie, że/ wszystko co Panna B. je/ staje się Panną B.« — znów racja, ale jakże zastanawiająca! Humorystyczny efekt oczywistości — i on znany jest dobrze poezji ludowej: »Kobyteczka siwa/ ogoneczkiem kiwa/ jakże nie ma kiwać/ kiedy jeszcze żywa«... Czy przypadkiem nie śmiejemy się tu z najbardziej niewzruszonych praw natury? Zastanawiam się, jak często w poezji zwanej poważną stosowano ten prosty chwyt, o wcale nieprostych filozoficznych następstwach. Chyba dość rzadko. Przypomina mi się w tej chwili jeden taki wiersz, którego jestem wielbicieleką, a mianowicie *Ballada o zejściu do sklepu* Mirona Białoszewskiego. Polecam. Życie wyda się raptem nieobliczalną przygodą. Nawet to, które bezmyślnie zwiemy nudnym”<sup>73</sup>. Humor limeryków Szymborskiej wiele zdaje się zawdzięczać przywołanej tu tradycji, o czym świadczy choćby żartobliwy nagrobek, skonstruowany według zasad logiki oczywistości:

<sup>72</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, s. 30. Zob. także M. Baranowska, *op. cit.*, s. 34: „Ludzie często czytają *Lektury nadobowiązkowe* osobno, poza jej wierszami. Nie myślimy o tym, że to jednak ma związek z całą jej koncepcją świata”.

<sup>73</sup> W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, cz. 2, Kraków 1981, s. 89–90.



Tutaj spoczywa Krzysztof Przywsza,  
a tuż przy Przywszy żona bywsza.  
Jak widać z porównania dat,  
te zgony dzieli kilka lat —  
nieboszczka była dłużej żywsza.

(Z limeryków kontynentalnych, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 12)

„Prawo żartu i łagodności”<sup>74</sup> rządzące światem dziecięcych rymowanek, których język — pozbawiony stylistycznych dysonansów oraz oparty na dźwiękowej harmonii — wprowadza poczucie estetycznego ładu i stosowności (widoczne zapożyczenia z tego języka wprowadzają dodatkowy efekt komiczny, jak w limeryku o zwyrodnialcu, który „przydeptywał w tańcu druhom **nóżki**”, czy ornitologu, który „na **ptaszęcych** wysiadywał jajach” — podkreśl. M.T.) współgra zatem z regułami *vers de société*, reprezentującymi w istocie podobny typ spontanicznej ludyczności. Przypisywana temu ostatniemu błahość salonowej rozrywki staje się jednak mniej jednoznaczna w zetknięciu z otwierającą się na sensory filozoficzne poetyką nonsensu. Perspektywa ta okazuje się uderzająco bliska koncepcji Chestertona, który w pozornie niewinnych igraszkach przebywającego na wakacjach umysłu dostrzega „duchowy” zachwyt nad „obrazem stworzenia jako jakiegoś ogromnego, niezrozumiałego nierozsądku”<sup>75</sup>.

### Wisława Szymborska jako postać limeryczna

Spopularyzowany za sprawą poetki „nowy podgatunek: »limeryk na cześć«”<sup>76</sup> wytworzył swoistą odmianę nazwaną żartobliwie przez Stanisława Barańczaka „szymberykiem”, obejmującą limeryki napisane „w hołdzie lub dla uczczenia Wisławy Szymborskiej, Mistrzyni i Prawodawczyni Gatunku w Jego Polskim Wydaniu”<sup>77</sup>. Teksty te tworzą dość pokaźny zbiór o cechach przede wszystkim humorystycznej poezji okolicznościowej, układanej przez przyjaciół głównie z okazji „katastrofy noblowskiej” (zwanej także „tragedią sztokholmską”):

<sup>74</sup> J. Kornhauser, *Czarodziejstwo*, „Pismo” 1981, nr 2, s. 7. Cytowane określenie odnosi się do tzw. krajów inności dobrze znanych dziecięcej wyobraźni. W swej znakomitej analizie dowodzi autor, iż ludyczne tendencje w poezji Szymborskiej, przejawiające się w formie „żarcików językowych”, wywodzą się z klimatu dziecięcych rymowanek: „Bo przecież wyrafinowana forma jej wierszy — to, co krytycy chętnie nazywają maestrią języka — ma swoje źródło zarówno w dziecięcej rymowance-wyliczance typu: »Poszedł krawiec do piekiełek, wziął troje widełek«, jak i poezji dziecięcej, opartej na homonimicznych skojarzeniach, np. »Filiżanki żałę się czasami:/— Krucho z nami/— Oj krucho!— Gospodyni nas ciągnie za ucho!«. Żywa wyobraźnia, pochwała snów, żart i specyficzne słowa-kucze (np. król, gwiazdka, żuki, dzbanek) są świadectwem tego zainteresowania” (s. 6–7).

<sup>75</sup> Z „*Obrony nonsensu*” G.K. Chestertona, [w:] A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, Warszawa 1958, s. 14.

<sup>76</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 50.

<sup>77</sup> S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 170.



Kiedy Nobla dostała poetka z Krakowa  
Wiersze czytać poczęła Polaków — z połowa.  
I tylko lud z okolic Płocka  
Sądził, że Nobla dostała... Wisłocka.  
Ot, typowa Freudowa czynność pomyłkowa.

(Michał Rusinek)

Do Krakowa zjechał nie bez wrzawy  
Sam minister kultury z Warszawy  
I ledwo się przywitał  
Prosto z mostu zapytał:  
„No i gdzie jest ten kopiec Wisławy?”

(Urszula Koziół)<sup>78</sup>

Oprócz limeryków, przedstawiających w formie zaskakującej pointy konsekwencje werdyktu Komitetu Noblowskiego, wyodrębnić można także grupę tekstów, w których poetka staje się „aktantem”<sup>79</sup>, zatem postacią wprawiającą w ruch mechanizm fabularny:

Najsłynniejsza z cór miasteczka Bnina  
Tak skarciła Borysa Jelcyna,  
Gdy ją błagał: „Bądź carycą Moskwy!” —  
„Jelcyn, wznieście lepiej w Moskwie kiosk wy,  
Gdzie lud mógłby zjeść kawior lub blina!”

(Stanisław Barańczak)

*Frau Szymborska, bawiąc w mieście Wien,  
In die Altstadt udała się hin.  
I co manchmal się zdarza,  
Gdy spotkała Cesarza,  
Mu spendieren tief mrożony gin.*

(Ewa Lipska)<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Oba limeryki cytuję za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, s. 49, 51. Autorki tak opisują okoliczności powstania „wokólnoblowskich” limeryków: „W krakowskim Starym Teatrze 18 października 1996 roku zgromadziły się tłumy, by zobaczyć na wieczorze autorskim Wisławę Szymborską, świeżo upieczoną noblistkę. Jednym z gwiazd wieczoru były wówczas dedykowane Szymborskiej limeryki recytowane przez jej przyjaciół. Napisali je specjalnie na tę okazję, na zamówienie prowadzącego wieczór redaktora naczelnego wydawnictwa »Znak« Jerzego Illga” (s. 48). Teksty sławiące sukces noblowski poetki zamieszczone zostały także w tomie *Liber Limericorum*, Kraków 1997 w odrębnej części pt. *Apendyks II — czyli Limeryki (i Inne Poema) Ułożone przez Członków Łoży dla Siostry Admiratorki Wisławy Szymborskiej z Okazji Przyznania Jej Nagrody Nobla*.

<sup>79</sup> Określenia tego używa H. Markiewicz, opisując charakterystyczny dla limeryku schemat fabularny. *Odkrywanie Limeryki*, [w:] *Liber Limericorum*, s. 8.

<sup>80</sup> Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach non-*



Limeryczny wizerunek Szymborskiej, kreślony, co nie bez znaczenia, przez najbliższe otoczenie poetki, nie wydaje się zresztą, paradoksalnie, zbyt odległy od anegdotycznych przekazów, akcentujących niezwykłość rzeczywistej postaci. Czy dopełnieniem przedstawionych tu fabuł nie mogłaby być autentyczna historia o tym, jak poetce „W Sztokholmie udało [...] się wyciągnąć z przyjęcia na papierosa samego króla”<sup>81</sup>, a jej zamiłowanie do ulubionych przez Anglików *practical jokes* („potajemne podrzucenie przyjaciółom do ogrodu jakiejś ohydnej owcy ogrodowej, naturalnej wielkości”<sup>82</sup>, podkładanie sztucznego szczura w wannie czy podanie gościom łyżeczek obciążniętych celofanem<sup>83</sup>) nie czyni z niej postaci spełniającej się, niczym limerykowi odmieńcy, w ekstrawaganckich i nieprzewidywalnych działaniach? Ten nieoficjalny i bardzo prywatny portret noblistki zachęca bez wątpienia do limerykowych spekulacji.

### 3. Stanisław Barańczak: nonsens „figiologiczny”

Twórczość limeryczna Stanisława Barańczaka należy niewątpliwie do tej fazy w rozwoju gatunku, w której metaliteracka świadomość pozwala na podjęcie skomplikowanej gry z przeszłością, podsuwającą gotowe i dostatecznie już rozpoznane rozwiązania. Rzec by można, iż limeryczny „temperament” autora nie toleruje jakiegokolwiek reprodukcji i seryjności, będącej powielaniem istniejących, zatem eliminujących element zaskoczenia, wzorów. Obserwację tę potwierdza zamieszczony w książce *Pegaz zębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (1995) inwentarz limerycznych „podgatunków”, na który składa się 69 odrębnych haseł, w żartobliwy sposób imitujących język genologicznej klasyfikacji. W równym stopniu co sam materiał ilustracyjny, zawierający zarówno teksty samego Barańczaka, jak i spolszczone przez niego utwory anglojęzycznych autorów (głównie Edwarda Leara), wyeksponowana jest więc towarzysząca mu „teoria”: z jednej strony w nowym oświetleniu prezentująca to, co znane i mające określone miejsce w historycznoliterackim porządku, z drugiej zaś — pełniąca funkcję autokomentarza do własnej,

*sensu*, s. 47, 51. Tekst S. Barańczaka pochodzi z okresu „przednoblowskiego” i jest efektem słynnego pojedynku na limeryki z Szymborską, który odbył się w Poznaniu w 1994 roku przy okazji wieczoru autorskiego krakowskiego „NaGłosu”. Zob. *ibidem*, s. 45–48.

<sup>81</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, s. 227.

<sup>82</sup> *Szymborska jest jakby poza wiekiem, poza czasem i miejscem* — rozmowa z Michałem Rusinkiem (rozmawia Jacek Nizinkiewicz), „Przeгляд” 2011, nr 2, s. 19.

<sup>83</sup> Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, s. 97: „Kiedyś u Nawoi, siostry Wisławy, pracującej w zakładach futrzarskich, zamówiono szczura z futra, którego potem podkładano różnym osobom w wannie. Innym razem na kolacji u Szymborskiej grzybki marynowane zjeżdżały gościom z obciążonej celofanem łyżeczki”.





nieustannie dynamicznie rozbudowywanej twórczości. Przykładem pierwszego wariantu: „starego-nowego” limeryku może być „limerdacz”, opatrzony dodatkowymi odsyłaczami („guliweryk, lawyeryk, monsteryk”), które naśladując procedury naukowej skrupulatności, jednocześnie pozbawiają opisywany przedmiot jednoznacznej i stałej tożsamości:

*Limerdacz*

Limeryk, którego bohaterem jest pies:

Pewien starszy mężczyzna z Kamczatki  
Wyhodował w zaciszu swej chatki  
Tak długiego jamnika,  
Że za radą prawnika  
Jamnik płacił podwójne podatki.

(Z Edwarda Leara)  
(s. 158)

Oświetlony na nowo element tradycji opuszcza niejako swe miejsce w klasycznym repertuarze, ujawniając nieodkryte jeszcze, zaskakujące i niemieszczące się w dotychczas stosowanych kategoriach możliwości. To, co znajome, staje się zatem gatunkowym „neologizmem”, domagającym się definicji oraz terminologicznej „rejestracji”. Zabieg stosowany przez Barańczaka jest więc w istocie „figlem filologicznym”<sup>84</sup>, wykorzystującym w celach ludycznych wiedzę o mechanizmach tworzenia gatunków. Niczym nieograniczona inwencja autora — po latach na łamach „Gazety Wyborczej” (2004) będzie on kontynuował podjętą wcześniej zabawę<sup>85</sup> — podsuwa więc takie „prywatne gatunki”, jak „Monachomeryk albo monasteryk” („Limeryk zakonny lub klasztorny”), „Palindromeryk” („Limeryk traktujący o palindromach lub cytujący palindromy”), „Spleeneryk” („Limeryk dający wyraz uczuciom ciężkiego spleenu, chandry, niezadowolenia z życia itp.”) czy „LiMerde!yk” („Nie mylić z **limerdaczem**. Limeryk, w którym występuje umiejętnie wplecione słowo francuskie *Merde!* lub którykolwiek z jego innojęzycznych odpowiedników”). Idea pedantycznego porządkowania tego, co z istoty swej nie mieści się w systemie racjonalnego i wytwarzającego schematy zrozumiałości myślenia, prowadzi zaś niechybnie w rejony literatury nonsensu i związanej z nią ekscentrycznej logiki. Jak przekonuje przecież Elizabeth Sewell, nonsens nie jest domeną nieporządku, czego dowodzi „precyzja, upodobanie do

<sup>84</sup> Określenie J. Tuwima, *Pegaz dęba*, Warszawa 2008, s. 15. W pracy tej pojawia się także pojęcie „terminologii figlologicznej” (s. 250–251), które stało się inspiracją dla tytułu niniejszego podrozdziału.

<sup>85</sup> Zob. „Gazeta Wyborcza” 6–7 marca 2004, s. 17. Wśród stworzonych przez Barańczaka odmian limeryku znalazły się m.in. „fromageryk”, „koszmaryk” czy „lubuderyk”.





liczb i logiki, zainteresowanie pedantycznym i w najwyższym stopniu uporządkowanym szczegółem, które charakteryzowało myślenie Leara i Carrolla”<sup>86</sup>. Stworzona przez Barańczaka typologia limerycznych „podgatunków” niewątpliwie potwierdza ten paradoks nonsensowej wyobraźni. Sama zresztą sformułowana przez autora koncepcja gatunku, która znajduje realizację w jego własnej twórczości, zdaje się pozostawać w jak najściślejszym związku z kanonami określającymi nonsensowy wariant tekstu. Zgodnie zatem z ustaleniami *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* tzw. nonsensowy limeryk wyróżnia się tym, iż „jego znaczenie leży nie tyle w treści, ile w zręczności pisarza w wynajdywaniu właściwych rymów do najbardziej nieprawdopodobnych wyrazów”<sup>87</sup>. Podobnie ustala gatunkowe pryncypia definicja „superrymeryku”, traktowana najwyraźniej jako normatywny wykład limerycznej poetyki: „Limeryk podnoszący do możliwie najwyższej potęgi tę skądinąd podstawową cechę limeryku jako gatunku, jaką jest oparcie go na dążeniu do jak najsilniej zaskakujących, oryginalnych, bogatych i głębokich rymów. W tej dziedzinie wszelkie poszukiwania są dozwolone, byle ich wynik rzeczywiście wzbogacił czymś i sam wiersz, i repertuar możliwości, jakimi dysponuje gatunek. Z popełnionych przez siebie limeryków (oryginalnych lub tłumaczonych), Autor Niniejszego najbardziej lubi te, w których udało mu się przeforsować jakąś barierę, zrymować coś, co zdawało się nie do zrymowania” (s. 169). Rymowe konstrukcje Barańczaka są zatem bez wątpienia formą „konceptyzmu programowego”, dostrzeżonego w jego poezji przez Edwarda Balcerzana. Jak twierdzi badacz: „co w sztuce nie jest pomysłem, sposobem, formą, fortem, to twórcę zniechęca [...]”<sup>88</sup>. Konceptyzm jest zaś przejawem tej postaci komizmu, która ma intelektualne podstawy, odwołujące się do filologicznych kompetencji oraz czysto tekstowej gry znaczeń. W *Tablicy z Macondo* pojawia się zatem anglosaskie pojęcie *wit*, które wydaje się najbliższe Barańczakowej idei śmieszności: „Termin ten daleki jest od precyzji. Dosłownie oznacza tyle, co »dowcip« w staropolskim rozumieniu, a więc inteligencję czy zmyślność; aby jednak zrozumieć, na czym polegała jego estetyczna specyfika, należy dodać, że w zakresie stylu poetyckiego »wit« realizował się w postaci konceptu (*conceit*), »porównania, którego pomysłowość jest bardziej uderzająca, a w każdym razie bardziej bezpośrednio uderzająca, niż jego słuszność« (definicja Helen Gardner)”<sup>89</sup>. Oparte na tak rozumianym dowcipie zabawy rymotwórcze Barańczaka stanowią więc wyraz tej tendencji w rozwoju gatunku, która zmierza do przekształcenia limeryku w formę kunsztowną i wyrafinowaną (najlepiej oddaje jej istotę stosowane przez badaczy określenie *sophisticated limerick*), przedkładającą

<sup>86</sup> E. Sewell, *The Field of Nonsense*, London 1952, s. 44.

<sup>87</sup> *Nonsense Verse*, [hasło w:] *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 572.

<sup>88</sup> E. Balcerzan, *Oceny dorobku Stanisława Barańczaka*, „Opcje” 1995, nr 1/2, s. 83.

<sup>89</sup> S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 148.




w tym przypadku pewną sztuczność językowej organizacji nad prostą, choć monotonna melodyjność (tzw. *sing-song musicality of the verse*<sup>90</sup>), przypominającą nieskomplikowany rytm *nursery rhymes*. Zestawienie wyjściowej struktury tekstu z efektem komplikujących zabiegów tłumacza najlepiej obrazuje wypracowany przez autora styl gatunkowy oraz jego postawę wobec eksploatowanej tradycji:

The babe with a cry, brief and dismal,  
Fell into the waters baptismal;  
Ere they'd gathered its plight,  
It had sunk out of sight,  
For the depths of that font were abysmal.

Straszna rzecz się zdarzyła przy **chrzcie**:  
Rodzic-gamoń krzyk wydał: „Niechż' cię!...”  
I niemowlę dłoń nieostrożna  
Upuściła w chrzcielnicę. Nie można  
Mówić tu o rozsądku choć **krzcie**.

(Edward Gorey, *The Penguin Book of Limericks*,  
s. 106)

(Z Edwarda Goreya, *Pegaz zdębiał*, s. 169–170)

Oprócz dużej swobody w potraktowaniu stanowiącej jedynie kanwę polskiej wersji zawartości treściowej, tekst Barańczaka poddaje widocznemu skomplikowaniu przestrzeń rymową, która staje się elementem pierwszego planu, przesłaniającym inne wymiary stroficznej organizacji limeryku. Dodany do tekstu komentarz nosi cechy filologicznego opracowania, świadczącego o autorskiej wszechwiedzy i świadomie stosowanej strategii: „Powiedzmy, że limeryk wiąże swoją akcję z ceremonią chrztu i że tuż po rozpoczęciu pisania okazuje się, iż słowa »przy chrzcie« najlepiej by się czuły w zakończeniu pierwszej linijki. Oznacza to, że do tej jakby na pokutę wymyślonej zbitki szeleszczących i chrzęszczących głosek, tworzących w dodatku klauzulę męską ( **maskulineryk**), należy teraz doczepić jeszcze dwie inne zbitki, które będą się pięknie z nią rymowały! (»Pięknie«, to znaczy — tworząc rym głęboki, obejmujący nie tylko wygłosowe »-e«, ale również poprzedzające je kłopotliwe »chrzć-«). Wycofujemy się, upychamy »przy chrzcie« — protestujące wzmożonym chrzęszczaniem — gdzieś w środku linijki? O, nie: raz jeszcze powraca cytowane już w tej książce hasło: POLAK POTRAFI!” (s. 169).

Wykorzystywanie walorów słowotwórczych polszczyzny wnosi zatem nową jakość nieobecną w angielskim pierwowzorze, ograniczonym możliwościami tkwiącymi w samym systemie języka<sup>91</sup>. W oryginalnych tekstach Barańczaka dodatkowym chwytem amplifikującym, mającym zapobiec ustalaniu się monotonnej melodii wersu, jest także *vers enjambés*, powodujący transakcentację oraz przerwanie naturalnego toku wypowiedzi:

<sup>90</sup> H. van Leeuwen, *The Liaison of Visual and Written Nonsense*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 80.

<sup>91</sup> Jeszcze raz wypada przypomnieć tezę, iż „Angielski jest uboższy w rymy niż wiele innych języków”. Zob. G.S. Fraser, *Metre, Rhyme and Free Verse*, London 1977, s. 61.



Szaradzista z miasteczka Rogalin  
Rozpowszechniał teorię, że palin-  
Dromów naturalnych („kajak”, „potop”)  
Było więcej w mowie naszych protop-  
Lastów, lecz je wytruił nadmiar spalin.

(*Pegaz zdębiał*, s. 167)

Podobne rymowe koncepty pozwalają łączyć limeryki Barańczaka z purnonsensową tradycją rymelików Tuwima i Minkiewicza, do której w pełni świadomie nawiązuje *Pegaz zdębiał*. Tuwimowska zasada „im trudniej, tym ciekawiej”<sup>92</sup> odżywa tu niewątpliwie jako podstawowa reguła gatunkowej poetyki, obligująca do wersyfikacyjnej wirtuozerii oraz formalnego „mistrzostwa”. Potwierdza to opinia Wisławy Szymborskiej, iż „Mistrzem limeryku finezyjnie i akrobatycznie rymowanego jest prof. Stanisław Barańczak”<sup>93</sup>. Nieograniczone możliwości Barańczaka w dziedzinie tzw. trudnych rymów znakomicie ilustruje reakcja na rzucone przez noblistkę wyzwanie: „»Kochany Stasiu, odkryłam wyrwę w polskiej literaturze. Nie ma limeryku do miejscowości Oscypek«. Na drugi dzień Barańczak wysłał trzy i każdy ze stosownym rymem [...]”<sup>94</sup>.

Właściwe Barańczakowi popisy zręczności poetyckiej niezwykle obrazowo ujmuje Joanna Szczęśna w komentarzu do drukowanych w „Gazecie Wyborczej” „purnonsensów” poety: „Do czego można by porównać jego maestrię? Wyobraźmy sobie faceta, który jedzie na rowerze na linie rozciągniętej między dwoma wieżowcami bez trzymanki, za to w rękę ma skrzypce, na których gra niczym, dajmy na to, Yehudi Menuhin — to właśnie to”<sup>95</sup>. Skomplikowane konstrukcje limeryczne, odległe od tradycji dziecięcych czy popularnych rymowanek, tworzą więc wariant gatunku, którego rola polega na odkrywaniu zawłości formy, wymagającej w odbiorze pewnej filologicznej subtelności. Dominujący w „prywatnej teorii gatunków” żart filologiczny niejednokrotnie odwołuje się do literaturoznawczej wiedzy i kompetencji, jak w przypadku l’imiteryku, będącego „Wynikiem zabawy literackiej, w której mobilizujemy swoje umiejętności pastiszowo-parodystyczno-trawestacyjne, aby udzielić samym sobie odpowiedzi na pytanie: »Jaki limeryk napisałby/napisałaby ten a ten poeta/ta a ta poetka, gdyby mu/jej podsunąć taką a taką pierwszą linijkę?«” (s. 162). Zadanie to, przypominające dawny „profesorski” projekt Kazimierza Wyki (*Duchy poetów podsłuchane*, 1959), wymaga niewątpliwie wnikliwości tłumacza i badacza literatury, zdolnego uchwycić tajniki warsztatu naśladowanego pisarza. Powstałe w ten sposób „hipotetyczne” limeryki Emily Dickinson, Roberta Frosta, Bolesława Leśmiana czy

<sup>92</sup> J. Tuwim, *op. cit.*, s. 13.

<sup>93</sup> W. Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci*, s. 5.

<sup>94</sup> Wypowiedź M. Rusinka, cytowana w artykule K.T. Nowak *Kto kupi buty dla noblistki?*, s. 34.

<sup>95</sup> *Mielona Gęś albo w Orkanach absurdu*, „Gazeta Wyborcza” 31 stycznia–1 lutego 2004, s. 12.



Mirona Białoszewskiego to zatem literatura drugiego stopnia, zainspirowana inną literaturą, której powaga zaprzeczona zostaje przez komiczny konflikt poetyk. Gdyby więc Leśmian zechciał sięgnąć do repertuaru gatunkowego poezji humorystycznej i spróbować swych sił jako limerysta, formuła „Pewien starszy pan z Kuala Lumpur...”, tworząca załączek potencjalnego limeryku, mogłaby zyskać następujące, rozpoznawalne jako „Leśmianowskie”, rozwinięcie:

Dwunastu starców, wierząc w sny, zbałało mur od strony Kuala,  
I jeden spadł, a drugi (brat) go zawiózł do szpitala.  
A trzeci w mig wziął trzech i znikł, a siódmy z ósmym zgredem  
Też znikli (pech) i jeszcze trzech, i został tylko jeden.  
I była zgroza nagłych cisz nad Lumpur i nad Kuala.

(*Pegaz zdębiał*, s. 163)

Uprawiane przez Barańczaka „figle filologiczne”, stanowiące wyraz literackiej „nadświadomości” autora w dziedzinie twórczości nonsensowej, świadczą niewątpliwie o nadejściu fazy metarefleksji, której warunkiem jest krystalizacja tej formy literatury i jej upowszechnienie się w szerszych kręgach odbiorców. Powstanie obiegowych wzorców jako swoistą historycznoliteracką konieczność każe traktować „nonsens autoironiczny”<sup>96</sup>, czyli „metanonsens” — nie tylko świadomy własnych reguł, ale także przeciwdziałający ich skostnieniu. Leżące u podstaw książki Barańczaka i umieszczone w podtytule założenie o związkach poezji nonsensu z życiem codziennym zapowiada taką właśnie konfrontację z rozpowszechnionymi mniemaniami na temat purnonsensu jako zjawiska pozbawionego praktycznych, użytecznych w sferze pozaartystycznej walorów. W ujęciu autora „prywatnej teorii gatunków” limeryk okazuje się więc formą podejmującą wiele nurtujących ludzkość problemów, jak otyłość (**Bellymeryk**), uczucie desperacji (**Desperyk**) lub chandry (**Spleeneryk**), trud celników (**Climeryk**) czy kłopoty wynikające z posiadania haremu (**Haremeryk**):

Samozwańczy Wezyr w mieście Żninie,  
W kuchni pichcąc coś śpiącej rodzinie,  
Wzdychał: „MIEĆ — tak; ale KARMIC harem?  
Co dzień barszczu stulitrowym garem,  
Że nie wspomnę już o cielęcinnie?...”

(*Pegaz zdębiał*, s. 148)

Interpretacja Barańczaka, znajdującego w przytaczanych limerykach (tłumaczonych oraz własnego autorstwa) odbicie zarówno kwestii z zakresu fizjologii

<sup>96</sup> S. Barańczak, *Snark jest Bądziołem*, [w:] E. Lear *et al.*, *44 opowiadki*, Kraków 1998, s. 12.



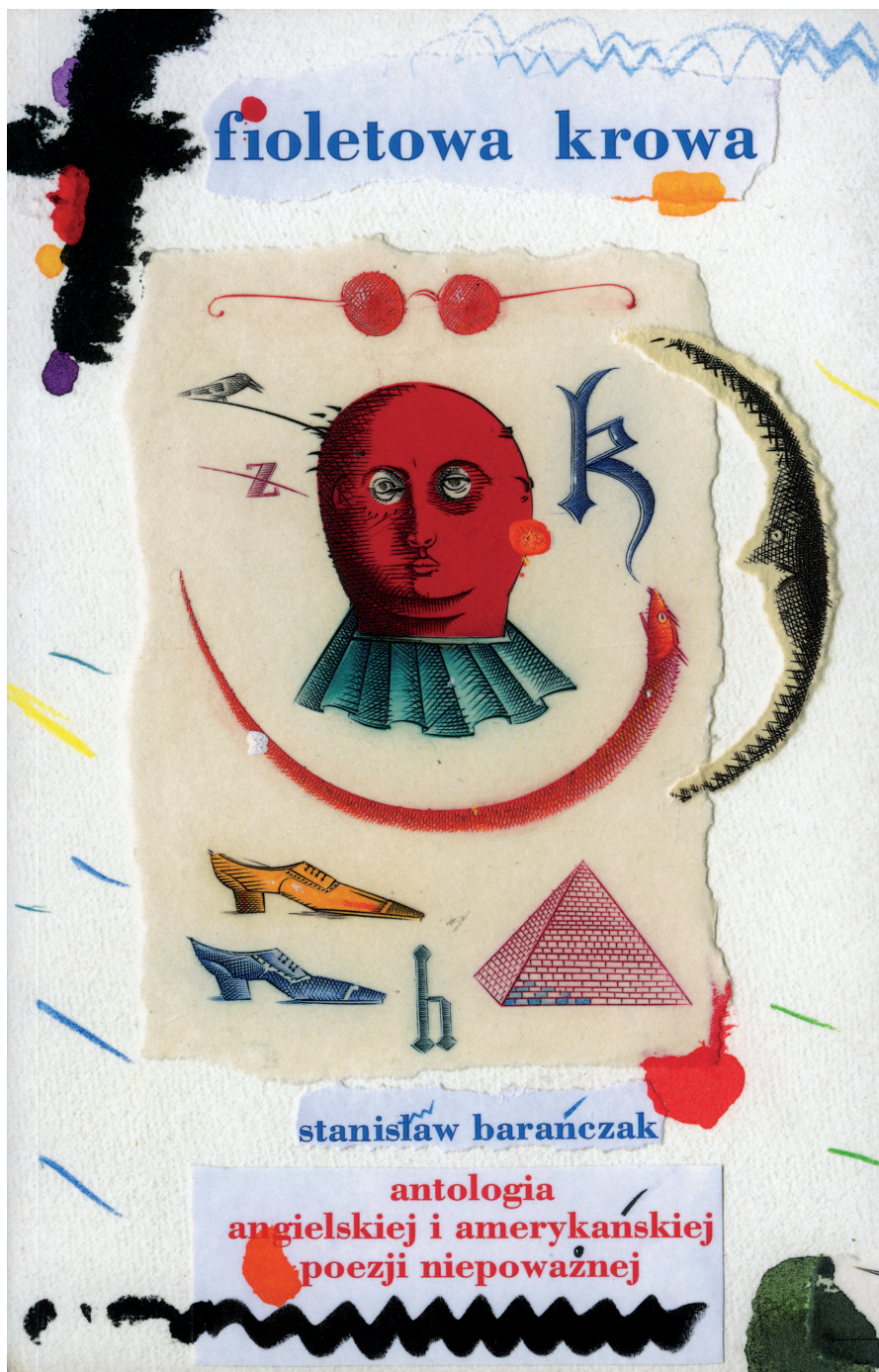
(Fizjolimeryk), jak i metafizyki (Limedyt albo Limetafiz), fryzjerstwa (Cyrulimeryk), ale też teorii względności (Relatyweryk), sztuki kulinarnej (Blineryk), a także medycyny (Limedyk i Limeddent, „ten ostatni znany również jako plomberyk”), to zatem rodzaj metaliterackiej zabawy, w której „zwykły” nonsens zastąpiony zostaje nonsensem „figlologicznym”, poszerzającym przestrzeń gry z sensem o wymiar metatekstowej refleksji.

### „Wyrównywanie deficytu”

Zainteresowanie Stanisława Barańczaka najbardziej rozpoznawalnym gatunkiem poezji humorystycznej jest niewątpliwie częścią większego przedsięwzięcia, którego cel stanowi „instytucjonalizacja” nonsensu w literaturze polskiej, przyznanie mu należnego miejsca w obrębie liczącej się współcześnie twórczości. Dostrzeżenie wyraźnej luki w rodzimej tradycji — w książce *Pegaz zdębiał* pojawia się następująca diagnoza: „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” (s. 7), jak również dodatkowo uświadamiające ów fakt bogate translatorskie doświadczenia w postaci przede wszystkim obszernej *Antologii angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej* zatytułowanej *Fioletowa krowa* (1993), zawierającej 333 najsławniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona, 44 opowiadań Edwarda Leara, Lewisa Carrolla, Williama Schwencka Gilberta, Alfreda Edwarda Housmana, Hilaire’a Belloc’a (1998), ostatnio zaś tomu wierszowanych humoresek *W świecie mułów nie ma regulów* Ogdena Nasha (2007) stwarzały okoliczności sprzyjające podjęciu własnej twórczości — na tyle nowatorskiej i oryginalnej, by mogła stać się zauważalnym i trwałym elementem polskiej literatury. Towarzysząca temu intencja dowartościowania zwykle sytuowanych na obrzeżach twórczości osiągnięć poprzedników świadczy o potrzebie przetasowania warstw tradycji oraz ustalenia nowej hierarchii, często wbrew historycznoliterackim „oczywistościom”.

Konsekwentnie realizowany przez Barańczaka projekt dostarczania rodzimej literaturze brakującego czy też niedostatecznie obecnego elementu przyniósł wiele publikacji, które należą do fundamentalnych osiągnięć w dziedzinie polskiej poezji „niepoważnej”, by wymienić takie pozycje, jak: *Zwierzęca Zajadłość. Zapisków zniechęconego zoologa* (1991), *Biografioty. Poczet 56 jednostek sławnych, sławetnych i osławionych oraz Appendix umożliwiający człowiekowi kulturalnemu zrozumienie i zapamiętanie, o co chodzi w 7 podstawowych utworach Szekspira* (1991), *Zupełne zezwierzęcenie. Zeszyt znacznie zgryźliwszych, zakasujących złośliwością znany zbiorek „Zwierzęca Zajadłość”, zapisków zniechęconego zoologa* (1993), *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a sprawa polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza* (1995), cytowany wielokrotnie *Pegaz zdębiał* (1995) czy *Geografioty*.





16. Eugeniusz Get-Stankiewicz — okładka książki S. Barańczaka *Fioletowa krowa*





Z *notatek globtrottera-domatora* (1998). Nie bez znaczenia wydaje się tu efekt ilościowy, sprawiający wrażenie prawdziwej „ofensywy” nonsensowych gatunków, objawiających się polskiemu odbiorcy w różnorodnym i wszechstronnym repertuarze. Ten stale poszerzany — dzięki niewyczerpanej inwencji autora — katalog form dziwnych i kuriozalnych, jak idiomatoły (idiomy interpretowane przez matoła, na przykład „*Jesteśmy górą!*: We are the mountain!”), oblesniki (wyrażenie, które po przestawieniu liter zyskuje „gorszą” postać, na przykład „Pokój hutnika”), buhaiku (haiku, którego „bohaterem” jest byk), cavallada („końska” ballada), adiakryt (utwór pozbawiony „liter ze znakami diakrytycznymi”) czy dresdengolada tautogramiczna (dramat degrengolady deratyzatorów Drezna) przekonuje o nieograniczonych możliwościach, tkwiących w zasobach polszczyzny i gwarantujących bujny rozwój twórczości ludycznej, opartej na typowych dla purnonsensu grach językowych<sup>97</sup>. Jako prawodawca nowych gatunków dokonuje zatem Barańczak swoistego „przyspieszenia” naturalnego toku przemian literatury, oferując czytelnikowi gotowy zbiór tekstów o silnie zrygoryzowanych regułach gatunkowych, stanowiących efekt jednorazowej normatywnej decyzji, nie zaś długotrwałego procesu ewolucji o skomplikowanym i nie zawsze jasnym przebiegu<sup>98</sup>. Zapoczątkowana „oficjalnie” w dwudziestoleciu międzywojennym tradycja polskiego literackiego nonsensu (tytuł drukowanego w „Gazecie Wyborczej” cyklu: *Mielona Gęś albo w Orkanach absurdu* wyraźnie spina „niepoważną” poezję Barańczaka z prekursorskimi dokonaniem poprzedników) doczekała się zatem świadomej i twórczej kontynuacji, popartej przy tym działalnością popularyzatorską, realizowaną w ramach nonsensologicznego dyskursu towarzyszącego przede wszystkim wydaniom anglojęzycznych poetów (szkic *Snark j e s t Bądziołem*, poprzedzający *44 opowiadki* oraz komentarz do *Fioletowej krowy*). Wyłania się z niego obraz literackiego zjawiska, ze swoją historią, poetyką, a nawet filozofią, które torując sobie drogę do polskiego czytelnika, wymaga od niego rzeczy bodaj najtrudniejszej z punktu widzenia typowych doświadczeń rodzimej literatury — akceptacji bezinteresownego humoru oraz czysto ludycznej postawy: „Mówienie nonsensów, i to wierszem, niczego nie załatwia, o nic nie walczy, nie służy niczemu użytecznemu, nie służy w ogóle niczemu poza sobą samym i wywołanym przez siebie śmiechem”<sup>99</sup>. Zgoda na to, jak zdaje się sugerować Barańczak, otwiera osobny i ważny rozdział w dziejach polskiej literatury.

<sup>97</sup> Rolę gier językowych w literaturze nonsensu omawiają m.in. E. Sewell, *op. cit.*, s. 17–43, W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 59–76, czy A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, t. 2, Berlin 1992.

<sup>98</sup> Przykładem takiego „ewolucyjnego” myślenia mogą być żmudne badania nad ustaleniem źródeł angielskiej literatury nonsensu, oscylujące między teoriami o jej związkach ze spontaniczną twórczością *nursery rhymes* a założeniami o jej literackiej genezie, łączonej z „wysokim” nurtem świadomej własnych reguł poezji. Rozbieżności te omawia N. Malcolm w pracy *The Origins of English Nonsense*, London 1997.

<sup>99</sup> S. Barańczak, *Snark j e s t Bądziołem*, s. 9.



## VI. Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim

Potwierdzenie silnych związków gatunku z kulturą inteligentkiej zabawy stanowi niewątpliwie jego obecność w obrębie tzw. folkloru uniwersyteckiego<sup>1</sup>, wytwarzającego charakterystyczne dla siebie odmiany komizmu. Pojęcie „humoru akademickiego”<sup>2</sup> czy „uczonego dowcipu”<sup>3</sup> znajduje odniesienie także do twórczości limerycznej, uprawianej dziś przez dość liczne grono przedstawicieli świata nauki. Kulturowaną w tym środowisku modę na limeryki potwierdzają teksty profesora Harvardu Stanisława Barańczaka (*Pegaz zdębiał*, 1995), słynna krakowska *Liber Limericorum* (1997), ułożona przez admiratorów profesor Teresy Walas, wśród których znaleźli się między innymi, obok dwójga noblistów — Wisławy Szymborskiej i Czesława Miłosza — tak wybitni przedstawiciele uniwersyteckiej humanistyki, jak: Henryk Markiewicz, Leszek Kołakowski, Władysław Stróżewski czy Stanisław Balbus, zamieszczone w osobnych publikacjach limeryki Joanny Papuzińskiej, Michała Rusinka, Piotra Michałowskiego, Georgiusa Arvalisa (pod pseudonimem tym ukrywał się znany wrocławski profesor filologii klasycznej Jerzy Łanowski) czy profesora socjologii Andrzeja Kojdera, jak również dwie antologie tekstów studenckich: *Limeryki moskaliki* (Uniwersytet Łódzki, 2000) i *Limeryki* (Uniwersytet Warszawski, 2004).

Zainteresowanie gatunkiem kręgów akademickich dokumentują liczne poświęcone mu opracowania. Jak pisze William S. Baring-Gould, cytując jeden z najwcześniejszych i „niewinnych” jeszcze przykładów sztuki limerycznej akademików:

Odznaczający się poczuciem humoru Anglicy — szczególnie w Oxfordzie i Cambridge, zarówno studenci, jak i wykładowcy — szybko podjęli tę formę. W Cambridge na przykład pojawiło się w 1872 roku osobliwe pismo zatytułowane „Light Green”, którego dwa numery ukazały się drukiem. Dla niego „efemeryczny geniusz” nazwiskiem A.C. Hilton napisał:

There was a young gourmand of Johns  
Who'd a notion of dining on swans.  
To the Backs he took big nets  
To capture the cygnets  
But was told they were kept for the dons.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Określenie K. Wyki przypomniał H. Markiewicz w szkicu *Literackie zabawy krakowskich uczonych*, [w:] *idem, Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003.

<sup>2</sup> Zob. W. Nash, *The language of humour*, London-New York 1985, s. 11.

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *Literackie zabawy krakowskich uczonych*, s. 330.

<sup>4</sup> W.S. Baring-Gould, *The Lure of the Limerick. An Uninhibited History*, London 1969, s. 32–33.



Przytoczony limeryk stanowi typowy przykład twórczości krążącej w konkretnej społeczności akademickiej, o czym świadczy osadzenie akcji w realiach związanych z uniwersytetem w Cambridge („młody smakosz” jest studentem St. John’s College, łabędzie zaś pływają po rzece przecinającej The Backs — obszar usytuowany na tyłach budynków uczelni). Nie tylko to wszakże nadaje tekstowi specyficzną jakość decydującą o jego lokalnym, zakładającym wąski krąg odbiorców, przeznaczeniu. Subtelna obecność ironii każe domyślać się aluzji, przejrzystej tylko dla zamkniętego grona komilitonów. Opublikowany w uniwersyteckim piśmie limeryk zbliża się zatem do kategorii *in-jokes*, w pełni zrozumiałych jedynie dla „wtajemniczonych”<sup>5</sup>.

Elitarny charakter uniwersyteckiego limeryku bywa jednak przede wszystkim następstwem zawartych w nich treści, które często odwołują się do wiedzy dostępnej w ramach ściśle określonej wspólnoty naukowej. Przykładem może być cytowany przez Jean Harrowven tekst amerykańskiego profesora Harveya Cartera z Colorado College, który ułatwić miał studentom zapamiętanie wartości liczby  $\pi$ :

‘Tis a favourite project of mine  
A new value of pi to assign;  
I would fix it at 3  
For it’s simpler, you see,  
Than 3 point 14159.<sup>6</sup>

Wyróżnienie „intelektualnej” odmiany limeryku, wiążącej się niejednokrotnie z określoną naukową specjalizacją, nie może jednak przestonić faktu, iż jest on przede wszystkim gatunkiem literatury komicznej, mającym wyzwać odruch śmiechu oraz podporządkowanym prawom karnawałowego interwału zawieszającego rutynowe, wpisane w logikę przewidywalności, czynności. Wydaje się, iż właśnie obecne w świecie nauki ściśle procedury, „tyrania rozumu”, krępująca wolną grę wyobraźni czy też nakaz powagi, rozumianej jako mówienie „na serio”, znajdują swój karnawałowy ekwiwalent w limerycznym świecie, angażującym skrywane na co dzień, lecz trzymane w pogotowiu pokłady twórczej energii. To, co nieoficjalne<sup>7</sup>, nie zrywa jednak związku ze sferą oficjalności: naigrawa się z niej lub używa do przewrotnych, zaskakujących swą skandaliczną misją celów. Staje się zabawą, w której (auto)parodia i skandal, tak odległe od uniwersyteckiej codzienności, paradoksalnie potwierdzają szczególny charakter zawodowych umiejętności. Jak słusznie zauważył niegdyś Bogusław Sułkowski w studium

<sup>5</sup> O tej odmianie żartu, charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznych angielskich pism studenckich pisze D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 102–105.

<sup>6</sup> J. Harrowven, *The Limerick Makers*, Norwich 2000, s. 67.

<sup>7</sup> Warto zauważyć, iż właśnie „nieoficjalność” traktowana być może jako kryterium identyfikujące wstępnie „sytuację folklorystyczną”. Zob. P. Kowalski, *Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*, Wrocław 1990, s. 113.



poświęconym socjologii zabawy: „Choć gry i zabawy tworzą własną realność i budują zamknięty świat, to nie można zaprzeczyć, że i w tym fikcyjnym świecie uczestnicy pokazują swe zalety cenione w życiu poważnym, jak: zręczność, inteligencję, samokontrolę, wiedzę itd.”<sup>8</sup>.

## 1. „Erudyki”, czyli komiczna parodia uczoneści

Pozostając poza oficjalnym, naukowym obiegiem, limeryk „uniwersytecki” nie zrywa jednak, w jednej ze swych najbardziej charakterystycznych postaci, związków z dyskursem naukowym, którego idiomatyczne właściwości wyznaczają obszar niedostępny nieprzygotowanym odpowiednio intruzom. Co więcej, jak dowcipy opowiadane wyłącznie w wybranym gronie, potęguje to wrażenie ekskluzywności i odrębności uniwersyteckiego folkloru, w którego obrębie nawet zabawa literacka może stać się zajęciem intelektualnym, uwikłanym w siatkę intertekstualnych zależności i wymagającym znajomości aktualnego stanu badań naukowych. Wielu przykładów dostarcza wspomniana wcześniej *Liber Limericorum*, w której żywił komicznej (a zatem pozbawionej krytycznego ostrza<sup>9</sup>) parodii zwraca się ku współczesnemu dyskursowi nauk humanistycznych, pozostającemu pod wpływem hermetycznego języka teorii. W zamieszczonych tam limerykach, wyposażonych często w przytłaczające swym rozmiarem, naukowe przypisy, znaleźć można takie podstawowe pojęcia dzisiejszej humanistyki, jak postmodernizm czy dekonstrukcjonizm, wzmianki o „teorii dzieła Ingardena”, nazwiska Derridy czy Barthes’a, choć nie brakuje również łacińskich maksym, sięgającej antyku terminologii (*ethos, lexis*) oraz traktowanych na zasadzie postmodernistycznego „anything goes” odwołań do sfingowanej historii:

Pan prof. Balbus, uczony krakowski,  
Wyśmienicie znał język włoski,  
Więc Petrarka i Alighieri,  
Którzy dobrze o tym wiedzieli,  
Mieli zwyczaj się doń zwracać per „Boski”!

(Magda Heydel, w: *Liber Limericorum*, s. 100)

Innymi przejawami ciężenia w stronę naukowego dyskursu są towarzyszące tekstom limerycznym komentarze zawarte w przypisach, których specjalistycz-

---

<sup>8</sup> B. Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne*, Warszawa 1984, s. 42.

<sup>9</sup> O złagodzonej przez związki z poetyką nonsensu odmianie parodii pisze D. Petzold, *op. cit.*, s. 53. Zamiast więc krytycznej, prześmiewczej postawy pojawia się niezobowiązujący żart intelektualny: „może ona także przyjąć postać niezobowiązującej intelektualnej igraszki, nie przestając pełnić funkcji parodii”.



na drobiazgowość wyraźnie pochodzi z odległej tekstowej rzeczywistości, oraz skłonność do metarefleksji, ujawniająca „seminaryjną” niejako, nastawioną na cel dydaktyczny, intencję wypowiedzi. Obie tendencje występują w „metalimeryku” Henryka Markiewicza, który wypada tu przytoczyć wraz ze stanowiącymi jego integralny element przypisami:

*Metalimeryk<sup>1</sup> Amplifikowany<sup>2</sup> dla P. A.<sup>3</sup>*

Raz pewien wielbiciel na wczasach w Zawoi  
Limeryk Teresce ułożyć chciał, no i  
Wędrując wśród lasów Wilcznej czy Welczy<sup>4</sup>,  
Gdy brakiem conceptów nazbyt już się zmęczył,  
Jak kiedyś Don Kiszot (Cervantes wszak ręczy,  
Że taki był objaw jego paranoi<sup>5</sup>) —  
Ten METALIMERYK w korze pnia<sup>6</sup> wykroił<sup>7</sup>.

1. Nazwa nowego podgatunku utworzona na wzór „metafiction”.
2. Amplifikację stanowią w. 5–6, o rymach: *b, a*. Po ich usunięciu limeryk otrzymuje postać kanoniczną.
3. P.A. — Przedmiot Admiracji.
4. Nazwy przysiółków koło Zawoi.
5. Zob. M. Cervantes de Saavedra, *Don Kichote*, cz. 1, ks. III, r. 26.
6. Celowe, ekspresyjne załamanie metrum amfibrachicznego.
7. Aliteracja ostatniego wersu odnosi się do inicjałów T.W. [*wszystkie przypisy Autora*]

(*Liber Limericorum*, s. 64)

W przypisie dołączonym do innego limeryku profesora Markiewicza znajduje się uwaga naśladowca bez wątpienia styl rozprawy naukowej, przedstawiającej prezentowaną wersję gatunku w szerszej perspektywie procesu literackiego: „Autor wynalazł też nową odmianę limeryku, tzw. limeryk dygresyjny. Być może ta nowa odmiana gatunkowa zdominuje przyszłe stulecie i zajmie miejsce powieści, która panuje niepodzielnie od dziewiętnastego wieku” (s. 50).

Zasadniczą kwestią, należąca do opisu wyodrębnionej tu odmiany „uniwersyteckiego” limeryku, wydaje się uchwycenie mechanizmów komicznej parodii, decydujących o jego swoistości. Tocząca się na granicy dwóch skrajnie odmienionych tekstowych światów gra intertekstualna wytwarza bowiem wiele efektów komicznych reprezentujących humor typowo środowiskowy, zrozumiały w obrębie dość wąskiej, dysponującej określoną wiedzą, „wspólnoty śmiechu”. Rzec by można, iż jedynie wywodzący się z kręgów akademickich wytwórcy i odbiorcy współczesnego dyskursu humanistycznego, którym nieobce są zagadnienia teorii literatury, metodologii badań literackich czy analizy filozoficznej oraz czające się w tym dyskursie obszary potencjalnej śmieszności<sup>10</sup>, rozpoznają wpisany w ową

<sup>10</sup> Pisał o tym niegdyś E. Balcerzan w artykule *Badacz i jego prześmiewca*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 3: „Śmieszny pedanteryjny kult szczegółu, bezużyteczność wieloletnich i żmudnych dociekań.



grę żart intelektualny. Jego *vis comica* ma bowiem swoje źródło nie tylko w warstwie zdarzeń, lecz także w zabawie pojęciami, których eksplikacja przybiera niespodziewaną, ignorującą ich abstrakcyjny charakter postać. Jak w limeryku Michała Rusinka, będącym humorystycznym wykładem jednego z najważniejszych pojęć fenomenologii:

Raz wszystkie damy z miasta Leska  
Chciały być takie, jak Tereska.  
Lecz mimo starań wielkiej ilości  
Brak im wciąż było tereskowatości  
(Którą wszak trzeba mieć od oseska)\*.

\*Gdybyśmy pokusili się o interpretację tego, w gruncie rzeczy przecież filozoficznego tekstu, zauważylibyśmy z pewnością, iż postawa dam z miasta Leska da się określić jako dramatyczna próba poszukiwań istoty zjawiska. Próba chybiona — niestety! — z powodu błędu metodologicznego: damy owe chciały dotrzeć do istoty poprzez naśladowanie zjawiska w konkretnym ukształtowaniu (*chciały być takie, jak Tereska*), zamiast zapytać w sposób ejdetyczny o to, jakie owo zjawisko ma właściwości i jaka jest jego istota. Rozziew dostrzeżony już przez Husserla (por. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. 2. Aufl. Bd. 1. Prolegomena zur reinen Logik. Bd. 2. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie d. Erkenntnis*, Halle 1913–1921 albo Edmund Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1965) może się jak widać stać przyczyną wielu tragedii w życiu osobistym.

(*Liber Limericorum*, s. 55)

Komiczna trywializacja naukowego dyskursu, prowadząca go z wyżyn abstrakcji na poziom życiowych, dających się ująć w postaci anegdoty, komplikacji, nie tyle pełni funkcję ośmieszającą, krytyczną, ile mieści się w granicach intelektualnej zabawy, promującej świat uwolniony od wszelkiej tendencji. Nieoczekiwane, zaskakujące zestawienie nieprzystających do siebie stylów dokonuje się tu zgodnie z zasadą inkongruencji, typową dla poetyki nonsensu. Właśnie nonsens, będący formą „umysłowych wakacji”, by znów odwołać się do znanej formuły Chestertona<sup>11</sup>, zakłada bezinteresowną grę intelektualną, pozbawioną narzuconych przez zbiorowość uczonych standardów i celów.

Podobny, sięgający dziedziny czystego nonsensu rodowód mają również inne, stosowane przez twórców „uniwersyteckiego” limeryku chwytły komiczne, jak choćby występujące w wielu przypadkach odwrócenie proporcji między tekstem głównym a towarzyszącym mu naukowym komentarzem bądź wprowadzenie życiowo-praktycznego (przepis na stek, godziny konsultacji profesora Ryszarda

---

Namiętności klasyfikatorskie doprowadzone do przesady momentalnie humorycznieją. [...] Język nauki, w swym wychłodzeniu, w swej benedyktyńskiej sumienności, w swych patetycznych rytuałach, nadto: w swoich »bibelotach«, w przypisach i fiskach, to nader wdzięczne tworzywo parodii”.

<sup>11</sup> Z „*Obrony nonsensu*” G.K. Chestertona, [w:] A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, Warszawa 1958, s. 11.





Nycza) czy całkowicie zbędnego komentarza („Tekst nie wymaga komentarza”, s. 26), naigrawającego się z obowiązku uwiarygodniania tekstu mocą nieustannie przywoływanych autorytetów<sup>12</sup>. „Gargantuiczny” rozmiar lub rozmijający się z istotą objaśnienia naukowego charakter przypisów stanowi więc dodatkowe źródło efektu komicznego, wykorzystującego metatekstowe relacje. Sam zresztą fakt pojawienia się komentarza wprowadza element metafikcji (termin „metalimeryk” utworzony został na wzór pojęcia „metafiction”, jak informuje przypis do limeryku Henryka Markiewicza), wskazujący na zabawę tekstem i jego konwencjami<sup>13</sup>.

Obecność metafikcji, będąca sygnałem ludycznej fantazji autora oraz jednocześnie jego wiedzy o tekście, najsilniej ujawnia się jednak w komicznych parodiach refleksji genologicznej, towarzyszących twórczości limerycznej. Udawana, pozorowana w zgodzie z rytuałem zabawy teoria gatunku pełni tu funkcje „fikcji założycielskiej”, powołującej do istnienia wykreowane przez samego badacza przedmioty genologiczne. Podobne prestidigitatorskie wręcz zabiegi wydają się specjalnością Stanisława Barańczaka, który zarówno w swej książce *Pegaz zdębiał*, jak i cytowanej tu obszernie *Liber Limericorum*, wykazuje niebywałą inwencję w ustanawianiu nowych odmian gatunkowych limeryku. Tak więc w pierwszej z wymienionych pozycji pojawia się ich przeszło sześćdziesiąt, a każdy z reprezentujących je tekstów (autorstwa Barańczaka lub przez niego spolszczonych) poprzedzony jest zwięzłym najczęściej objaśnieniem, stylizowanym na definicję słownikową. Przykładem może być należący do owego „osobistego katalogu podgatunków” „Liederyk”:

Nie mylić z →**liderykiem**. Limeryk, mający coś wspólnego z nieśmiertelnymi *Lieder* (pieśniami estradowymi) Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Feliksa Mendelssohna i innych. Wąską, ale specjalną kategoryjką wewnątrz tej kategorii są **forellimeryki** — limeryki poświęcone określonej pieśni Franciszka Schuberta, słynnemu *Pstrągowi* (*Die Forelle*). Oto historycznie pierwszy forellimeryk:

Pewien starszy mężczyzna z Hong-Kongu  
Grywał dniami całymi na gongu.  
Rzekł mu sąsiad: „Wybacze,  
Że grasz w tempie *vivace*,  
Ale wciąż pieśń Schuberta o pstrągu?!...”

(Z Edwarda Leara)

(s. 153–154)

<sup>12</sup> Na rolę przypisów w osiągnięciu nonsensowego efektu zwróciła uwagę S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore-London 1978, s. 108. Zdaniem badaczki: „Przypisy w tekstach niefikcyjnych mają charakter opinii uczonego, rygorystycznego głosu z zewnątrz; w tekstach fikcyjnych oznaczają zaprzeczenie autorytetu tekstu”.

<sup>13</sup> Jak twierdzi Tigges, ów aspekt ludyczny stanowi o podobieństwie metafikcji i literackiego nonsensu. *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 132.



W *Liber Limericorum* z kolei pojawia się drobiazgowy, obejmujący pięć wyznaczników (tematyczny, filozoficzny, metryczny, kompozycyjny i rymowy) opis „nowej pododmiany gatunkowej”, występującej pod nazwą „teresówki pluralnej” lub „wałasa mnogiego”, do którego dołączona została zawierająca przykłady część praktyczna. Oto jeden z tych modelowo potraktowanych tekstów, zawierający „Niezmienne i Powszechnie Obowiązujące Wyznaczniki Gatunkowe”:

Kapitan z Riazania, szef czerez-  
Wyczajki, kłąt: „Daj mnie szest’ Tieres,  
Luczsze wsiech — Waliasow:  
Nam nużen dlia massow  
Kult, ili w idolach intieres!”

(*Liber Limericorum*, s. 47)

Jak dowodzą powyższe przykłady, obszary metafikcji obejmować mogą nie tylko przypadki uznanej wśród badaczy odmiany metalimeryku („metafictional limericks”<sup>14</sup>), lecz również wykorzystywać dla swych celów struktury naukowego dyskursu, którego pełna powagi skrupulatność, przejawiająca się w ścisłości terminologicznej i porządkach typologicznych, doprowadzona zostaje do granic spokrewnionej z nonsensem parodii. Teoria daje się więc zniewolić przez fikcję, która korzysta z jej przebrania, by zrobić z niego błazeński użytek. To właśnie owa stała bliskość powagi i niepowagi, sensu i nonsensu, naukowego dyskursu i literackiej fikcji tworzy charakterystyczną intertekstualną zależność, która z jednej strony uwidacznia komizm naukowej rutyny, z drugiej zaś — rygoryzm uprawianej według ścisłych reguł zabawy.

Szczególną postacią ludyczno-naukowej kompilacji stanowi wreszcie projekt „poetyki eksperymentalnej” nastawionej na krzyżowanie form gatunkowych, podporządkowane humorystycznej intencji. Przykładem może być „wyhodowanie” przez Piotra Michałowskiego (w ramach istniejącego na polonistyce szczecińskiej przy Pracowni Poetyki Eksperymentalnej Instytutu Hodowli i Aklimatyzacji Gatunków Literackich) „moskalimeryku”, łączącego cechy dwóch najsilniej dziś wykrystalizowanych gatunków poezji komicznej<sup>15</sup>. Jak pisze autor:

<sup>14</sup> Zob. W. Tigges, *An Anatomy of Nonsense*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 38.

<sup>15</sup> Kariera moskalika jako gatunku komicznego ma niewątpliwie swój początek w twórczości W. Szyborskiej, która jest autorką całego cyklu jednorodnych pod względem genologicznym utworów (zob. *Moskaliki*, w: *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003, s. 17–20; tu także pojawia się wyjaśnienie, dotyczące pochodzenia nazwy: „Wdzięczny tytuł »moskaliki« nadany został późno. Zrodził się w drodze korespondencji między dr. Michałem Rusinkiem, moim Pierwszym Sekretarzem, a p. Joanną Szczęsną, redaktorką »Gazety Wyborczej« — s. 17). Naukowej „rejestracji” nowego gatunku dokonał natomiast E. Balcerzan w rozprawie *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000, s. 89–90. Warto przypomnieć, iż zawierający zwrotkę stanowiącą gatunkowy pierwowzór *Polonez* Rajnolda Suchodolskiego z 1831 roku należał do „poważnego” nurtu patriotycznej poezji listopadowej; „moskalikowy” sche-



Uzasadnieniem eksperymentu było podobieństwo toponomastycznych elementów schematu: w zakończeniu pierwszego wersu limeryku powinna się pojawić nazwa miejscowa, zaś w moskaliku — nazwa mieszkańców. Rozbieżności dotyczą natomiast formatu strofy i schematu fabuły: w pierwszym z tych gatunków chodzi o jakąś spełnioną komiczną anegdotę, w drugim — tylko o groźbę (albo przestrożę) wypowiedzianą w obronie honoru wspólnoty lokalnej i w celu zwalczenia krzywdzącej dla niej potencjalnej obmowy lub herezji. Syntezą nie musi być koniecznie czarny humor, choć właśnie ten wydaje się rozwiązaniem optymalnym. Szlachetnym wyjściem wydaje się dydaktyczne egzemplum.

*Moskalimeryk krasicyński*

Słyszał, kto był w Krasicyźnie,  
O upiora strasznym czynie:  
Strzelał z łuku  
Do wydruku  
— i poległ na żywej paginie.<sup>16</sup>

Charakterystyczna dla kultury elitarnej niechęć wobec „porządków statycznych”<sup>17</sup> może oznaczać ciągle poszerzanie przestrzeni genologicznego eksperymentu nie tylko w wymiarze „horyzontalnym” (inny przykład stanowi może podjęta również przez Michałowskiego próba skrzyżowania limeryku z balladą<sup>18</sup>), lecz także „wertykalnym”, zakładającym dalsze przekształcenia świeżo powstałych struktur. Kontynuacją zabawy staje się zatem w omawianym przypadku „meta-moskalimeryk” wraz z poprzedzającym go i tworzącym z nim jedność „pre-tekstem”:

„Za skrajną postać parafrazy gatunku [...] uznać można coś, co zasługuje na przedrostek »anty-« albo przynajmniej »meta-«. Tu, dając stosowną egzemplifikację, zarazem chciałem umocnić pozycję świeżo wyhodowanej krzyżówki. Apoteozę Przemysła po-

mat wykorzystał również A. Nowaczyński w *Szopce warszawskiej (tajny druk z czasów okupacji niemieckiej)* w 1916 roku:

Kto powiedział, że Germanie  
To są bracia nas, Sarmatów,  
Temu wszystkie gnaty złamię  
Przed kościołem Reformatów.

Zob. *Cztery wieki fraszki polskiej*, wybór i oprac. J. Tuwim, Warszawa 1957, s. 415. Charakterystyczne, iż tekst Nowaczyńskiego pojawił się w żywo reagujących na aktualną sytuację polityczną „Szpilkach” z 1939 roku (nr 10, s. 2).

<sup>16</sup> P. Michałowski, *Moskaliki i krzyżówki jako zwiastuny awangardy*, [w:] *idem, Głosem prawie cudzym. Z poezji okolo konferencyjnej*, Kraków 2004, s. 90–91.

<sup>17</sup> E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999, s. 372.

<sup>18</sup> Zob. P. Michałowski, *Limeryczno-chimeryczna ballada biograficzna o EB wielokrotnie*, [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz i A. Stankowska, Poznań 2007, s. 25–26.



łączyłem z groźbą skierowaną do jakiegoś rywalizującego z nim miasta, a uczyniłem to bez złych intencji odgrzewania średniowiecznych konfliktów regionalnych [...], ale kierowany jedynie troską o ludyczno-genologiczną produktywność nowej formy. Otóż, jak wiadomo, Przemyśl na przełomie XI/XII wieku należał do Księstwa Halickiego, a w 1199 stał się częścią Rusi Halicko-Wołyńskiej ze stolicą (niestety) w Haliczu. To wystarczający powód by napisać —

*Meta-moskalimeryk antyhalicki*

Gdy mieszkaniec miasta Halicz  
Chce w Przemyślu się pochwalić  
Stołecznością,  
Niech mu ością  
W uszach stanie ten moskalik.<sup>19</sup>

Przystające do podobnych tekstów pojęcie gatunku „eksperymentalnego” wywodzi się zatem z obszaru literaturoznawczej zabawy, której reguły posiadają naukowy *background* i „certyfikat”. Żartobliwa intencja współistnieje tu z wysokimi standardami profesjonalnej wiedzy, tworząc szczególną jakość, potwierdzającą swoistość uniwersyteckiego folkloru.

Opisany wyżej limeryk „profesorski” — produkt dysponentów naukowego dyskursu — zachowuje przy tym swą odrębność w zestawieniu z czerpiącą z podobnego źródła twórczością studencką, która przejawia pewne cechy szkolnego folkloru, stanowiącego rodzaj żartobliwej, „żakowskiej” rewolty, zwróconej przeciwko instytucjonalnie narzuconym kanonom. Obiektem komicznej transformacji stają się więc najczęściej wybrane pozycje z listy lektur obowiązkowych:

Nigdy, więc nigdy z Tobą rozstać się nie mogę!  
Niechcący w noc uniosłem twoją sztuczną nogę.  
Ach! włos mi się jeży:  
Na dnie torby leży  
Ząb. Szklane oko spada na podłogę...

Do tekstu dołączony został następujący przypis: „Niedawno odkryta przez E.O. pierwotna wersja znanego wiersza Adama Mickiewicza, która z pewnością rzuci nieco więcej światła na prawdziwe przyczyny miłosnego zawodu poety”<sup>20</sup>.

Niezależnie jednak od różnic istniejących między „profesorską” a „żakowską” wersją limeryku należą one niewątpliwie do wspólnej kategorii „erudyków”, czyli, jak określono to w *Liber Limericorum*, „Limeryków Wymagających od Czytelnika Pewnej Wiedzy i Obycia”. Zawarta w nich parodia oficjalnej „kultury

---

<sup>19</sup> P. Michałowski, *Moskaliki i krzyżówki jako zwiastuny awangardy*, s. 91–92.

<sup>20</sup> Limeryk E. Owczarek, zamieszczony w antologii *Limeryki moskaliki*, red. P. Dakowicz, Łódź 2000, s. 9. Autorami tekstów są studenci polonistyki Uniwersytetu Łódzkiego.



naukowej” reprezentuje folklor typowo środowiskowy<sup>21</sup>, wyrastający z odmienności „lokalnych” sposobów mówienia i zwyczajów. „Kontrkulturowe” w tym przypadku funkcje limeryku — jego szczególnie silny walor opozycyjności dzięki przynależności do poezji „niepoważnej” i jednocześnie literatury nonsensu — objawiają się zatem w pełni dopiero w powiązaniu z właściwym, na co dzień pilnie strzeżonym przez gremium profesjonalistów, obiektem żartobliwej i przewrotnej (bo wzmacniającej w istocie instytucjonalne więzi) kontestacji.

## 2. Obscena, czyli dążenie do „mocnej” ekspresji

Erudycyjność oraz biegłość rymotwórcza nie przestaje być cechą innej, chętnie uprawianej przez akademików odmiany limeryku, wyróżnianej przez badaczy jako *dirty* bądź *bawdy limericks*, czyli, używając określenia polskiego mistrza tej formy Macieja Słomczyńskiego, limeryki „plugawe”. Jak dowodzi George N. Belknap, to właśnie uniwersytet („university common rooms”) jest miejscem, w którym najobficiej powstają limeryczne obscena<sup>22</sup>. Dodać trzeba, iż w tym właśnie przypadku pozorna prostota formy stanowi szczególne wyzwanie dla autora wkraczającego w sferę wstydliwą i zagrożoną działaniem cenzury. Przeciwwagę dla kontrowersyjnej i gorszącej wielu treści powinny zatem tworzyć wartości literackie i intelektualne, jak również odpowiednia dawka komizmu, skutecznie oddalająca zarzut pornografii. Dążenie do typowej dla obscenów „ekspresji mocnej i ostrej”<sup>23</sup> (wielu badaczy łączy *dirty limericks* z męskim, bardziej agresywnym w przekraczaniu norm obyczajowych, poczuciem humoru, dla kobiet rezerwując „słabszy”, bo jedynie frywolny, typ ekspresji)<sup>24</sup> w połączeniu z wersyfikacyjną zręcznością, wskazującą na profesjonalnie „niezawodne ucho”<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Na parodię jako element folkloru środowiskowego zwraca uwagę J. Maciejewski w artykule *Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wyodrębniające* (Na przykładzie „folkloru szlacheckiego” XVII i XVIII w.), [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 252.

<sup>22</sup> G.N. Belknap, *History of the Limerick*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 75, 1981, s. 24.

<sup>23</sup> Określenie J. Ziomka, *Pornografia i obscenum*, [w:] *idem, Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 313.

<sup>24</sup> Zob. G.N. Belknap, *op. cit.*, s. 24.

<sup>25</sup> O roli wersyfikatorskich umiejętności decydujących o wartości literackiej limeryku piszą A. Bikont i J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, s. 62: „Dlaczego układaniem limeryków zajmują się najczęściej poeci bądź uczeni filolodzy? Bo oprócz zdolności rymowania potrzebne jest niezawodne ucho i wyczucie rytmu. Nie wystarczy właściwy układ rymów (aabba), rym musi być pełny, to znaczy obejmować również akcentowaną samogłoskę poprzedniej sylaby”. Znamienny wydaje się także opisany przez autorki przypadek kariery jednego z najbardziej aktywnych polskich uniwersyteckich limeryków: „Profesor Jacek



wzmaga niewątpliwie siłę komicznego efektu, powodując jednocześnie złagodzenie „nieprzyzwoitych” treści oraz dając przyzwolenie postawie większej wobec nich tolerancji. Zatem następujący limeryk profesora Jacka Balucha:

Adwokatowi w Kolchidzie  
stawał na okrzyk „Sąd idzie!” —  
— ale na stare lata  
z nawyków adwokata  
nic już nikomu nie przyjdzie...

(Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Limeryki czyli...*, s. 2)

— rozpatrywany być może nie tylko jako rodzaj anegdoty o seksualnej i budzącej w czytelniku pewne zawstyżenie tematyce, lecz także jako przekaz estetyczny odznaczający się szczególnym kunsztem wersyfikacyjnym, zawierający opartą na nonsensie komiczną minifabułę oraz wyposażony w dowcipną pointę.

Elegancki, daleki od wulgarności styl cytowanego limeryku nie stanowi, rzecz jasna, normy określającej kształt rozwijającej się w folklorze uniwersyteckim „plugawej” odmiany gatunku. Twórczość ta podlega pewnemu stopniowaniu, które odzwierciedla nasilenie się wspomnianej wcześniej „mocnej ekspresji” przy jednoczesnym zachowaniu postulowanych walorów formalnych. By wyrazić ową różnicę, wystarczy przytoczyć zdecydowanie bardziej narażony na ingerencję cenzorską „chujowy” limeryk (określenie autorów) spółki profesorów: Stanisława Balbusa i Jacka Balucha, przytoczony przez Annę Bikont i Joannę Szczęsna:

Jest matematyk w Brukseli,  
Co chujem mnoży i dzieli.  
Dodaje i odejmuje,  
A wszystko wyłącznie chujem.  
Takiegoście nie widzieli.

(A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli...*, s. 56)

Jeszcze większą dosadnością charakteryzuje się przeważająca liczba limeryków ukrywającego się pod pseudonimem (fakt ten nie pozostaje bez znaczenia w kontekście omawianego tu rodzaju twórczości) profesora filologii klasycznej, który rezygnuje ze stylistycznego kamuflażu na rzecz „plugawego”, prowokacyjnie odestetyzowanego języka:

---

Baluch, bohemista (habilitacja z języka krytycznego F.X. Šaldy), opowiada, że jego miłość do limeryków wybuchła nagle na seminarium z wersyfikacji u profesor Marii Dłuskiej, na które trzeba było przeczytać limeryki Tuwima. Od tego czasu sam ułożył ponad 200 limeryków, pisze swój życiorys w limerykach, przekłada na limeryki klasyków i lirykę” (s. 53).





Żona pewnego docenta  
Chodziła wciąż niedorzęta,  
Bo z wielkiej nauki  
Miał jaja jak zbuki  
I słabowitego pręta.<sup>26</sup>

Wśród tak zróżnicowanych tekstów szczególną grupę stanowią limeryki, których erudycyjny dowcip przypomina grę w rozpoznawanie cytatów<sup>27</sup>. W efekcie intertekstualny wymiar tekstu staje się nadrzędną cechą jego poetyki i jednocześnie sygnałem jego elitarniej przynależności:

Pewna pani w dawnym powiecie kutnowskim  
Za nic nie chciała się przespać z panem Bronisławem  
Malinowskim.

I tak mu tłumaczyła swe dawne uniki:  
„Pan wyciągnął na jaw życie seksualne dzikich.  
Społeczeństwo Kutna wyciągnęło wnioski”.

(Stanisław Balbus, w: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli...*, s. 57)

Pewna mniszka lubieżna z Tuluzy  
Każdej nocy odwiedzała zamtuzy.  
I mówiono, że siostra Gryzelda  
Zna z autopsji całego Van de Velde'a  
A opisał to Mikołaj z Kuzy.

(Georgius Arvalis, *Wiersze ulotne*, s. 178)

Pewien poeta z Nowogródka  
miał organ, jak u krasnoludka.  
Żyjąc w kompleksach oraz strachu,  
za skałą chował się Judahu,  
gdzie lkał, aż trzęsła mu się bródka.

(Michał Rusinek, *Limeryki*, s. 41)

Nawet zatem w swej wersji „dla dorosłych”, naruszającej, na prawach twórczości obsceniczej, ogólnie akceptowane normy przyzwoitości, limeryk „uniwersytecki” zachowuje standardy, świadczące o akademickim statusie autora.

---

<sup>26</sup> Georgius Arvalis [właśc. Jerzy Łanowski], *Wiersze ulotne*, Wrocław 2002, s. 174.

<sup>27</sup> Jak twierdzi W. Nash (*op. cit.*, s. 11): „Humor akademicki jest często grą w rozpoznawanie cytatu (»a game of recognize-the-quote«)”. Z podobnej perspektywy przedstawia żartobliwą twórczość uczonych H. Markiewicz: „Parafrazując terminologię Jakobsona, można by powiedzieć, że są to teksty, w których dominuje orientacja na inne teksty, komicznie tu naśladowane lub przerabiane. Ta relacja tekst–tekst (a dopiero wtórnice: tekst–rzeczywistość) wydaje się charakterystyczna dla satyrycznej czy humorystycznej twórczości uczonych”. *Literackie zabawy krakowskich uczonych*, s. 320–321.



Sądzić można, że pozostawianie podobnych „śladów” w tak oddalonych przecież od naukowego dyskursu rejonach twórczości stanowi przejaw strategii, której celem jest wywołanie efektu komicznego poprzez nagłe zetknięcie dwóch skrajnie odmiennych perspektyw: „dołów cielesnych” oraz „górną” uczoności, ujmującej świat z wyżyn sprawnie posługującego się wiedzą intelektu. Związana z profesją umiejętność swobodnego posługiwania się zasobami stylistycznymi języka pozwala nadto aranżować dla podobnych celów zderzenia skrajnie różniących się od siebie rejestrow: galanteryjnego, noszącego czasem znamiona wyrafinowanej elegancji, i obscenicznego, naruszającego „zakaz obyczajowy”<sup>28</sup>. Odpowiednich przykładów dostarczają zarówno odnotowane w książce Anny Bikont i Joanny Szczęsnej limeryki „chujowe” czy (tej samej spółki autorskiej) „cykl onanistyczny”, jak i limeryki „plugawe” Georgiusa Arvalisa: prawdziwie obsceniczne fragmenty sąsiadują w nich z łańskimi frazami, typowo inteligentnymi zwrotami czy literackimi i kulturowymi aluzjami.

Bardziej „dyskretnym”, pozostającym poza granicami „mocnej”, obscenicznej ekspresji typem limeryku o treści erotycznej wydaje się natomiast wariant nawiązujący do klasycznej, znanej choćby z *Księgi nonsensu* Edwarda Leara, postaci gatunku, której cechą charakterystyczną jest opis ekscentrycznej postaci oraz jej odbiegających od normy, podporządkowanych logice nonsensu, zachowań. Obraz perwersji seksualnych stanowi tu jednak nie tylko komiczną parodię dewiacji, lecz traktowany być może jako przejaw przewrotnej gry z konwencją literatury erotycznej, gry, której celem jest zawieszenie wszelkich „nieprzyzwoitych” konotacji:

Był erotoman w mieście Acapulco,  
Co chciał spółkować z pingpongową kulką.  
I mówił do niej: „Kochanie,  
Jak mam wziąć na wstrzymanie,  
Gdy wiem, że nic nie masz pod białą koszulką”.

(Stanisław Balbus, w: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli...*, s. 57)

Pewien zboczeniec z Erbalunga  
dziewice spraszać zwykł do bunga-  
lowu, a tam je spijał drinkiem,  
zasiadał nago za pianinkiem  
i grał im *Pierścień Nibelunga*.

(Michał Rusinek, *Limeryki*, s. 15)

Posłużenie się silnie osadzonym w tradycji gatunkowej schematem jest przy tym kolejnym przykładem odwołania się twórców „uniwersyteckiego” limeryku do literaturoznawczej wiedzy, pozwalającej na podjęcie gry intertekstualnej z „niewinnym” wzorcem literackim. Wersję „przekładową” można więc w tym

---

<sup>28</sup> J. Ziomek, *op. cit.*, s. 301.



wypadku potraktować jako rodzaj „frywolnej kontrafaktury”<sup>29</sup>, która powstaje w efekcie nałożenia na zadomowiony w literaturze limerycznej schemat (galeria ekscentrycznych postaci, których odstępstwa od normy nie dotyczą sfery obyczajowej) obcych mu i ideologicznie konkurencyjnych treści (potraktowany humorystycznie skandal obyczajowy).

Dość pokaźnie reprezentowana w folklorze uniwersyteckim sfera limerycznego *obscenum* oraz pokrewnych jej tematycznie, choć nienaruszających językowego tabu wariantów, pozostaje więc dziedziną literackich zabaw uczonych, stawiającą szczególne wyzwania. W najbardziej nawet skrajnych, ocierających się o niecenzuralność przypadkach nie przestają w niej obowiązywać, parafrazując określenie Janusza Sławińskiego, „normy pisania znawców”, a uchodząca za „niską” tematyka staje się okazją do podjęcia gry z tradycją literacką, jak też własnym, potraktowanym tu jako obiekt parodii, dyskursem.

### 3. Estetyczne i pozaestetyczne funkcje zabawy

Uprawiana z upodobaniem przez przedstawicieli środowisk naukowych zabawa w limerykowanie stanowi niewątpliwie wyrazisty przejaw ożywienia uniwersyteckiego folkloru, wykorzystującego dla celów ludycznych „nadwyżki energetyczne”<sup>30</sup> i intelektualne, niemieszczące się w sferze oficjalnej działalności akademickiej. Ta bezinteresowna, pozbawiona funkcji praktycznych, nadobowiązkowa twórczość uczonych, rozwijająca się w cieniu naznaczonej wagą instytucji (często okolicznością wyzwalającą podobną twórczość są konferencje naukowe<sup>31</sup>) zdaje się uzupełniać deficyt pewnych wartości, nie dość mocno obecnych w naukowym języku i obyczaju. Wartości te: spontaniczność, wolność od „tyranii rozumu”, potrzeba „mocnej ekspresji” czy tzw. Lust zu fabulieren znajdują swoje urzeczywistnienie w kulturze zabawy, która na gruncie poetyckim przedstawia się jako zjawisko funkcjonalnie złożone, zaspokajające

<sup>29</sup> Pojęciem tym posługuje się W.F. Leonard, *Volksdichtung der Intellektuellen. Aus Anlaß eines Buches von Jürgen Dahl*, „Akzente” 1960, s. 85. Zob. także H. Markiewicz, *Odmianny intertekstualności*, [w:] *idem, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989. Kontrafaktury rozumie on jako „przeniesienia większości składników i budowy płaszczyzny językowej prototekstu ze zmianą ich sensu podstawowego; np. polityczne przekształcenia tekstów modlitewnych” (s. 222).

<sup>30</sup> Zob. K. Dybciak, *Zabawa jako źródło poezji*, [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 55.

<sup>31</sup> Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *op. cit.*, s. 53–54. Wiąże się z tym fakt, iż wiele limeryków stanowi dzieło kolektywne: „Profesor Balbus z profesorem Baluchem zderzają konstruktywnie wyobraźnię na zjazdach, konferencjach, seminariach, sympozach. Ktoś zaczyna dwa pierwsze wersy, dodaje końcowy rym i wysyła do uzupełnienia” (s. 54).



różnorodne, choć wzajemnie powiązane kategorie potrzeb. Jak twierdzi Pavol Winczer, podsumowując swoje rozważania na temat zabawy w poezji: „Zabawę zaliczyliśmy z jednej strony do zjawisk estetycznych (humor, komizm, liryzm, senna i karnawałowa groteska), z drugiej do antropologiczno-psychologicznych (spontanizacja, improwizacja, intelekt)”<sup>32</sup>.

Jako zjawisko estetyczne zabawa w limerykowanie spełnia się przede wszystkim w budowaniu zaskakujących swą różnorodnością, wobec nikłego rozmiaru pięciowersowej strofy, efektów komicznych. Cechą środowiskową pozostaje przy tym wykorzystanie pewnych elementów wiedzy profesjonalnej (faktografii, metodologii, poetyki) w charakterze komicznych rekwizytów, nadających szczególny koloryt przedstawionej w formie anegdoty rzeczywistości. Wiąże się z tym również skłonność do „amplifikowania” prowokującej swą prostotą struktury wierszowej oraz — poprzez wprowadzenie poziomu metarefleksji — jej swoistej „intelektualizacji” (cytowany wcześniej limeryk Henryka Markiewicza nosi nawet podtytuł „metalimeryk amplifikowany”).

Mniej uchwytnie i wymagające pewnej spekulacji wydają się natomiast funkcje antropologiczno-psychologiczne zabawy, niełatwo dające się opisać za pomocą narzędzi poetyki. Komizm, zaspokajający specyficznie ludzką potrzebę śmiechu, staje się w wypadku folkloru uniwersyteckiego zjawiskiem w szczególny sposób umotywowanym, nastawionym na realizację wartości kompensacyjno-regenerujących, niezbędnych do przywrócenia równowagi zachwianej w czasie wykonywania obowiązkowych i rutynowych czynności. Niezwykle istotna wydaje się z tej perspektywy opinia Karla Vosslera, wyrażona w liście do Benedetta Crocego, która zwraca uwagę na fundamentalne dla tej równowagi znaczenie nonsensu: „Od czasu do czasu należy znaleźć wytchnienie w jakimś nonsense”<sup>33</sup>. Przytaczająca te słowa Annemarie Schöne dopełnia je własnym komentarzem: „Podobne wytchnienie twórczego ducha w zabawie wydaje mi się bardzo ważne. Nastrój zabawy przenosi nas z powrotem w czasy młodości, odpręża i odświeża ducha, przez co taka intelektualna i duchowa zabawa [*intellectual and spiritual fun*] zyskuje większe znaczenie, niż mogłoby się wydawać przy pobieżnym oglądzie”<sup>34</sup>.

Znajdująca swe źródło w literackim nonsense odnowa duchowej witalności staje się więc również formą intelektualnej rekreacji, która zapobiega traktowaniu rzeczy zbyt serio, poddawaniu ich myślowemu usztywnieniu. Dotyczy to także w znacznym stopniu kwestii własnego wizerunku, często zdominowanego przez

<sup>32</sup> P. Winczer, *Element zabawowy w poezji awangardowej (Na przykładzie czeskiego poetyzmu)*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 23.

<sup>33</sup> *Briefwechsel B. Croce–K. Vossler*, Berlin 1955, s. 361. Cyt. za: A. Schöne, *Nonsense-Epigramme. Ein Beitrag zur englischen Komik*, [w:] *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, red. G. Pfohl, Darmstadt 1969, s. 493.

<sup>34</sup> A. Schöne, *Nonsense-Epigramme*, s. 493–494.



pełnione role społeczne i związane z nią oczekiwania. Jak nie bez racji twierdzą amerykańskie badaczki: „Nonsens [...] powstrzymuje nas od traktowania siebie zbyt serio”<sup>35</sup>.

Być może dokonana w ten sposób przemiana wizerunku uczonego nie pozostaje bez wpływu także na odbiór *stricte* naukowej twórczości. Do rozpatrzenia skutków potencjalnej konfrontacji zachęca niewątpliwie teza Jerzego Madejskiego, sugerująca istnienie relacji zwrotnej pomiędzy uniwersyteckim dyskursem a reprezentującym antyoficjalny kurs folklorem: „Zdaje się, że inaczej czytamy długie, teoretyczne rozpoznania stylizacji i intertekstualizmu, gdy wiemy, że ich autor wie, że prym w składaniu nieprzyzwoitych limeryków [...]”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Zob. C.C. Anderson i M.F. Apseloff, *Nonsense Literature for Children*, Hamden, Connecticut 1989, s. 39.

<sup>36</sup> J. Madejski, *Od manifestu do autobiografii. O współczesnych typach dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 41.



## VII. „Śmieszne” i „dziwne” wierszyki w obiegu literatury dziecięcej

Kategoria literackiego obiegu, wprowadzająca pragmatyczną perspektywę oglądu gatunku, wydaje się potwierdzać swą szczególną funkcjonalność w przypadku limeryku, którego struktura znaczeniowa zakłada niejednokrotnie możliwość odczytania przez odrębne wiekowo grupy odbiorców. Ta dająca się zauważyć podwójna „dyspozycyjność” wielu tekstów limerycznych zawęża zatem poważnie zakres ewentualnego terminu „limeryk dziecięcy”, którego swoistość — na wzór zdefiniowanego niegdyś przez Jerzego Cieślikowskiego „wiersza dziecięcego” — miałyby określać między innymi przyjęcie przez autora „postawy świadomie infantylizowanej”<sup>1</sup>. Potwierdza to choćby przykład konstytutywnej dla tradycji gatunku *Księgi nonsensu* Edwarda Leara, która należy do klasycznego repertuaru literatury angielskiej, stanowiącego własność niepodlegającego segregacji wiekowej ogółu czytelników. Nowatorski ze względu na występujący w nim typ purnonsensowego humoru tom wiktoriańskiego poety i rysownika w równym stopniu zdawał się odwoływać do — częściowo odmiennych — możliwości percepcyjnych oraz doświadczeń literackich dziecięcego i dorosłego odbiorcy. Niezwykła popularność *nursery rhymes*, dostarczających charakterystycznego dla gatunku wzorca rytmicznego, jak w znanej rymowance „Hickory, dickory dock,/ The mouse ran up the clock./ The clock struck one,/ The mouse ran down,/ Hickory, dickory, dock”<sup>2</sup> oraz nie mniej rozpoznawalnej, epickiej formuły otwarcia „There was...”<sup>3</sup>, stanowiła niewątpliwie o wspólnej podstawie wstępnego „oswojenia” tekstu, tym bardziej iż — jak dowodzą badania prowadzone przez Ionę i Pete-

<sup>1</sup> J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 5.

<sup>2</sup> Cyt. za: A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, t. 2, Berlin 1992, s. 265. Przywołując ów tekst, autor formułuje tezę, iż forma metryczna limeryku zdaje się wywodzić z dziecięcych wyliczanek. Spolszczona wersja rymowanki ukazała się na okładce dwujęzycznego, polsko-angielskiego wydania „Świerszczyka” (1984, nr 29):

Orzeszek, ptaszek, liszka,  
wskoczyła na zegar myszka.  
Godzina wybiła, myszkę przeraziła,  
Uciekała myszka!  
Orzeszek, ptaszek, liszka.

Wewnątrz numeru znalazły się również inne przykłady angielskich *nursery rhymes* w tłumaczeniu J. Hickman (*Wierszyki z dzieciennego pokoju*, s. 4–5).

<sup>3</sup> Zob. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, red. I. i P. Opie, Oxford 1991.





ra Opie — „przeważająca większość *nursery rhymes* nie była tworzona przede wszystkim dla dzieci”<sup>4</sup>. Jak podaje Elżbieta Burakowska, w jednym ze zbiorów gromadzących tego typu twórczość „wśród wielu anonimowych ludowych utworów, natrafiamy na szesnaście sonetów Szekspira”<sup>5</sup>. Jeszcze większą konfuzję wywoływać może obecność w podobnych publikacjach treści zapożyczonych z koszarowych i biesiadnych piosenek czy też niecenzuralnych dowcipów. Zanim zatem pojawił się romantyczny mit dzieciństwa, teksty serwowane dzieciom przez dorosłych zapewne rzadko nosiły ślady cenzury niewinności. Jak piszą cytowani wcześniej autorzy: „Wielu rodziców nie widziało niczego niezwykłego w tym, że ich dzieci słuchały przekleństw lub racyły się alkoholem”<sup>6</sup>. Żadnych odniesień do dziecięcego świata nie zawierają również dwa prekursorskie, wydane anonimowo zbiory, które Jean Harrowven określa jako „nursery” limericks: *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820) oraz *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* (1821)<sup>7</sup>. Nieobecność dziecięcego bohatera cechuje również *Księgę nonsensu* Leara, choć poprzedza ją dedykacja adresowana do konkretnego dziecięcego odbiorcy: wnuków XIII lorda Derby, Edwarda Stanleya, którego posiadłość w Knowsley autor miał okazję wielokrotnie odwiedzać<sup>8</sup>. Czytając jednak dołączony do *Księgi* (zamieszczany na okładce bądź stronie tytułowej) limeryk przypuszczać można, iż spisane w formie pięciowersowej strofy historie niezwykłych postaci służyć miały zabawieniu nie tylko małych mieszkańców Knowsley, lecz także samego Leara, ukrywającego się pod pełniącym najwyraźniej funkcję komicznej maski pseudonimem „old Derry down Derry”:

There was an old Derry down Derry,  
Who loved to see little folks merry;  
So he made them a Book,  
And with laughter they shook,  
At the fun of that Derry down Derry!<sup>9</sup>

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 3. Do tekstów przeznaczonych wyłącznie dla odbiorcy dziecięcego, przynajmniej pochodzących sprzed 1800 roku, autorzy zaliczają jedynie rymowane alfabety, wierszyki towarzyszące zabawom oraz kołysanki (zob. s. 4).

<sup>5</sup> E. Burakowska, *O nonsensie w poezji dla dzieci*, [w:] *Studia z historii literatury dla dzieci i młodzieży*, wybór W. Grodzieńska, Warszawa 1971, s. 72.

<sup>6</sup> *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, s. 5.

<sup>7</sup> J. Harrowven, *The Limerick Makers*, Norwich 2000, s. 25–30.

<sup>8</sup> Przypomnijmy, iż Lear, który był zawodowym rysownikiem, przebywał w Knowsley Hall jako autor ilustracji do książki, mającej dokumentować prywatną menażerię lorda Stanleya.

<sup>9</sup> E. Lear, *The Complete Nonsense and Other Verse*, London 2006, s. 71. Jak wyjaśnia V. Noakes w nocie dołączonej do tego limeryku: „Dery down Derry był jednym z żartownisiów, występujących w tradycyjnych angielskich przedstawieniach pantomimicznych, jak również niektórych dawnych piosenkach ludowych” (s. 485).



17. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an old Derry down Derry...*

Cytowany tekst oraz dołączona do niego ilustracja, na której promieniejący radością „old Derry down Derry” otoczony jest przez rozbawione dzieci, nie pozostawiają wątpliwości co do ludycznych okoliczności powstania limeryków Leara, jak również przyświecającej autorowi humorystycznej intencji. Jej celem, jak wolno sądzić, miało być proklamowanie „wspólnoty śmiechu” oraz „wspólnoty zabawy” dzieci i dorosłych. Owo zrównanie w prawach uczestników zabawy oraz jej nieoficjalny i prywatny charakter<sup>10</sup> pozwalały, co niezwykle istotne, na uwolnienie tekstu od wszelkich dydaktycznych obligacji oraz moralizatorskich tendencji. Tę właśnie cechę zachowa większość limeryków, znajdujących się później w obiegu literatury dziecięcej. Co więcej, zasada powstałej we wspólnej zabawie, ludycznej demokracji, zdaje się określać sposób przedstawienia limerykowych postaci, które, choć wywodzą się wyłącznie ze świata dorosłych (najczęściej występujące formułkowe określenia to wszakże „Old Man” i „Old Woman”), reprezentują podobny do dziecięcego model nieprzystosowania. Znakomicie uchwyciła ten znamieny rys *homo leariensis* Vivien Noakes, tak charakteryzując zbiorowość zaludniających limeryki Leara odmieńców: „dzielą z dziećmi zarówno szaleństwo ich działań, jak i autentyczność cech ludzkich, którymi się odznaczają — nieostrożność, altruizm, bezmyślność, łakomstwo”<sup>11</sup>. Także „robią rzeczy, których dorośli nigdy nie powinni robić. Poruszają się w wielkim pędzie i padają, ogromnie dużo jedzą i piją, noszą czepki i peruki, grają na hałaśliwych instrumen-

<sup>10</sup> S. Barańczak nazywa to „trybem przyjacielsko-prywatnej zabawy”. Zob. *Snark jest Bądziołem*, [w:] E. Lear *et al.*, 44 opowiadki, wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 9.

<sup>11</sup> V. Noakes, *Introduction*, [w:] E. Lear, *The Complete Nonsense and Other Verse*, s. XXVI.



tach oraz tańcżą »nieprzystojne« tańce»<sup>12</sup>. Dorosło-dziecięcy świat Leara otwiera zatem drogę podwójnej interpretacji, dostosowanej do wieku, a co za tym idzie, poziomu percepcji odbiorcy. Istnienie podwójnego adresata potwierdza zresztą twórczość przekładowa, odwołująca się do różnych czytelniczych kompetencji. Wystarczy porównać wersje translatorskie Roberta Stillera i Andrzeja Nowickiego:

(I)	(II)
Był facet w Gołdapskich Wilkasach, Co chodził na samych obcasach. Choć pytano: „Pourquoi?” Nikt nie zgłębił do dna Tajemnicy tego milczka w Wilkasach. <sup>13</sup>	Pewien starszy pan z Bombassa Stale spacerował na obcasach; Gdy kto pytał go: „Czemu?” — Nie odpowiadał jemu Tajemniczy ów człowiek z Bombassa. <sup>14</sup>

W pierwszym przekładzie zarówno wtęret obcojęzyczny, jak i pewne elementy leksykalne — obce, jak wolno przypuszczać, dziecięcej stylistyce (abstrakcyjny i trącający metafizyką zwrot „zgłębiać tajemnicę do dna”) — dowodzą niewątpliwie orientacji na dorosłego, wykształconego czytelnika. W jeszcze większym stopniu wrażenie to odnieść można, czytając tłumaczenia Stanisława Barańczaka, w których pojawiają się nie tylko nieobecne w oryginale fragmenty erudycyjne, odwołujące się do doświadczeń dojrzałego konsumenta kultury, lecz także chwytury naruszające naturalny porządek wypowiedzi (na przykład rozbitcie związku składniowego, jak w dwóch ostatnich wersach cytowanego niżej limeryku), wymagające zatem w odbiorze „szczególnego rodzaju uwagi”, nazywanej przez Jonathana Cullera „uwagą literacką”<sup>15</sup>:

There was an Old Man of Vesuvius, Who studied the works of Vitruvius; When the flames burnt his book, To drinking he took, That Morbid Old Man of Vesuvius.	Pewien starzec u stóp Wezuwiusza Zgłębiał trzeci już tom Witruwiusza, Gdy zalała go lawa; „Działa to jak »Weltawa« ”, Rzekł, „Smetany: wzrusza i rozjusza”.
(E. Lear, <i>Complete Nonsense</i> , b.s.)	( <i>Fioletowa krowa</i> , s. 230)

Wiele innych zamieszczonych w *Fioletowej krowie* Barańczaka przekładów limeryków Leara dowodzi, iż powstały one z myślą o dorosłym odbiorcy, co zdaje

<sup>12</sup> *Ibidem*. W przekładzie użyłam pewnego skrótu, zastępując występujące w oryginale nazwy dynamicznych tańców („hornpipes” i „jigs”) jednym pojęciem, bardziej obrazowym, jak się wydaje, dla polskiego czytelnika.

<sup>13</sup> E. Lear, *Limeryki wszystkie*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1986, s. 103.

<sup>14</sup> *Limeryki* (według Edwarda Leara), przeł. A. Nowicki, [w:] A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, Warszawa 1958, s. 47.

<sup>15</sup> J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 33–37. W ujęciu autora ten rodzaj uwagi powoduje przede wszystkim skupienie się na sposobie wypowiedzi oraz jego relacji do przedmiotu, o którym się mówi.



się potwierdzać zauważony przez badaczy wzrost zainteresowania dorosłej publiczności twórczością wiktoriańskich klasyków nonsensu i jednocześnie spadek jej popularności wśród najmłodszych czytelników. Jak pisze Petzold: „W XX wieku zainteresowanie dzieci utworami Leara i Carrolla zmniejszyło się, dorosłych zaś — wzrosło”<sup>16</sup>. Swoista adaptacja stworzonej przez Leara dla obu typów odbiorców wersji gatunku do poziomu literackiego, odpowiadającego oczekiwaniom wyrafinowanego, wykształconego czytelnika, traktowana być również może jako rodzaj gry intertekstualnej z „niewinnym” wzorcem, przeciwdziałającej jego skostnieniu w ramach interpretacji reprezentującej interesy dziecięcego odbiorcy. Istnienie podobnej tendencji wśród współczesnych badaczy literatury potwierdzają odczytania, które w najmniejszym choćby stopniu nie odzwierciedlają problematyki dziecięcego świata. Przykładem może być przywołana wcześniej praca Jeana-Jacques’a Lecercle’a *Philosophy of Nonsense*, w której limerykowi „they” — zbiorowość komentująca niezgodne z normą społeczną działania postaci — interpretowani są jako odpowiednik Heideggerowskiego „das Man” z *Sein und Zeit*, zagrażającego autentyczności jednostki („Dasein”)<sup>17</sup>. Sam Barańczak zresztą umieszcza swoje przekłady w obrębie rozdziałów, których tytuły nawiązują do stylu filozoficznego dyskursu, zgodnie z przekonaniem autora, iż „nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny”<sup>18</sup>: „kłopot z istnieniem”, „kłopot z materią nieożywioną” czy „kłopot z naturą ludzką”.

Z kolei w pracach przypisujących limeryki Leara obiegowi literatury dziecięcej zwraca się uwagę na proste, dostosowane do możliwości percepcyjnych małych odbiorców, rozwiązania estetyczne. Staje się to szczególnie widoczne w rozważaniach o komizmie, który kwalifikowany jest, jak w pracy Rolfa Hildebrandta *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, jako „prosty” czy też „niski” w odróżnieniu od odwołującego się do intelektu dowcipu. Dowodem na to mają być między innymi częste w limerykach Leara deformacje ciała (ogromne nosy, nadmierna tusza lub szczupłość, niezwyklej długości brody i włosy) oraz ekstrawagancje stroju (niecodzienne nakrycia głowy, wielkie peruki), co, zdaniem autora, wywołuje reakcję śmiechu u dzieci zdolnych jedynie postrzegać zewnętrzne aspekty rzeczywistości<sup>19</sup>. Także typowe dla Leara powtórzenie w ostatnim wersie inicjalnej formuły zawierającej określenie postaci oraz nazwę miejscowości można by wiązać z właściwościami dziecięcej psychiki, która nie domaga się zakończenia, zatem nie potrzebuje pointy<sup>20</sup>. Jednak równie możliwe

<sup>16</sup> D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 244.

<sup>17</sup> Zob. J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, London-New York 1994, s. 108–109.

<sup>18</sup> S. Barańczak, *Zamiast wstępu*, [w:] *Fioletowa krowa*, Kraków 2007, s. 20–21.

<sup>19</sup> Zob. R. Hildebrandt, *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962, s. 91–92.

<sup>20</sup> Do tego rodzaju interpretacji wydają się skłaniać rozważania Hildebrandta (*ibidem*, s. 96–97), iż dziecko — w przeciwieństwie do dorosłego — nie przywiązuje wagi do logicznego



wydają się tu interpretacje, które nie tyle będą poszukiwać uproszczeń prowadzących do infantylizacji świata limerykowego nonsensu, ile przeciwnie — istotę tego świata opisywać będą w kategoriach zrozumiałych dla odbiorcy zdolnego postrzegać tekst jako konstrukt kulturowy i artystyczny. Tak więc zamiast o kompensacyjnej funkcji dziecięcego śmiechu, będącego formą odwetu za dominację dorosłych<sup>21</sup>, mówić by można o ekscentryczności limerykowych postaci, które na sposób komiczny prezentują jedną z najbardziej cenionych w kulturze angielskiej cech ludzkiej osobowości<sup>22</sup>, brak zaś końcowej pointy można odczytać jako — nieczytelną dla najmłodszych odbiorców — parodię dawnej, moralistycznej literatury dla dzieci, pisanej z pozycji wszytkowiedzących dorosłych. Zmiana punktu widzenia powoduje więc niejako przesunięcie tych samych tekstów z obiegu dziecięcego do obiegu literatury dla dorosłych, w którym zyskują one pełniejsze znaczenie, wzbogacone o elementy tradycji literackiej, kulturowej, a nawet filozoficznej. Świadomość ograniczających skutków łączenia twórczości Leara tylko z obiegiem dla najmłodszych czytelników pojawiła się już zresztą w epoce wiktoriańskiej<sup>23</sup>.

Obok wariantów biegunowych, które znajdują odzwierciedlenie w praktyce przekładowej i interpretacyjnej, istnieje wersja kompromisowa, zakładająca podwójność adresata, co najbardziej chyba oddaje istotę stworzonej przez Leara koncepcji gatunku. Najbliższe kulturze literackiej dziecięcego czytelnika, choć w równym stopniu atrakcyjne dla dorosłego odbiorcy, wydają się zatem — ilościowo najskromniej reprezentowane — przekłady Andrzeja Nowickiego zamieszczone w antologii, która swój tytuł zawdzięcza debiutanckiej książce Leara, jednak najwyraźniej — na co wskazuje charakterystyczny styl dołączonej do niej *Przedmowy* — przeznaczonej dla dorosłego czytelnika: „Wierszy tych nie pisali wyłącznie zawodowi wesołkowie, ale skądinąd czcigodni, poważni profesorowie, naukowcy czy duchowni, którzy często pozostali w pamięci ludzkiej dzięki wierszom i wierszykom. A są one bardzo w Anglii popularne, zrośnięte już z tradycją i mową angielską — tak samo jak cytaty z Szekspira. Każdy tam zna na pamięć wiele nonsensowych wierszy i nieraz je cytuje. Zdarza się w parlamencie czy

---

przebiegu wypowiedzi, a zatem nie odczuwa konieczności jej wyrazistego zamknięcia. Zamiast tego „znajduje zadowolenie w barwności i urozmaiceniu tego, co stoi do jego dyspozycji i poświęca się całkowicie, stosownie do krótkotrwałego charakteru swoich psychicznych napięć, poszczególnym rzeczom i przedstawieniom”.

<sup>21</sup> Kolejny raz warto odwołać się do pracy Hildebrandta (*ibidem*, s. 93), który, powołując się w szczególności na limeryki Leara, jako jedną z cech literatury nonsensu traktuje „detronizację” przez śmiech świata dorosłych. Świat ten zaludniają przecież postacie, którym „komizm sytuacji, dziwne nawyki, cielesne braki czy odbiegające od normy sposoby myślenia” odbierają pozycję autorytetu, wiążącą się ze wzniosłością.

<sup>22</sup> Zob. M. Tarnogórska, *Ciało ekscentryczne (wariant komiczny)*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008.

<sup>23</sup> Zob. rozdz. *Z historii i teorii gatunku*, s. 67–68.





w publicznych przemówieniach mężów stanu, że cytata z »Alicji w krainie czarów« lub trafnie przytoczony limeryk Leara nabiera wagi znakomitego argumentu»<sup>24</sup>.

Humorystyczny, nieliryczny, zatem pozbawiony takich „pułapek” języka poetyckiego, jak np. metafora, zdarzeniowy styl limeryków, zachęcający do lektury (nie zawsze samodzielnej) najmłodszych odbiorców, może zatem dostarczać także dorosłej publiczności dostosowanych do jej literackich aspiracji ludycznych, ale i metafizycznych doznań. Nie należy bowiem zapominać, iż w formie wprowadzenia do *Księgi nonsensu* Marianowicza i Nowickiego pojawiają się fragmenty słynnej *Obrony nonsensu* Gilberta Keitha Chestertona, w której nonsens ukazany jest nie tylko w perspektywie estetycznej, jako nowy rodzaj literatury, ale także metafizycznej, skojarzonej z duchowością religijną, wymagającą — podobnie jak nonsens — zawieszenia praw zdroworozsądkowej logiki.

Przedstawione dotąd uwagi, dotyczące oscylacji tworzących tradycję kluczową gatunku limeryków Leara między dwoma literackimi obiegami, mogą stanowić istotny punkt wyjścia rozważań o oryginalnej, rodzimej twórczości dla dzieci, czerpiącej wszakże inspiracje z angielskiej literatury nonsensu. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż obieg literatury dziecięcej przejmuje konwencję limeryku dopiero w okresie powojennym, kiedy została już ona w pewnym stopniu przyswojona i zaadaptowana przez obieg literatury dla dorosłych. Co również ważne, zanim pierwsze polskie „dziecięce” limeryki przedstawione zostały najmłodszej publiczności literackiej, ukazały się dwie niezwykle istotne publikacje, zwracające uwagę na silny związek literatury nonsensu z twórczością dzieci i „dla dzieci”: *Pegaz dęba* Juliana Tuwima (1950) i wspomniana już *Księga nonsensu* Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego. Książka Tuwima — autora, co warto przypomnieć, wydanych przed wojną książeczek dla dzieci, zawierających wiele elementów purnonsensowego humoru<sup>25</sup> — w rozdziale zatytułowanym *W oparach absurdu* wskazuje na zgodność logiki nonsensu z mechanizmami wyobraźni i psychologii dziecięcej: „Najfantastyczniejszy kult bredni panuje wśród dzieci [...] Dziecko, nawet współczesne (*anno radio, kino, auto, kilo, foto i moto*),

<sup>24</sup> A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, s. 6–7. Oprócz cytowanej tu pozycji przekłady Nowickiego limeryków Leara drukowane były sporadycznie w „Świerszczyku” (1972, nr 25) i „Płomyczku” (1986, nr 5).

<sup>25</sup> W roku 1938 ukazują się trzy tomiki Tuwima adresowane do najmłodszych odbiorców: *Słoń Trąbalski*, *O panu Tralalińskim* i *Lokomotywa*. Istotne znaczenie dla omawianej tu problematyki ma niewątpliwie fakt, iż niektóre z zamieszczonych w nich tekstów ukazały się wcześniej „wcale nie w »Płomyczku«, ale w »Wiadomościach Literackich«, a więc przeznaczone były dla dorosłych. Do pisania dalszych zachęciło poetę entuzjastyczne przyjęcie nie tyle u samych małych czytelników, co u ich bywałych w kabaretach, nowoczesnych rodziców”. Zob. J. Abramowska, *Bajeczka — absurd i konwencja*, „Sztuka dla Dziecka” 1988, nr 1, s. 11. Trudno nie zgodzić się z opinią badaczki, która zapewne miała na myśli utwory kabaretowe Boya-Żeleńskiego, wyśmiewające dydaktyczną twórczość dla dzieci (m.in. powiastki Stanisława Jachowicza). Zob. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy-gatunki-konteksty)*, Wrocław 2000, s. 266.





nie obejdzie się bez bajki, złudy, wymysłu i czarodziejstwa. Biada niemądrym rodzicom, którzy by swe dzieci wychować chcieli rzeczowo, logicznie, realnie, »zgodnie z obecnym stanem wiedzy« [...]»<sup>26</sup>, antologia Marianowicza i Nowickiego przedstawia natomiast kolekcję spolszczonych tekstów klasyków angielskiej literatury nonsensu (Lear, Carroll, Milne), jak również utworów anonimowych (*nursery rhymes*), które stanowią ważne pozycje dziecięcej historii literatury. Obie publikacje odegrały, jak się wydaje, zasadniczą rolę w „oswajaniu” niezbyt dobrze znanej polskiemu czytelnikowi tradycji i stanowić mogły zachętę dla polskich autorów, poszukujących nowej formuły literatury dziecięcej.

Nieprzypadkowo pierwsze polskie teksty limeryczne, adresowane do młodego odbiorcy, pojawiły się w „Płomyczku”, który już w okresie międzywojennym otwierał swe łamy dla poezji zawierającej elementy nonsensu<sup>27</sup>. Epizodyczną — pozostającą bez kontynuacji przez ponad dziesięć lat — obecność limeryków, stosujących klasyczny schemat weryfikacyjny, odnotować można w roczniku pisma z 1959 roku:

*Przyjaźń*

Przyjaźń z gęsią — dla wspólnej pomocy —  
zawarł lis z racji świąt Wielkanocy.  
I byłoby wspaniale  
wspomagały się, ale  
gęś — niestety — zniknęła gdzieś w nocy.

(Jerzy Jesionowski, „Płomyczek” 1959, nr 14, s. 408)

*Poeta*

Pewien niedźwiedź z okolic Aretto  
pisał wiersze — bo chciał być poetą.  
Już cały ich tom miał,  
gdy sobie przypomniał,  
że przecież jest analfabeta.

(Jerzy Jesionowski, „Płomyczek” 1959, nr 18, s. 533)

W obu przytoczonych tekstach narracja podlega charakterystycznej segmentacji, polegającej na wyróżnieniu dwóch krótszych wersów. Takie udramatyzowanie przebiegu akcji sprzyja niewątpliwie związaniu uwagi młodego odbiorcy oraz przygotowaniu jej na pointę, która przynosi zaskakujący i, co najważniejsze, wolny od

<sup>26</sup> J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 2008, s. 377–378.

<sup>27</sup> Zob. E. Burakowska, *op. cit.* Autorka, wskazując na sporadyczną obecność „wierszy o absurdalnej treści” (przede wszystkim Brzechwy) na łamach „Płomyczka” i „Małego Płomyczka”, konstatuje jednocześnie: „Krótkie, nieliczne w stosunku do tradycyjnej poezji wierszyki nie zyskały większego znaczenia” (s. 79).



zobowiązań dydaktycznych finał. Jak w „totalnie ludycznym” świecie bajeczki, opisanym niegdyś przez Janinę Abramowską, „wszystko może się zdarzyć, i nic z tego nie ma wynikać. W każdym razie nic, co dotyczy tego świata, w którym żyje odbiorca”<sup>28</sup>. Za rozwiązanie kompromisowe, odwołujące się do literackich doświadczeń najmłodszych czytelników, można by uznać dość konwencjonalny zabieg antropomorfizacji zwierzęcych bohaterów, który stanowi odwrotność reguły rządzącej w świecie limeryków Leara. Zwierzyńiec autora *Księgi nonsensu* w niczym nie przypomina bowiem „uczłowieczonych” protagonistów znanych z bajek zwierzęcych, do których zdaje się nawiązywać poetyka tytułów cytowanych wierszyków. Zachowanie zwierzęcych bohaterów bywa agresywne i zagraża autonomii postaci, znajdującej się w centrum przedstawionej rzeczywistości. Ptaki wijące gniazda w brodzie lub nakryciu głowy, nękające muchy, pszczoły lub insekty, osioł o uszach, których widok okazuje się przyczyną śmierci, pawian, który „Spalił dom z sobą, z panem”, psy o monstrualnych rozmiarach czy perkoz, który powoduje zadławienie się amatora oryginalnej potrawy to tylko niektóre przykłady ekspansji świata animalnego, nieprzystającego do sentymentalnej wizji przyrody tworzącej, jak się wydaje, jeden z obowiązujących elementów „kiczu dzieciństwa”<sup>29</sup>. Odwrócenie relacji znajduje swój ostateczny wyraz w przemianach tożsamości limerykowych postaci, które komicznie upodobniają się — co uwyraźniają towarzyszące tekstom ilustracje — do zwierzęcych bohaterów, jak „gość pod Kudową,/ Co w gnieździe żył z pewną sową”, „dobry człowiek z Wrocławia”, co „Mocno przypominał żurawia”, czy „łakomczuch z Bush Key,/ Co jadł jedynie okruszki,/ Wydziobując je z ziemi/ z ptakami innemi”<sup>30</sup>. Zamiast antropomorficznej wizji świata zwierzęcego pojawia się zatem „zoomorficzny”<sup>31</sup> wizerunek ludzkiej postaci, bardziej odległy, jak wolno sądzić, od dziecięcej wyobraźni niż bohaterowie bajkowych historii z przesłaniem. Pierwsze „płomyczkowe” limeryki, stosując zasadę umiarkowanej nowości, prezentują więc wyraźnie nastawienie na najmłodszego, ukształtowanego przez określone wzorce literackie odbiorcę. Jednocześnie umieszczenie ich w wydzielonej części pisma zatytułowanej „Sowizdrzał”, świadczącej o podjęciu próby poszerzenia repertuaru dla dzieci o tradycję nonsensu, kojarzoną między innymi właśnie z sowizdrzałską błazenadą<sup>32</sup>, musiało zwracać uwagę na odmienną krótkich, humorystycznych wierszyków wobec standardowej poezji obiegu dziecięcego o walorach edukacyjnych.

<sup>28</sup> J. Abramowska, *op. cit.*, s. 11.

<sup>29</sup> Według W. Tiggesa jest on skutkiem romantycznego mitu dzieciństwa. Zob. *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 247.

<sup>30</sup> Przykłady podaje za: E. Lear, *Limeryki wszystkie*.

<sup>31</sup> O związkach między światem ludzkim i zwierzęcym w twórczości Leara zob. T. Stemmler, *Edward Lear's Zoo*, [w:] *Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, red. T. Stemmler i S. Horlacher, Mannheim 1997.

<sup>32</sup> Zob. S. Grzeszczuk, *Staropolskie potomstwo Sowizdrzała. Plebejski humor literacki*, Warszawa 1990.



Odkrycie gatunku na szerszą skalę dokonuje się jednak dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych, wraz z pojawieniem się seryjnej produkcji limerycznej nie tylko na łamach prekursorskiego „Płomyczka”, lecz także debiutującego już po wojnie, adresowanego do „młodszych dzieci” „Świerszczyka”<sup>33</sup>. Poprzedzają ją sporadyczne próby nawiązania do gatunkowego wzorca — na tyle jednak rzadkie, by wątpić w ich znaczący wpływ na świadomość literacką młodego czytelnika. Tak więc w kilku numerach „Płomyczka” z 1971 roku znaleźć można „limerykopodobne” wiersze Stanisława Pagaczewskiego, które wprawdzie nie respektują charakterystycznej dla kanonicznej postaci gatunku budowy strofy, ale zachowują rozpoznawalne cechy struktury narracyjnej oraz zabarwiony nonsensem humor limeryków:

*O rybaku*

Pewien rybak z Przemyśla  
siadł nad Sanem i myślał,  
aż wymyślił rybę, której nie ma.  
No i teraz jest bieda,  
bo jej złowić się nie da  
(ale za to do wiersza jest temat...)

(„Płomyczek” 1971, nr 14, s. 429)

Konstrukcja wiersza przypomina limeryk o rozluźnionych rygorach wersyfikacyjnych, lecz wyczuwalnym rytmem trocheiczno-amfibrachicznym, dostosowanym do naturalnych możliwości polskiego systemu językowego. W 1972 roku pojawiają się już natomiast dwukrotnie przykłady prawidłowo użytej strofy limerycznej, wykorzystującej nawet stopę anapestyczną uchodzącą za typową dla angielskiego limeryku:

---

<sup>33</sup> W tym właśnie periodyku w 1957 roku pojawia się odosobniony wprawdzie, ale wart odnotowania przypadek poezji nonsensu, będącej dziełem nowego pokolenia autorów piszących dla dziecięcego odbiorcy:

W cudownym sklepie każdy przechodzień  
Może za darmo kupować co dzień:

zapasowe skrzydła dla kotów  
oraz wiosła do samolotów.  
Siateczki do łowienia grzybów  
i akwaria dla wielorybów.

Harmonijki, których nikt nie słyszy,  
i podkowy dla zielonych myszy.

[...]

(J. Jesionowski, *Cudowny sklep*, „Świerszczyk” 1957, nr 41, s. 644)



Pewien lee... niwy hipopotam  
(zamiast: potem — mówił: potam),  
gdy złapali go w sieć  
oraz rzekli: — w zoo siedź! —  
ziewnął tylko: — Ech, co tam...

(Michał Wyszomirski, „Płomyczek” 1972, nr 11, s. 352)

Niech cały chór podejmie wtór:  
Nie śpiewaj nigdy, nigdy takich bzdur!  
Śmiertelna powaga —  
To w życiu pomaga.  
Bierz ze mnie wzóóóóóóóó!

(Maria Szypowska, „Płomyczek” 1972, nr 13, s. 385)

W drugim przypadku strofa limeryczna pełni jedynie funkcję refrenu, wyodrębniającego się dzięki wyrazistemu schematowi rytmicznemu z większej wierszowanej całości (*Nosorożec*). Spełnienie kryteriów wersyfikacyjnych wyczerpuje tu jednak wszelkie podobieństwo do limeryku, którego narracyjna formuliczność wymagałaby wypełnienia wersów odpowiednio uporządkowaną materią zdarzeniową.

Epizodyczny charakter mają również opublikowane w „Świerszczyku” w 1971 roku cztery limeryki współpracującego także z „Płomyczkiem” Michała Wyszomirskiego. Warto odnotować, iż w jednym z nich pojawia się zasadniczo obcy tradycji gatunku typ bohatera, wywodzącego się ze świata nieożywionej materii:

Pewien w Krakowie neon o treści:  
SKLEP OBUWNICZY KAMELEON  
zgasł, lecz częściowo  
zostało to i owo  
tajemnicze: KLEP OBU LEON

(„Świerszczyk” 1971, nr 48, s. 758)

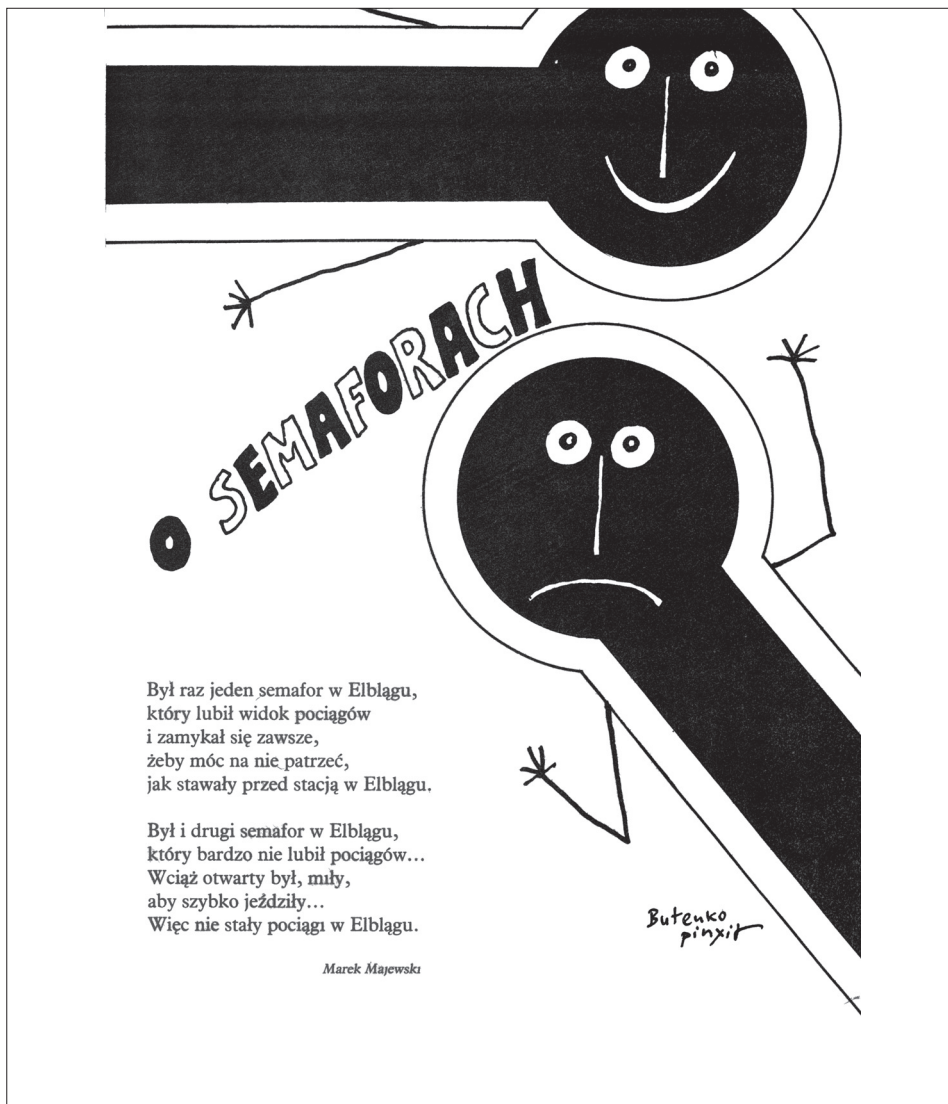
Późniejszy o ponad dziesięć lat limeryczny „dyptyk” Marka Majewskiego *O semaforach* stanowi już bardziej skomplikowany przykład zbliżenia techniki i ekscentrycznej psychologii, które staje się kanwą zabawnego, opartego na dowcipnym zestawieniu konceptu:

Był raz jeden semafor w Elblągu,  
który lubił widok pociągów  
i zamykał się zawsze,  
żeby móc na nie patrzeć,  
jak stawały przed stacją w Elblągu.



Był i drugi semafor w Elblągu,  
który bardzo nie lubił pociągów...  
Wciąż otwarty był, miły,  
aby szybko jeździły...  
Więc nie stały pociągi w Elblągu.

(„Świerszczyk” 1983, nr 33/34, s. 407)



18. Bohdan Butenko (M. Majewski, *O semaforach*)



Sytuację gatunku radykalnie zmienia dopiero limerykowy „boom”, który niemal w tym samym czasie dokonuje się na łamach obu czasopism<sup>34</sup>. Jego efektem jest nie tylko spopularyzowanie formy w postaci skodyfikowanej, łatwo rozpoznawalnej dzięki obecnym w wielu numerach seryjnym publikacjom, lecz także wprowadzenie i utrwalenie nazwy gatunkowej, której towarzyszy zwykle — przystosowana do poziomu dziecięcego odbiorcy — zwięzła charakterystyka genologiczna. Najczęściej wyraża się ona w dwóch formułach, zawierających określenia wyjątkowo trafnie oddające istotę gatunku: „trochę dziwne wierszyki” oraz „bardzo śmieszne wierszyki”. W numerze 9. „Świerszczyka” z 1973 roku odnotować nawet można dołączoną do *Limeryków dla Marcina i Moniki* Ryszarda Doroby definicję gatunku: „Limeryki — to rodzaj śmiesznych, zwariowanych wierszyków trochę z sensem, a troszkę bez sensu. Muszą też mieć one specjalną długość i budowę i w każdym powinna być nazwa kraju lub miejscowości, w której rzecz opisana w wierszyku miała miejsce” (s. 133).

Reprezentujący „świerszczykową” i „płomyczkową” twórczość materiał tekstowy pozostaje na tyle różnorodny, iż pozwala wyodrębnić odmienne — ze względu na intencjonalnego odbiorcę — warianty limeryku. Wydaje się, iż ta właśnie kwestia traktowana być może jako kluczowa przy ocenie prezentowanych utworów: uniwersalny adres potencjalnie zwiększa pojemność semantyczną tekstu, otwierając go, jak w opisanym wcześniej przypadku twórczości Leara, na nieograniczone perspektywę dziecięcego odbiorcy praktyki interpretacyjne. Jak twierdzi Ryszard Waksmund: „Nie jest bowiem obojętne, czy dany utwór został przeznaczony dla dzieci i tylko dla nich, czy też zawiera pewną nadwyżkę wartości, pozwalającą włączyć go w obręb poezji uniwersalnej”<sup>35</sup>.

Niewątpliwie pierwszy z wariantów obecny jest w twórczości Hanny Łochockiej — autorki o największym na łamach obu czasopism dorobku limerycznym, Ewy Skarzyńskiej, Anny Rżysko-Jamrozik czy wprowadzającego dziecięcego bohatera Ryszarda Doroby (znamienny wydaje się także tytuł drukowanego w „Świerszczyku”, stałego cyklu tego autora: *Limeryki dla Marcina i Moniki*), podczas gdy dwuznaczność czytelniczego adresu pozostaje cechą większości tekstów Wandy Chotomskiej oraz sporadycznie występujących limeryków Danuty Wawiłow i Natalii Usenko, a także Doroty Gellner. Publikowane w wielu numerach „Płomyczka” utwory Hanny Łochockiej zdradzają nader często zasadniczo obce poetyce gatunku zaangażowanie dydaktyczne, które wiąże się z wprowadzeniem podmiotu wyraźnie ironizującego, reprezentującego świat dorosłych:

<sup>34</sup> Fakt ten odnotowuje R. Waksmund w syntetycznym opracowaniu *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy–gatunki–konteksty)*, s. 274: „Charakterystyczne, że przyjęła się u nas tak typowo angielska forma gatunkowa jak limeryk, spotykany częstokroć na łamach periodyków dziecięcych”.

<sup>35</sup> R. Waksmund, *Od poezji dydaktycznej do liryki dziecięcej*, [w:] *Poezja dla dzieci. Mity i wartości*, red. B. Żurkowski, Warszawa 1985, s. 158.





Śpioch nad śpiochy z Grajewa  
drzemał w klasie lub ziewał.  
Zapytano: — Dlaczego  
wciąż zasypiasz, kolego? —  
Na to on: — Bo ciekawe sny miewam.

Spryciarz pewien z Elbląga,  
gdzie mógł tylko, tam ściągał:  
zdania pół — od jednego;  
od drugiego — pół; z tego  
wyszło zdanie na kształt dziwoląga.

(„Płomyczek” 1981, nr 18, s. 507)

Cytowane teksty pochodzą z cyklu *Szkolne wybryki*, co zdaje się potwierdzać, iż humorystyczny i ludyczny, służący bezinteresownej zabawie gatunek wykorzystany tu został do celów pedagogicznej manipulacji. Nieco inną wersję gatunkowej adaptacji, skierowanej do dziecięcego odbiorcy, reprezentują natomiast nawiązujące do poetyki nonsensu *Limeryki zimowe* Anny Rżysko-Jamrozik. Mimo czytelnych odwołań do stworzonego przez Leara wzorca („echowe” powtórzenie pierwszego wersu w miejscu przeznaczonym na pointę) zawarty w nich świat przedstawiony zredukowany został do sfery doświadczeń małego czytelnika. Zamiast dorosłych bohaterów, których egzotyka zachowań odwołuje się do obcych dziecięcemu odbiorcy mechanizmów psychologicznych czy nieznanymi mu kontekstów filozoficzno-estetycznych (jak choćby postawa ekscentryczna) pojawiają się w nich zantropomorfizowane postacie zwierzęce, należące do stałego, baśniowo-fantastycznego repertuaru:

Pewien smok ze Smoczej Jamy  
zalecał się raz do lamy.  
I choć miał straszną czkawkę,  
poszedł z nią na ślizgawkę,  
ten smok ze Smoczej Jamy.

Pewna gęś, Franciszką zwaną,  
w bałwanie była zakochana.  
A kiedy bałwan się roztopił,  
to wylewała łez potoki,  
ta gęś, w bałwanie zakochana.

(„Płomyczek” 1981, nr 3/4, s. 74)

Nonsens dziecięcy bliższy jest więc „nawnej” z punktu widzenia dorosłego odbiorcy konwencji zakładającej, iż w świecie wierszowanej „bajeczki” wszystko



może się wydarzyć, niż ekscentrycznej wizji rzeczywistości, której niezwykłość jest następstwem skrajnego indywidualizmu i niczym nieograniczonej ekstrawagancji przedstawionych postaci. Ekscentryczny bohater, stanowiący dominantę publikowanych w „Płomyczku” limeryków Wandy Chotomskiej, Danuty Wawiłow i Natalii Usenko oraz Doroty Gellner, reprezentuje zatem inny krąg problematyki niż istniejący jedynie w ramach czystej fantazji przedstawiciel ucłowieczonej fauny. Świat dziwnej ludzkiej „przyrody” staje się tu — podobnie jak w *Księdze nonsensu* Leara — podstawowym źródłem specyficznego limerykowego komizmu:

Był pewien pan w Krakowie,  
co zawsze chodził na głowie.  
Gdy go pytano: — Dlaczego?  
To odpowiadał kolegom:  
— Oszczędzam buty, panowie!

(Wanda Chotomska, „Płomyczek” 1980, nr 9, s. 251)

Raz pewien artysta w Wałbrzychu  
hodował tygrysy na strychu.  
Gdy już miał sto pierwszego,  
rzekł: „Dość tego dobrego!” —  
i z Wałbrzycha się wyniósł po cichu.

(Danuta Wawiłow, Natalia Usenko, „Płomyczek” 1981, nr 16, s. 458)

Satysfakcjonujący dorosłego czytelnika może być również występujący w tekstach wspomnianych autorek bardziej intelektualny typ komizmu, odwołujący się do mechanizmów motywacji językowej:

Był pewien cieśla w Dolnej Mszanie,  
który siekierę zjadł na śniadanie.  
Dlaczego zjadł ją? Ano dlatego,  
że miał apetyt na coś ostrego  
ten cieśla w Dolnej Mszanie.

(Wanda Chotomska, „Płomyczek” 1980, nr 9, s. 251)

Pięć lat temu mieszkał w Krakowie  
jeden pan, co zielono miał w głowie.  
Więc na czole, nie myśląc wiele,  
przypiął kartkę: „Szanujcie zieleń”.  
Omijali go inni panowie.

(Dorota Gellner, „Płomyczek” 1990, nr 8, s. 2)



# Limeryki

— trochę dziwne wierszyki



Pytano dziadka w Łodzi,  
co zawsze tyłem chodził:  
— Dlaczego chodzisz tyłem?  
— Bo przodem już się znudziłem.  
A zeszta, co Was to obchodzi?

Była panienka znad Gopła,  
co nigdy na deszczu nie mokła.  
Między kroplami się przemykała,  
bo taka była chuda i mała  
ta panieneczka znad Gopła.



Był pewien człowiek z Olkusza,  
co nigdzie nie mógł dostać  
na swoją miarę kapelusza.  
Więc nosił balię na głowie,  
ten wielkogłowy człowiek,  
bo los do tego go zmuszał.

19. Jerzy Flisak (W. Chotomska, *Limeryki — trochę dziwne wierszyki*)



Uniwersalny adres limeryków Wandy Chotomskiej potwierdza zresztą najlepiej ich obecność w obu literackich obiegach: z jednej strony na łamach „Płomyczka” czy w opublikowanej w 1990 roku książce *Limeryki w linorytach*, która jest efektem współpracy autorki z dziećmi i młodzieżą z pracowni plastycznej Ośrodka Kultury w Sejnach<sup>36</sup>, z drugiej zaś — w zakładającej bez wątpienia dorosłego czytelnika antologii Antoniego Marianowicza *Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki* (1999).

Zainicjowana w „Płomyczku” i „Świerszczyku” tradycja „dziecięcego” limeryku nie tylko znalazła kontynuację w późniejszej twórczości dla młodego odbiorcy, lecz uległa także zauważalnemu rozwarstwieniu ze względu na wiek potencjalnego adresata i odpowiadający mu rodzaj komizmu. Jak się wydaje, to właśnie kryterium stanowić może podstawę klasyfikacji tekstów istniejących w obiegu literatury dla dzieci. Zgodnie bowiem z istotną wskazówką Edwarda Balcerzana „Odbiorca tekstów pisanych dla dzieci nie jest po prostu dzieckiem: jest dzieckiem w określonej fazie rozwojowej, osobnikiem »od-do«, od lat tyłu do tyłu [...]”<sup>37</sup>.

Jako gatunek poezji humorystycznej limeryk odzwierciedla ten podział ze szczególną konsekwencją, odwołując się do różnych, uwarunkowanych możliwościami percepcji, typów komizmu. Do najmłodszych, uczących się dopiero języka odbiorców skierowana jest twórczość Marcina Brykczyńskiego, publikowana w latach 1992–1993 jako *Alfabet limeryków* na łamach „Ilustrowanego tygodnika dla dzieci” pod tytułem „Pentliczek”. Dominujący w nich komizm dźwiękowy nie tylko odpowiada fazie dziecięcej fascynacji stroną brzmieniową mowy, lecz także w sposób dyskretny pełni funkcje edukacyjne, polegające na zaznajomieniu odbiorcy z systemem akustycznym języka. Fonetyczny żart należałby zatem do „najprostszych odmian komizmu”, ponieważ „Już małe dziecko, kiedy zaczyna uczyć się mówić, odczuwa radość z powodu połączenia ze sobą podobnie brzmiących dźwięków”<sup>38</sup>. Wyrazista struktura rytmiczna limeryku oraz akcentujący jej regularność układ rymów stanowią przy tym niezwykle istotne w stadium dziecięcej oralności walory mnemotechniczne:

<sup>36</sup> Książka ukazała się w nakładzie 35 egzemplarzy. M. Karpowicz, instruktor ds. plastyki tak pisze w znajdującym się na końcu komentarzu: „Po »zrobieniu« w technice linorytu »Ilustrowanej księgi przysłów« / nakł. 25 egz./ zamarzyło się nam znalezienie współnika, autora krótkich wierszyków, z którym moglibyśmy wspólnie stworzyć nową książkę. Na naszą propozycję/ dzięki redakcji »Świata Młodych«/ odpowiedziała pani... Wanda Chotomska, przekazując nam swoje wierszyki”.

<sup>37</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 48.

<sup>38</sup> A. Schöne, *Nonsense-Dichtung — ein Phänomen der englischen Komik*, „Die Neueren Sprachen” 1954. Zdaniem badaczki „Najprostszą odmianą komizmu jest zabawa dźwiękiem” (s. 133).



Czarująca Cecylia z Czukotki  
Cerowała ceratę u ciotki  
Całkiem ciepło i czule  
Całowała cebulę  
Coraz częściej chwytając czeczotki.

(„Pentliczek” 1992, nr 13, s. 6)

Histeryczny Hipolit w Hawanie  
Huśtał hienę w hamaku przed spaniem,  
Hiena zasnąć nie chciała,  
Hałaśliwie się śmiała,  
Hipolicie, uwielbiam huśtanie.

(„Pentliczek” 1992, nr 23, s. 11)

*Alfabet limeryków* nie ogranicza się jednak tylko do nauki o dźwiękach, lecz ma także stanowić pomoc przy nauce pisania, o czym świadczą towarzyszące tekstom komentarze: „Poznaj literkę l. Jest bardzo prosta. Przypomina krzesło bez nóg albo odwróconą laseczkę” („Pentliczek” 1993, nr 6, s. 12), „Literka p przypomina nam zjedzony do połowy lizak, albo bardzo chudego pana z bardzo dużą głową. A z czym tobie kojarzy się literka p?” („Pentliczek” 1993, nr 16, s. 12). Limerykowa „zabawa z literkami”, jak określa ją sam autor („Pentliczek” 1993, nr 26, s. 12), zakłada więc przede wszystkim odbiorcę-analfabetę, który postrzega język raczej jako zbiór dostępnych zmysłowo elementów (dźwiękowych i graficznych) niż strukturę semantyczną, stawiającą mu intelektualne zadania. Podobna proporcja między brzmieniową i znaczeniową wartością słowa występuje także w tekstach Małgorzaty Strzałkowskiej, również publikowanych w „Pentliczku”:

#### *Muły*

Żuły były dwa muły w Libuszkach  
i tonęły w maleńkich okruszkach,  
a że były grzebuły,  
więc wciąż żuły i żuły,  
siedząc sobie na złotych poduszkach.

(„Pentliczek” 1996, nr 35, s. 4)

Przedsiębiorcze stadium w rozwoju dziecka znajduje zatem odbicie w formie gatunkowej limeryku, która dzięki właściwościom swej silnie zrytmizowanej strofy oraz genetycznym związkom z dziedziną nonsensu pozwala stworzyć stosowną dla tej kategorii wiekowej postać dźwiękowego komizmu. Żart słowny, odwołujący się do bardziej zaawansowanej znajomości języka, wykorzystana dla celów komicznych przede wszystkim warstwę semantyczną, zawierającą zaska-



kujące i wprawiające w ruch akcję limeryku wieloznaczności<sup>39</sup>. Przykłady tego typu zabawy słownej spotkać można w tekstach cytowanej już Wandy Chotomskiej czy Beaty Białej, autorki oryginalnego tomu „zwierzęcych” limeryków<sup>40</sup>:

Jednemu chłopcu z Hajnówki  
Ciągłe robiono wymówki.  
Pytał go tata, dziadek i wujek:  
— Kiedy się wreszcie utemperujesz?  
Więc wszedł do temperówki.

(Wanda Chotomska, *Limeryki w linorytach*, b.s.)

Śledź

Żył raz sobie pośród stada śledzi  
śledź, co sądził, że go wciąż ktoś śledzi.  
Pytał śledzia śledczego,  
kto to jest i dlaczego,  
lecz nie dostał żadnej odpowiedzi.

(Beata Białej, *Wierszyki wyssane z palca o zakochanym bocianie, naiwnym kurczaku, mądrym krokodylu...*, Warszawa 2004, No 11.)

Komizm tego rodzaju nie reprezentuje już prostej, odwołującej się do wrażeń akustycznych formy, lecz wymaga analizy intelektualnej, opartej na zręcznym kojarzeniu brzmieniowo-semantycznych relacji. Wraz z wiekiem wzrasta także, czego dowodzą badania Röhricha nad dowcipem dziecięcym, nastawienie na epicki wymiar tekstu<sup>41</sup>, co przejawia się także oczekiwaniem na pointę, nadającą narracji celowy, nie zaś „samozwrotny”<sup>42</sup>, jak w większości nonsensowych limeryków Leara, charakter. Przykładem połączenia dowcipu słownego ze zmierzającą ku zaskakującemu zakończeniu akcją mogą być niektóre utwory cytowanych wyżej autorek:

Pewien jegomość rodem z Kuluszek  
Zrobił dla gości kanapki z pluszem.  
Czemu nie z szynką? Czemu nie z serem?  
Bo ten jegomość był tapicerem  
Z Kuluszek.

(Wanda Chotomska, *Limeryki w linorytach*, b.s.)

<sup>39</sup> Jak twierdzi L. Röhrich, zainteresowanie dowcipem słownym pojawia się między 7. a 12. rokiem życia, wraz z bogaceniem się mowy dziecka. *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*, Stuttgart 1977, s. 83.

<sup>40</sup> Odmianę limeryku „zwierzęcego” omawiam także w rozdz. *Niektóre osobliwości formy i tematu*.

<sup>41</sup> L. Röhrich, *op. cit.*, s. 82–83.

<sup>42</sup> O „samozwrotnych przebiegach fabularnych” nawiązującej do poetyki nonsensu bajeczki pisze J. Abramowska, *op. cit.*, s. 13.





MONIKA KARPOWICZ 7/90

PEWIEN JEGOMOŚĆ RODEM Z KOLUSZEK  
ZROBIŁ DLA GOŚCI KANAPKI Z PŁUSZEM.  
CZEMU NIE Z SZYNKĄ? CZEMU NIE Z SEREM?  
BO TEN JEGOMOŚĆ BYŁ TAPICEREM  
Z KOLUSZEK.

20. Linoryt do limeryku Wandy Chotomskiej



Wąż

Pewien wąż samotnością znękanym  
pragnął w życiu jakowejś odmiany.  
Lecz gdy żmiję-panienkę  
prosić zaczął o rękę,  
ta odrzekła: — Nie mam rąk, kochany!

(Beata Biały, *Wierszyki wyspane z palca...*, No 4.)

Interesujące, korespondujące z tezą Röhricha, wyniki badań nad recepcją twórczości limerycznej wśród młodzieży (uczniów IX i X klasy) przytacza także Rolf Hildebrandt. Dowodzą one, iż w tej grupie wiekowej występują wyraźne preferencje w odniesieniu do tekstów opartych na dowcipnym koncepcie, zatem, jak wolno się domyślać, zawierających wyrazistą, łatwo zapadającą w pamięć pointę, natomiast niewielkie zainteresowanie wzbudzają utwory o typowej dla nonsensu konstrukcji addytywnej, pozbawionej fabularnego zamknięcia. Paradoksalnie więc wspólną, znajdującą radość w czystym limerykowym nonsensie grupę odbiorców tworzą raczej mniejsze dzieci i dorośli niż dzieci i młodzież<sup>43</sup>. To, co wyróżnia tę ostatnią i co decyduje o jej literackich nastawieniach można zaś wiązać przede wszystkim z dwiema właściwościami odpowiadającego jej etapu dojrzewania: 1. silnie rozwijającym się poczuciem realizmu, implikującym odrzucenie kojarzących się z dzieciństwem, niedorobnością „niesamowitych”, oderwanych od rzeczywistości opowieści — jak zauważa Hildebrandt, osoba nieletnia („der Jugendliche”) „chce być dorosłym, nie dzieckiem”<sup>44</sup>; 2. postępującym procesem socjalizacji oraz towarzyszącą mu potrzebą krytyki, co z kolei odsyła do poglądu Röhricha o występującej w tym wieku „tendencji nie tylko do śmiechu, lecz także wyśmiewania”<sup>45</sup>. Założenia te wydają się przekonujące w zestawieniu z limerykami, które pojawiają się w adresowanej do młodzieży powieści Małgorzaty Musierowicz *Brulion Bebe B.* (1990) i mogą uchodzić — co prawda za literacko wykreowany — przykład szkolnego folkloru. Para bohaterów — uczniów II klasy licealnej — traktuje uprawianą przez siebie twórczość jako rodzaj niepozbawionego (auto)ironii komentarza do szkolnej rzeczywistości, odmierzanej rytmem kolejnych lekcji. Tematyka limeryków odzwierciedla zatem najczęściej „przerabiany” właśnie materiał, jednak zgodnie z humorystycznym przeznaczeniem gatunku powaga abstrakcyjnego dyskursu wiedzy, narzuconego przez instytucję szkoły, znajduje przeciwwagę w komicznej — choć jak na folklor szkolny przystało — wyposażonej w element intelektualny anegdocie. Efektem „ubocznym” edukacji jest więc tekst powstały pod wpływem lekcji na temat „Postulatów Bohra”, „Surowców energetycznych” czy „Przyrostu naturalnego i struktury ludności świata”:

<sup>43</sup> Zob. R. Hildebrandt, *op. cit.*, s. 254.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>45</sup> L. Röhrich, *op. cit.*, s. 83.



Przygłupawą uczennicę z Werony  
Przerażają wszystkie w jądrze protony.  
Cząstki elementarne  
Też są dla niej koszmarnie,  
Z której by nie podeszła je strony.

(s. 132)

Sędzia śledczy z miejscowości Poróbki  
Przyuważył bitumiczne raz łupki.  
Zebrał wszystkich do kupki,  
Wydał zakaz przeróbki,  
Po czym sam spożytkował te łupki.

(s. 131)

Raz był facet w centrum Zawichostu,  
Co się silnie obawiał przyrostu.  
Mawiał: choć naturalny  
Jest w istocie fatalny  
Tak dla świata, jak dla Zawichostu.

(s. 133)

Cytowane przykłady wykazują wszelkie cechy tzw. inteligentkiego folkloru, posługującego się intelektualnym dowcipem oraz wyczulonego na literacką formę, której przyswojenie wiąże się z koniecznością opanowania wielu skomplikowanych reguł<sup>46</sup>. Ich świadomość mają zresztą bohaterowie powieści, co znajduje wyraz w rozważaniach na temat subtelności wersyfikacyjnych limerycznej strofy:

Jest 5 wersów, metrum mieszane (j a m b z anapestem), pierwszy, drugi i piąty wers ma po 3 stopy i rymują się, trzeci i czwarty po 2 stopy i też się rymują, pierwszy wers kończy się zazwyczaj nazwą miejscowości.

Jeszcze tylko nie wiem, Dambo, co to jest jamb i anapest.

Dobra — anapest, trójsylabowa stopa wersyfikacyjna o dwóch sylabach krótkich (albo nie akcentowanych) i trzeciej długiej (albo akcentowanej).

Jamb — dwusylabowa stopa o pierwszej syl. krótkiej (albo nie akcentowanej) i drugiej — długiej (albo akcentowanej).

O — słowiczku, mój! a leć, a piej,  
na pożegnanie piej

(s. 129–130)

---

<sup>46</sup> Zob. W. F. Leonard, *Volksdichtung der Intellektuellen. Aus Anlaß eines Buches von Jürgen Dahl*, „Akzente” 1960. Autor zwraca uwagę na będącą zapewne efektem edukacji zręczność formalną oraz „lokalną”, niezrozumiałą w szerszym kręgu odbiorców, problematykę. Z kolei dowcip jako „zjawisko intelektualne”, charakteryzujące się m.in. szybkością reagowania, umiejętnością „trafiania w sedno zagadnienia sytuacyjnie istotnego” i „kondensacją formy”, opisuje C. Matuszewicz w książce *Humor, dowcip, wychowanie. Analiza psychospołeczna*, Warszawa 1976, s. 53–59.



Intelektualna zabawa o nonsensowym podłożu, której oddają się młodzi adeptci sztuki limerycznej, wydaje się tu pozostawać w bliskim pokrewieństwie do popularnej w kręgach akademickich „erudycyjnej” odmiany gatunku, tworzącej istotny element środowiskowego folkloru. Co więcej, powieść Musierowicz zdaje się sugerować, iż najbardziej wymierną formę popularyzacji limeryku wśród młodych odbiorców stanowi nakłanianie ich do własnej, spontanicznej twórczości. Strategia ta znajduje wyraz zarówno w postaci zachęty ze strony samych pisarzy, jak i paradoksalnie, w obrębie instytucji szkoły, która w scenariuszach lekcyjnych zaczyna dostrzegać miejsce na tzw. kreatywne pisanie oraz zabawę literacką<sup>47</sup>. Przykładem twórczości zakładającej aktywną, „zwrotną” postawę czytelnika są niewątpliwie dwa zbiory limeryków Joanny Papuzińskiej: *Chwilki dla Emilki* (2004) oraz *Limeryki i inne łódzkie wierszyki* (2004). W pierwszym z nich, adresowanym wyraźnie do młodszej grupy dzieci (zawarta w nich wizja świata, zaludnionego przez naśladowane ludzkie czynności zwierzęta: kotkę udającą Malysza, jamniki piszące limeryki czy zaprawiającego się w malowaniu owczarka, odwołuje się do wspomnianego już kilkakrotnie, łatwo rozpoznawalnego przez najmłodszych typu fantastyki), pojawia się *Epilog*, zawierający proste objaśnienie gatunkowych reguł oraz motywujące do własnej twórczości przesłanie dla czytelnika:

Limeryki to umysłu wybryki,  
Które sobie z wszelkiej kpią logiki.  
Rymuje się AABeBeA,  
Więc się teraz sami weźcie do dzieła  
Dziewczynki i chłopczyki.

Bo nie musisz być Szopen Fryderyk  
Żeby zgrabny ułożyć limeryk!

(*Chwilki dla Emilki*, b.s.)

Podobny epilog zawiera także drugi zbiór, którego intencjonalny odbiorca odpowiada tym razem zróżnicowanej pod względem wiekowym publiczności literackiej:

<sup>47</sup> Zob. E. Gołaszewska, *Fioletowa krowa. Limeryki — zabawne wierszyki*, „Polonistyka” 1988, nr 4, oraz A. Bielak, *Przepis na limeryk*, „Język Polski w Szkole dla Klas IV–VI”, 1999/2000, nr 1. Przykładem wykorzystania limeryku w edukacji podręcznikowej może być natomiast książka J. Dietrich i A. Zacharskiej *Ku dalekim portom. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturalnego*, Warszawa 1997. Autorki zamieściły w niej drukowany w „Gazecie Wyborczej” (25–26 marca 1995) tekst M. Musierowicz *Placek z Limerick*, pod którym znalazło się m.in. następujące zalecenie: „Spróbuj samodzielnie ułożyć limeryk, zgodnie z regułami tego gatunku poezji humorystycznej” (s. 230).



Teraz, łodzianie i łodzianki,  
Stawajcie w poetyckie szranki,  
Bez względu na stan, wiek i urząd  
Wpiszcie tu zgrabnych słów niedużo,  
Dodając własne rymowanki!

(*Limeryki i inne łódzkie wierszyki*, b.s.)

Miejsce dla twórczości czytelnika przewidziane nawet zostało w przestrzeni typograficznej tomiku, w której wydzielono osobną stronę „na Twój/ Pani/ Pana limeryk”.

Opisane tu formy obecności limeryku w obrębie kultury literackiej dziecka stanowią niewątpliwie dowód przekształcania się jej modelu oraz zacieśniania związków z literaturą „dorosłą”, wyznaczającą artystyczne mody i tendencje. Wydaje się naturalne, iż ciągle rosnąca popularność gatunku, który stał się dziś ulubioną „rymowanką dla dużych dzieci”, znajduje odbicie w zainteresowaniu tym typem twórczości także autorów piszących dla młodego odbiorcy. Jednak stosowane przez nich strategie adaptacyjne, które stawiają sobie za cel przystosowanie gatunku do wizerunku często infantylizowanego i stanowiącego obiekt pedagogicznych manipulacji czytelnika, wydają się zmierzać w kierunku odwrotnym niż ten, który określiła niegdyś *Księga nonsensu* Leara. O niesłabnącym do dziś powodzeniu zbioru zadecydował wszak podwójny adres zamieszczonych w nim limeryków, otwierający im drogę do obu literackich obiegów.



## VIII. Blżej rzeczywistości: okolice satyry

Odejście od poetyki czystego nonsensu, oznaczającej bezinteresowną literacką zabawę, brak wszelkiej tendencji oraz nieobecność kontekstu pojętego jako sfera „intersubiektywnego doświadczenia”<sup>1</sup> stanowiło warunek zbliżenia się gatunku do rzeczywistości oraz podjęcia przez niego funkcji, przypisywanych zwykle szeroko traktowanej satyrze. Ta nieobca już wczesnej twórczości tendencja do podejmowania aktualnych tematów, dotyczących wydarzeń i postaci mających wpływ na bieżącą historię, okazała się na tyle znacząca, iż uważa się ją dzisiaj za nieodłącznie związaną z tradycją limeryku. Jak twierdzi Erick Oakley Parrott: „Limeryk stał się również ulubioną formą satyry na powszechnie znane postaci”<sup>2</sup>.

Podporządkowanie gatunku celom satyrycznym stworzyło zatem jego specyficzną, choć niejednorodną odmianę, której ogólne podstawy zdają się odpowiadać sporządzonej przez Marię Gołaszewską charakterystyce: „— satyra: krytycyzm wobec świata; demaskatorska postać komizmu, ujawniająca w sposób tendencyjny, najczęściej moralizatorski lub ideologiczny, błędy, negatywne strony człowieka, systemu społecznego czy politycznego”<sup>3</sup>.

Niewątpliwy wpływ na rozwój tej gatunkowej odmiany w rodzimej literaturze miała demokratyzacja życia politycznego po 1989 roku, zapewniająca swobodę wypowiedzi oraz wolność publikacji, która otwierała dostęp do rynku książki także twórczości amatorskiej, wydawanej często własnym nakładem autora. W tych właśnie kręgach powstało najwięcej tekstów bezpośrednio odnoszących się do świata polityki, które w skrajnych przypadkach stanowiły przejaw agresji wobec odmiennych poglądów i postaw. Reprezentowały one różne opcje polityczne, dając wyraz aktualnym emocjom i sporom, takim jak stosunek do Unii Europejskiej bądź idei IV Rzeczypospolitej:

Oto euroentuzjasta  
bezprizornych protoplasta  
tępy ślepy bez pamięci  
cudze go nad swoje nęci  
durniów kasta — w pysk — i basta!

(Marian Stanisław Hermaszewski, *Niepokorne limeryki*, w: *idem, Co cesarskiego — cesarzowi*, s. 30)

<sup>1</sup> Zob. S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore-London 1978, s. 85.

<sup>2</sup> E.O. Parrott, *Introduction*, [w:] *The Penguin Book of Limericks*, red. E.O. Parrott, London 1983, s. 12.

<sup>3</sup> M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław 1987, s. 21.





*IV Rzeczpospolita*

To już nie jest Polska, *Polsza ni Poland*,  
Ale IV RP, czyli *Kaczoland*,  
Kraj rządony przez dwóch braci, złodziei,  
Co skradli księżyc — blask, symbol nadziei,  
I władzę PO — mocnej po wyborach.

(Jan Dalin, *Moje limeryki o ludziach polityki*, w: *idem, Limeryki*, s. 34)

Do ostatniego z utworów dołączony został również przypis zawierający rzeczowy, faktograficzny komentarz, niepozostawiający jednak wątpliwości co do ideologicznego stanowiska autora: „Wyniki wyborów parlamentarnych dały 3% przewagę PiS nad PO, lecz PiS nie chciał się podzielić z PO władzą, wolał rząd mniejszościowy” (s. 34). Podobne utwory należą niewątpliwie do nurtu, który wprawdzie ma swoje miejsce w dziejach gatunku (Parrott wspomina wszakże o wykazujących zapewne zbliżony poziom agresji antyżydowskich, antyirlandzkich czy rasistowskich limerykach<sup>4</sup>), jednak charakterystyczne dla niego polityczne zaangażowanie pozbawia go tej wyrazistości, jakiej dostarcza gatunkowi głęboko zakorzeniony w jego tradycji humor nonsensu. Co więcej, ostrość ujęcia ogranicza lub zupełnie eliminuje komiczne oddziaływanie tekstu, każąc uznać za główną rację jego bytu nie tyle wywołanie efektu śmieszności, ile zdezawuowanie — często za pomocą dosadnych inwektyw — ideologicznego przeciwnika. Z tego właśnie powodu podobne przejawy twórczości uznać można za typowe przykłady „poważnych lub półpoważnych limeryków”<sup>5</sup>. Warunkiem pojawienia się komizmu staje się zatem złagodzenie krytycznego spojrzenia oraz nieobecność wyrażanych bezpośrednio emocji, obcych zdarzeniowej naturze gatunku. Jako kategoria estetyczna wymaga on także zastosowania odpowiednich środków, które jak kontrast czy paradoks uruchamiają mechanizm dowcipu, a jednocześnie służą jako narzędzie demaskujące obiekt krytyki:

Alicja Grześkowiak z senatorskiej ławy  
Nawoływała do moralnej naprawy.  
Demonstrowała swą wyższość,  
Wytykając innym niższość.  
Wyszło zero pożytku dla sprawy.

(Zofia Żalejko, *Żadliki polityczne*, w: *eadem, Zabawy literackie. Limeryki*, t. 3, s. 43)

---

<sup>4</sup> E.O. Parrott, *Introduction*, [w:] *The Penguin Book of Limericks*, s. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 16.



Popularność limeryku satyrycznego, poświęconego autentycznym postaciom współczesnego życia politycznego, tłumaczyć można nie tylko intensywnością, z jaką polska demokracja zaczęła jawić się — ze wszystkimi swoimi wadami — w przestrzeni społecznej, lecz zapewne także dostrzeżoną przez Ryszarda Marka Grońskiego zmianą aksjologiczną, mającą wpływ na dobór gatunkowego formatu: „Wiele obserwowanych dziś karier nie nadaje się ani do powieści, ani do dramatu. Limeryk wystarczy”<sup>6</sup>. Tak sformułowana teza poparta została przez autora przykładami, przedstawiającymi polityków w odpowiednio „pomniejszonej” skali:

Wódz AWS Maniek z Wybrzeża  
Powtarza jak słowa pacierza —  
Ambicja mnie łechce,  
Zostanę, kim zechcę,  
A kraj? Jakoś kraju mi nie żal.

Swoisty „mimetyzm”, zakładający wybór limeryku jako formy najlepiej przystającej do opisywanej rzeczywistości, wydaje się także stanowić podstawę tej wersji gatunku, która dopuszcza związki satyry z poetyką nonsensu, sytuowaną na ogół na przeciwległym biegunie zjawisk o charakterze komicznym<sup>7</sup>. Traktowanie silnie zakorzonego w tradycji nonsensu gatunku jako stosownej formy odzwierciedlenia nonsensów tkwiących w rzeczywistości tłumaczy zatem obecność limeryku w twórczości śpiewanej poety i barda — Jacka Kaczmarskiego (w utrwalonej na płycie wersji koncertowej zapowiadający utwór autor powołuje się na „absurd życia”, usprawiedliwiający przyjęcie komicznej perspektywy). Dwa rozbudowane cykle: *Limeryki o narodach* (1987) i *Limeryki o narodach II* (1992) ujmują nonsens współczesnych nacjonalizmów za pomocą wydzielonych dzięki konstrukcji stroficznej epizodów. Każda opowiadana historia ma strukturę dyptyku, uwyrażniającą dramatyczny zwrot akcji zmierzającej ku tragicznemu finałowi. Występujący w pierwszym cyklu refren, zachowujący budowę limerycznej strofy, stanowi rodzaj intermedium nie tylko pełniącego funkcję pełnego sarkazmu komentarza do wydarzeń, ale także pozwalającego utrzymać stały rytm w obrębie narracyjnej całości:

Raz Chińczyk w Japonce się tak zauroczył,  
Że wizje małżeństwa był przed nią roztoczył,  
Lecz Kwiat Kraju Wiśni  
Rzekł — ani się mi śni!  
Spójrz w lustro, wszak skośne masz oczy!

<sup>6</sup> R.M. Groński, *Limeryki nad Wisłą*, „Polityka” 1997, nr 2, s. 85.

<sup>7</sup> Jak pisze B. Dziemidok: „Odróżnienie komizmu satyrycznego od komizmu humorystycznego jest centralnym zagadnieniem klasyfikacji form komizmu”. *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 79.



Cóż z sercem złamanym uczynić na świecie?  
Więc poszedł do wojska i śnił o odwecie.  
Lecz — losu ironio! —  
Brak wojny z Japonią  
Do mnichów więc strzela w Tybecie!

Narody, narody! Po diabła narody  
Stojące na drodze do szczęścia i zgody?  
Historia nam daje dobitne dowody:  
Pragniecie pokoju? — Usuńcie przeszkody —  
Narody, narody, narody!

(Jacek Kaczmarski, *Limeryki o narodach*, w: *idem, Ale źródło wciąż bije...*, s. 494)

Bezsens nacjonalizmów pokazany tu zostaje za pomocą sekwencji zdarzeń, którą rządzi typowa dla poetyki nonsensu zasada *non sequitur*, ośmieszająca logikę przyczynowo-skutkowych relacji. W bardziej skomplikowanej wersji pojawia się ona w jednym z „epizodów” drugiego cyklu, w którym konflikt zostaje zażegnany poprzez... wywołanie konfliktu:

Po latach rozłąki znów jak Niemiec z Niemcem  
Saksończyk z Bawarem się wzięli za ręce  
A już słyhać anse  
Że chudną finanse  
W jedności sklecone naprędcie

Jest rada na trwogi ocalimy uni-  
fikację gdy już nam nie grozi komunizm  
Wskazali nam młodzi  
Jak trzeba się godzić  
Wszystkiemu są winni Rumuni

(Jacek Kaczmarski, *Limeryki o narodach II*, w: *idem, Ale źródło wciąż bije*, s. 498)

Demaskowaniu absurdów polityki służy tu nawet chwyt wersyfikacyjny, obrabiający za pomocą ironicznie złamanego rymu podział dokonujący się na przekór logice semantycznej języka. Satyra posługuje się zabawą słowną, wyposażając ją w funkcje, które nie występują w autonomicznym świecie gier językowych. Ujawniony w wyniku podziału słowotwórczego nonsens staje się więc środkiem do osiągnięcia satyrycznego celu. Limerykowy „eksperyment” Kaczmarskiego — jak twierdzi badacz jego twórczości — *Limeryki o narodach* „sprawiają — w porównaniu z resztą dorobku Kaczmarskiego — dość nietypowe wrażenie. Tematykę tragicznych konfliktów o podłożu nacjonalistycznym, którą zazwyczaj autor traktuje niezwykle poważnie, tutaj ujął w sposób komiczny, kabaretowy,



prześmiewczy”<sup>8</sup> — stanowi zatem przykład wykorzystania nonsensowych efektów jako narzędzia kompromitacji świata ideologii opartego na irracjonalnych przesłankach. Widać to wyraźnie w zakończeniu obu cyklów, przybierającym postać zaskakującej na zasadzie *non sequitur* pointy:

Ach gdybyż narodów na świecie nie było  
Jak nam by się wtedy szczęśliwie tu żyło!  
Dla dobra człowieka, dla szczęścia ludzkości  
Złączonej w potężnym uścisku miłości  
Aż z trzaskiem pękałyby kości

(*Limeryki o narodach*, s. 497)

Ład nowy na świecie różowi się zorzą  
Narody narody narody się mnożą  
Że jeden za drugim za sprawę pokoju  
Strącają kajdany powstają do boju  
Nieprędko się chyba położą.

(*Limeryki o narodach II*, s. 499)

Ironiczny sens sielankowej wizji szczęśliwej ludzkości (wzmocnieniu efektu pozornej harmonii służy konsekwentnie stosowany wzorzec rytmiczny) obnażony zostaje poprzez zestawienie z nieprzystającym do niej ostatnim wersem, nieoczekiwanie wprowadzającym dysonans stylistyczny, wersyfikacyjny (skrócenie wersu, naruszenie stałego dla limeryku układu rymów) oraz logiczny. Sarkastyczna pointa potwierdza satyryczną intencję cyklu<sup>9</sup>, choć udział w nim elementów nonsensu pozbawia ją dydaktycznej i moralizatorskiej „przeciętności”. Na podobnej zasadzie skonstruowane jest również zakończenie drugiego cyklu, w którym wyraźnie sentymentalna, a nawet ckliwa stylistyka („różowi się zorzą”) przechodzi w fazę zaskakującej językowej prowokacji, prowadzącej do trywializacji wzniosłej retoryki walki. Opozycja „powstają”–„położą” to przykład zastosowania nonsensowej logiki, naginającej semantykę do własnego systemu reguł<sup>10</sup>. Tak więc równorzędne traktowanie metaforycznego („powstać”) i dosłownego znaczenia

<sup>8</sup> K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 221.

<sup>9</sup> Krytyczny zamysł, tkwiący u podstaw satyry, pozwala łączyć ją z niektórymi odmianami ironii oraz często kojarzonym z nią sarkazmem. Zob. np. przeprowadzoną przez W. Schmidt-Hiddinga próbę uporządkowania pola terminologicznego, związanego z komizmem (*Wit and Humour*, [w:] *Humor und Witz*, red. W. Schmidt-Hidding, München 1963) oraz polski komentarz do tej pracy, zawarty w artykule H. Saweckiej, *Humor i satyra: paradoks humorysty*, [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994, s. 22–24. Kwestię różnicy między ironią i sarkazmem interesująco rozważa natomiast I. Passi, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewa-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 312–317.

<sup>10</sup> W. Tigges nazywa to przeciwstawianiem przez literaturę nonsensu „jednego systemu porządku innemu”. *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 22.



(„położyć się”) buduje relację parodiującą porządek języka<sup>11</sup> i jednocześnie uruchamiającą mechanizm ośmieszającej degradacji. Ostrość satyrycznego spojrzenia uwarunkowana jest w obu cyklach stałą obecnością konkretnego politycznego kontekstu (konflikty serbsko-albańskie, serbsko-bośniackie, polsko-ukraińskie, grecko-tureckie czy hiszpańsko-baskijskie), natomiast jego wyrazistość zwiększają niewątpliwie dramaturgiczne właściwości limerycznej strofy, której zwięzła i sprzyjająca dynamicznym zwrotom formuła (zwielokrotniona jeszcze w obrębie całego cyklicznego układu, przypominającego „kalejdoskopową” prezentację) pozwala oddać „eksplozywny” charakter zdarzeń.

Z pewnością łagodniejsza forma satyry „na narody” występuje w cyklu Romana Kołakowskiego *Rodzaj męski*, drukowanym w latach dziewięćdziesiątych we wrocławskim miesięczniku „Ela”. Spojrzenie na narodowe stereotypy z perspektywy płci biologicznej ma tu wyraźne znamiona żartu, adresowanego do publiczności kobiecego pisma:

*Polak*

Polak miewa pomysły szalone —  
Częściej kocha ojczyznę niż żonę!  
Lecz w dziejowej zamieci  
Czasem z Polką ma dzieci...  
A więc jeszcze nie wszystko stracone!?!

(„Ela. Europejski Magazyn dla Ciebie” 1991, nr 0, s. 83)

*Niemiec*

Niemiec zawsze chce być romantykiem:  
Literatem, malarzem, muzykiem...  
Lecz gdy marsza poczuje,  
Wzrok *nach Osten* kieruje —  
Co jest zwykle dla świata ryzykiem!

(„Ela” 1992, nr 1, s. 83)

Inną odmianę limerykowej satyry reprezentują natomiast teksty pozbawione konkretnych, „publicystycznych” odniesień do rzeczywistości, odwołujące się do zjawisk typowych i na tyle zakorzenionych w powszechnej świadomości, iż najtrafniejszą formą komentarza wydaje się w nich komizm aluzyjny, zakładający domysłowość i wiedzę odbiorcy. Jak w dwóch podanych niżej przykładach, intencję satyryczną ujawnia dopiero pointa, przynosząca zaskakujące i zabawne rozwiązanie:

<sup>11</sup> Parodia ujawnia w tym kontekście swoją podwójną rolę: jako elementu zarówno nonsensowego, jak i satyrycznego przedstawienia. Relacje te dostrzega J. Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965, s. 43, 47.



Straszło kiedyś w mieście Ostrowcu,  
Jęcząc i wyjąc w pewnym wieżowcu.  
A gdy ustało,  
Się okazało,  
Że jak to u nas, znów duch się popsuł.

(Stefan Kabziński, *Fraszki i limeryki*, s. 35)

Na Stary Rynek w Lublinie  
ktoś podrzucił wielką skrzynię.  
Gdy ją komisja zbadala,  
wnet orzeczenie wydała:  
„W skrzyni siedzi dziennikarz cały  
w wazelinie”.

(Tadeusz Gicgier, w: *Trudno nie pisać satyry. Antologia*, s. 157)

Moment zaskoczenia staje się tu podstawowym elementem strategii tekstowej, bardziej służącym wywołaniu śmieszności niż pobudzeniu krytycznej refleksji zaangażowanej w osąd rzeczywistości. Jak pisze Izaak Passi: „Zaskoczenie jako środek śmieszności przedstawia rzeczy zabawowo, wzmacnia uczucie zabawy [...]”<sup>12</sup> i występując w takiej właśnie funkcji, łagodzi, a nawet odsuwa na dalszy plan satyryczną wymowę limeryku. Sam zresztą charakter przedstawianych zjawisk, nie tyle stanowiących ostry dysonans, ile oswojonych i traktowanych familiarnie, daje przewagę postawie humorystycznej, będącej wyrazem tolerancji i pobłażliwości wobec negatywnych stron rzeczywistości.

Osobną wreszcie grupę tworzą teksty poświęcone popularnym postaciom życia artystycznego i naukowego, których przedstawienie „w krzywym zwierciadle” zdaje się mieć czysto ludyczne funkcje. Obszerny zbiór takich limerycznych portretów zawiera tom *Jacka Urbańskiego limeryki o postaciach* (1999), w którym w porządku alfabetycznym pojawia się 71 sylwetek wybitnych Polaków: od Jerzego Andrzejewskiego przez Mirona Białoszewskiego, Fryderyka Chopina, Witolda Gombrowicza, Marię Skłodowską-Curie, Stanisława Ignacego Witkiewicza po Stefana Żeromskiego<sup>13</sup>. W każdym przypadku posiadająca swój historycznie utrwalony wizerunek postać zyskuje przyczynek do biografii, parodiujący jej oficjalną wersję:

*Fryderyk Chopin*

F. Chopin nawet przy stole  
Nie zważał na pań swawole.  
Dlaczego był czysty  
Względem pań ognistych?  
Bo Żelazową miał wolę.

---

<sup>12</sup> I. Passi, *op. cit.*, s. 113.

<sup>13</sup> O zbiorze Urbańskiego wspominam również w kontekście rozważań o związkach limeryku z „biografiem” (zob. rozdz. *Niektóre osobliwości formy i tematu*).





Stanisław Ignacy Witkiewicz

Witkacy nawet zachwyca  
Szewców przy świetle księżycy,  
Ale kiedy but go pije  
To w małym dworku on wyje  
I straszny się robi wścieklica.

(b.s.)

Ożywieniu postaci służy tu typowa dla nonsensu gra elementami wiedzy<sup>14</sup>, które układają się w nową całość, powodując efekt humorystyczny. Językowa dwuznaczność oraz intertekstualne aluzje wzmacniają świadomość istnienia dyskursu powagi, którego dobrze rozpoznawalne składniki (jak tytuły dzieł czy wątki biografii) podlegają „perwersyjnym”<sup>15</sup> przekształceniom. Tak więc Niobe daje kosza Gałczyńskiemu, który „kobiety okropnie/ traktował stawiając im stopnie”, Kasprowicz w upojeniu alkoholowym śpi w „Ciemnosmreczyńskich skał zwaliskach”, Maria Skłodowska-Curie „Nie chce żadnych namiastek —/ Tylko męski pierwiastek/ Więc promienna codziennie nań czyha”, Stefan Żeromski zaś siedzi „na rozdartej sośnie”. Nonsens wkracza również w sferę ilustracji — limeryk o Witoldzie Gombrowiczu opatrzony został następującym komentarzem: „Tu nie będzie ilustracji, bo potrzeba trochę miejsca dla kosmosu”. Satyryczne ujęcie postaci dotyczy zatem ich nierzeczywistego wizerunku, przefiltrowanego przez poetykę nonsensu. Ten swoisty ludyczny wariant sytuuje się na przeciwnym biegunie „tendencyjnych” limeryków satyrycznych, zawierających ideologiczne przesłanie oraz pesymistyczną diagnozę rzeczywistości. W omawianym przypadku odstępstwo od normy staje się źródłem komizmu, nie zaś przedmiotem potępienia i krytycznej refleksji<sup>16</sup>.

Poza wyodrębnionymi dotąd odmianami limeryku satyrycznego umieścić można natomiast niektóre teksty Krzysztofa Daukszewicza, które w całości pełnią funkcję pointy, odnoszącej się do poprzedzających je satyrycznych „pre-tekstów”. Taki właśnie, metatekstowy charakter jest właściwością limeryku o Wisławie Szymborskiej, który tworzy całość ze składającym się na jego genezę obszernym opisem:

Mam na Mazurach znajomego, który nie cierpi innych. Sąsiadów, rodziny, Żydów, masonów, czarnych, Ruskich, Polaków, Niemców, dzieci, kotów, psów i wszelkiego rozbactwa. Tylko do siebie nie ma pretensji, ale pewnie dlatego, że co niedziela chodzi do

<sup>14</sup> Zob. A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, t. 1, Berlin 1992, s. 162–163.

<sup>15</sup> Tego nieco dwuznacznego określenia używa S. Stewart (*op. cit.*, s. 185), omawiając istotę nonsensowej trawestacji.

<sup>16</sup> Istotę komizmu satyrycznego tak opisuje J. Ziomek: „Komizm sprzeczności między modelem normatywnym a rzeczywistością (resp. rzeczywistością odbitą) będzie komizmem satyrycznym, któremu towarzyszy potępienie odstępstwa”. *Komizm – parodia – trawestacja*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Wrocław 1966, s. 330.



spowiedzi, mimo tego że, jak powiedział, sam nie grzeszy. I wracam ci ja z ryb — ryb też nie znosi — i w radiu podają w wiadomościach, że Wisława Szymborska otrzymała Literacką Nagrodę Nobla, i szczerze mówiąc, mnie to ucieszyło... i akurat tak się stało, że po wyjściu z samochodu trafiam bezpośrednio na owego znajomego, który akurat w tym samym czasie nienawidził kreta, który wszedł na jego działkę. I on spojrzał na mnie, a widząc radość w moich oczach mówi:

— I z czego się pan cieszy?

— Bo przed chwilą — odpowiadam — usłyszałem w radiu, że Wisława Szymborska otrzymała Nagrodę Nobla.

— A skąd ona jest?

— Z Krakowa.

— Znaczący z Polski.

— Tak.

— A z czego dostała?

— Z literatury.

Znajomy niby się uśmiechnął, z niby radości, a potem westchnął ciężko i powiedział

— Szkoda, że nie z fizyki.

I tak powstał limeryk o pani Wisławie.

Do noblistki Szymborskiej Wisławy  
przyjechał poeta z Warszawy  
i rzekł:— Przez Twoją Nagrodę Nobla  
dostałem ciężkiego jobla  
i emigrował... do Mławy.

(Krzysztof Daukszewicz, *Meneliki, limeryki, epitafia, sponsoruje ruska mafia*, s. 115–116)

Pozbawiony „pre-tekstu” (innym przykładem jest anegdota o „rzucaniu” przez aktorów w stanie wojennym legitymacji partyjnej, stanowiąca wstęp do limeryków o Gustawie Holoubku i Zbigniewie Zapasiewicz), limeryk traci swoje satyryczne właściwości, staje się przedstawieniem bezkontekstowym, zdany jedynie na odczytanie wedle traktowanych autonomicznie i jednorazowych reguł, zgodnie z zasadą, iż „wszystko może powodować wszystko”. Powiązanie z tekstem poprzedzającym pozwala na zawieszenie autonomicznego statusu i odniesienie do satyrycznych presupozycji, uchylających hipotezę bezinteresownego komizmu.

Udział limeryków w twórczości satyrycznej polskich autorów świadczy niewątpliwie o poszerzeniu gatunkowej formuły, kojarzonej początkowo jedynie z tradycją purnonsensu, uwalniającej tekst od pozaartystycznych zobowiązań i aktualnych treści. Towarzyszące niektórym tomikom komentarze nie pozostawiają wątpliwości co do ich zaangażowania, często także politycznego, we współczesną rzeczywistość. Znamiennym przykładem może być wstęp Józefa Jacka Rojka do *Limeryków dziennikarskich* (2006) Andrzeja Z. Brzozowskiego: „pisane na aktualne tematy; nic dziwnego, przecież istotą komizmu jest zawsze aktualność, nasze otoczenie oraz wszelkie publikatory. Limeryki Andrzeja Zb. Brzozowskiego są śmieszne i absurdalne, groteskowe, ironiczne i surrealistyczne, czyli takie, jakie



powinny być pod względem formy i treści. Bo jak tu nie przełożyć na limeryki takich »kiksów językowych«, jak »Jestem za, a nawet przeciw« czy »Panie prezesie melduję wykonanie zadania (i zostaje prezydentem)« bądź »Chcielibyśmy iść dalej, ale bardzo cieszymy się z tego, że mogliśmy się cofnąć«. Ot, limerykowe życie, które nam funduje ukochana władza” (s. 6–7), informacja na okładce tomiku Zofii Żalejko (*Zabawy literackie. Limeryki. Moskaliki*, 2002), iż jej cykl *Żądliki* „jest plonem obserwacji polskiej sceny politycznej” czy fragment *Słowa wstępne* Jana Czarnego i Tadeusza Gicgiera do antologii *Trudno nie pisać satyry* (1993), zawierającej wiele tekstów limerycznych: „Jeśli utwór wydał nam się interesującą głosą do drażliwych spraw współczesności, panujących stosunków społecznych, politycznych, obyczajowych, włączyliśmy go również do tej antologii” (s. 6).

Pojawienie się tendencji satyrycznej w polskiej twórczości limerycznej traktować więc można jako próbę zbliżenia gatunku do rzeczywistości oraz, co za tym idzie, oddania go we władanie bardziej konwencjonalnych odmian komizmu. Wzbogacenie niektórych tekstów o element nonsensu prowadzi przy tym do powstania form mieszanych, dokumentujących jednak ponad wszystko ciężenie tradycji prymarnej, traktowanej jako rodzaj genologicznego „wynałazku”. Różnice występujące w poetyce indywidualnych realizacji wydają się zatem wynikać z przyjęcia dwóch odrębnych postaw: manifestowania gatunkowej odrębności limeryku bądź traktowania go jako części wielogatunkowej twórczości satyrycznej.



## IX. Niektóre osobliwości formy i tematu

Podkreślana przez badaczy „wszystkożerność”<sup>1</sup> limeryku, oznaczająca brak jakichkolwiek tematycznych ograniczeń<sup>2</sup>, wydaje się stanowić podstawowe źródło gatunkowych innowacji, które z jednej strony pozwalają zachować tożsamość formy, z drugiej zaś utrwalają wrażenie jej nieustannej aktualizacji. Stałość kryteriów wersyfikacyjnych, dających podstawę genologicznej identyfikacji, kompensowana jest zatem niczym nieskrępowaną różnorodnością tematu, niejednokrotnie pociągającą za sobą także zmiany funkcjonalne, będące rezultatem wprowadzenia do struktury limeryku nowych „gatunków mowy”. Gatunki te bądź rozwijają tkwiące w formie wyjściowej i powszechnie postrzegane jako jej wyróżnik właściwości, czego efektem staje się proces bezkonfliktowej asymilacji, bądź reprezentują na tyle odmienną poetykę, iż wnoszą element hybrydalny, tworzący wyczuwalny dysonans w zetknięciu z oswojoną tradycją limeryku<sup>3</sup>. Przykładem pierwszej tendencji wydaje się wykorzystanie w nowej funkcji dwóch rozpoznawalnych i konstytutywnych cech klasycznej wersji gatunku: formuły geograficznej oraz dominującej roli postaci.

### 1. Limerykowe legendy miejskie

Przykład trzech zbiorów: *Li(me)rycznego Planu Szczecina* Piotra Michałowskiego (1998), *Limeryków i innych łódzkich wierszyków* Joanny Papuzińskiej (2004) oraz antologii *Smocze Jajo. Limeryki o Krakowie* (2007) dowodzi, iż typowa dla gatunku formuła „lokacyjna”, wiążąca postać z określoną miejscowością, której nazwa umieszczona zostaje w zakończeniu pierwszego wersu, służyć może jako załączek swoistej, żartobliwej odmiany narracji legendotwórczej, budującej

<sup>1</sup> Określenie to zapożyczam z tekstu E. Balcerzana, który odwołuje się do twierdzenia M. Białoszewskiego na temat istoty literatury. „*Sprzecznosciowa*” koncepcja literackości, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 258.

<sup>2</sup> Zob. C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut 1978 (rozdz. *The Limerick's Range*), s. 99–117.

<sup>3</sup> Inspirujące rozważania na temat gatunkowych transformacji zawiera praca A. Fowlera *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982 (tu: *Transformations of Genre*, s. 170–190).



niekonwencjonalny i często odwołujący się do reguł wyobraźni nonsensowej wizerunek przestrzeni miejskiej. Szczególnie wyraźnie cel ten towarzyszy krakowskiej antologii, wydanej w 750. rocznicę lokacji miasta. Jak można przeczytać we wstępie autorstwa Anny Wrzesińskiej, publikacja „to efekt karkołomnego pomysłu, by opisać *genius loci* Krakowa, według ściśle określonych reguł limeryku. Bez zbędnej ceremonii, czysta metafizyka dowcipu. Wykorzystując fantastyczną okazję — Jubileusz Lokacji Miasta — Klub Absolwentów Uniwersytetu Jagiellońskiego ogłosił konkurs na limeryk o Krakowie oraz zaprosił znanych artystów i naukowców do twórczego udziału w *Smoczym Jaju* [...] Konkursowe limeryki, w połączeniu z wierszami Gości Honorowych (*Jajo z górnej półki*), tworzą więc muśniętą absurdalnym humorem ikonografię Krakowa [...]” (s. 7). Ludyczny zamysł tomu zdradza już bawiący dwuznacznością tytuł, stanowiący kontaminację dwóch odrębnych znaczeń: symbolicznego, związanego z mitycznymi opowieściami, oraz potocznego, wskazującego na niepoważną, komiczną intencję tekstu<sup>4</sup>. Obrosła legendami przestrzeń — Kopiec Kościuszki, Smocza Jama, Brama Floriańska, Wieża Mariacka, Skalka czy szacowny Uniwersytet Jagielloński — staje się więc w wersji ludycznej miejscem wesołych i nierzadko frywolnych incydentów, które naruszają powagę „królewskiego” miasta, uchodzącego za jeden z narodowych symboli<sup>5</sup>:

Pewien facet na Kopcu Kościuszki  
lubił drażnić nadobne koniuszki:  
brał je czule do rączki  
i smakował jak pączki,  
słodzusięńkie, że lizać paluszki...

(Jacek Bałuch, s. 12)

Pisane w konwencji limeryku nowe legendy swobodnie przetwarzają dobrze znane wątki i motywy, które przypominają o sobie na zasadzie ukrytych pod powierzchnią warstw palimpsestu:

*Limeryk quasi-legendarny*

Z grodem z Bramą Floriańską  
smok postąpił dość drańsko:  
zeżarłszy wszystkie dziewice,  
wywrócił cnotę na nice  
i zbudził żądzę pogańską.

(Aleksander Fiut, s. 15)

<sup>4</sup> To potoczne znaczenie notuje np. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, pod red. H. Zgólkowej, Poznań 1998, t. 14, s. 437: „jajo” to także „żart, dowcip, kawał”, czyli antonimy „stateczności, zrównoważenia, powagi”.

<sup>5</sup> Zob. P. Kubicki, *Miasto w sieci znaczeń. Kraków i jego tożsamość*, Kraków 2010, s. 81.



*Nieznana krakowska legenda*

Dzike zwierzę po imprezie pijackiej,  
zanim w trawie pokładło się plackiem,  
zawyło hejnał,  
bo była pełnia.  
To był hejnał zwierzy wariackiej.

(Mariusz Parlicki, s. 36)

Koncepcja miasta-palimpsestu, tworząca, jak się wydaje, jeden z fundamentów współczesnej mitologii krakowskiej, staje się źródłem humorystycznych konceptów, polegających na zderzeniu będącej własnością „narodową” dawnej tradycji z tradycją drażniącej mieszczański gust zabawy, odnajdującej swoje korzenie w formacji „Zielonego Balonika”. *Smocze Jajo* utrwała tym samym najbardziej uderzającą cechę kulturalnego pejzażu Krakowa, w którym, jak pisze Anna Szałapak, „współlistnieją obok siebie godna czci patyna i duch przekornej zabawy”<sup>6</sup>. Ramy limerykowej narracji wypełniają więc obrazy i zdarzenia z życia miasta, w którym legenda miesza się z typową dla bohemy birbancką atmosferą, a realna i nasycona historycznymi znaczeniami przestrzeń staje się scenerią obyczajowego skandalu. Zgodnie z ową „niekanoniczną” wersją Lajkonik został spleenowany w krakowskim ZOO (Krzysztof Romowicz, s. 94), przeżywa „spleen krakowski” (Adam Świć, s. 40) i u Hawelki zamawia „Jeden owies, dzin i tonik!” (Maciej Gardziejewski, s. 66), „Pewien trębacz z Maryjackiej wieży/ hejnał grywać zwykł bez odzieży” (Agnieszka Fulińska, s. 17), a „Pewien jegomość raz w Smoczej Jamie/ zaproponował seks pewnej damie” (Mieczysław Czuma, s. 13). Miejsce dawnych legend zajmują współczesne anegdoty, których zabarwiona nonsensem fabuła wymyka się jakiegokolwiek symbolicznej interpretacji. Obecne w kilku tekstach sygnały parodystycznej imitacji stylu legendowego (w drugim przykładzie zamiast dawnej kroniki pojawia się kronika policyjna) przewrotnie odwołują się do wyobraźni, ukształtowanej przez opowieści o rzeczach niezwykłych, sensacyjnych, żyjących w zbiorowej świadomości:

**Ponoć** na Rynku wiosną to było;  
dryndziarz się skłócił z własną kobyłą.  
Lecz wkrótce do *Wierzyńka*  
zaprosił ją na drinka,  
skąd musiano wyciągać ich siłą!

(Anna Piliszewska, s. 92; podkreśl. — M.T.)

---

<sup>6</sup> A. Szałapak, *Legendy i tajemnice Krakowa. Od króla Kraka do Piotra Skrzyneckiego*, Kraków 2008, s. 47.





Porwanie Lajkonika

**Z policyjnych kronik wynika,**  
że Makłowicz Robert schwytał Lajkonika,  
Po co? **Słyszałem głosy,**  
że robił kabanosy  
z lajkoniny, bo koniny się nie tyka.

(Mariusz Parlicki, s. 36; podkreśl. — M.T.)

Legendowa narracja zrównuje wywodzące się z najstarszych przekazów postaci z przedstawicielami współczesnej krakowskiej elity. W obu przypadkach mający znaczenie formułiczne pierwszy wers limeryku uruchamia mechanizm epickiej pamięci. Stylistyczne konstrukcje typu „Pewien Kisiel żył kiedyś w Krakowie” (Jerzy Jarzębski, s. 20), „Twardowski, o którym się baja” (Leszek Wójtowicz, s. 43), „Z pochodzenia Azjata — Lajkonik,/ co wiadomym jest z dawnych kronik” (Danuta Głondys, s. 67) czy „Ongiś pewien profesor UJ-ot” (Bartłomiej Kucharzyk, s. 82) utrwalają krakowską legendę w nowej, limerycznej postaci, wnoszącej właściwą tekstom humorystycznym familiarność i pogodną afirmację. Sam zresztą limeryk staje się elementem współczesnej krakowskiej legendy oraz w istotny sposób wpływa na postrzeganie *genius loci* dzisiejszego Krakowa. Wystarczy odwołać się do dwóch poświęconych gatunkowi publikacji, w których limeryk traktowany jest jako szczególny krakowski fenomen: „[...] Kraków jest w stanie wyprodukować więcej limeryków niż reszta Polski razem wzięta. Może dlatego, że poza Krakowem limeryści to samotne, izolowane wysepki w morzu obojętności? Krakowianie limerykują zespołowo i w pojedynkę, w towarzystwie męskim i koedukacyjnie, w gronie rówieśników i międzypokoleniowo, w domu i w podróży. W Krakowie jest środowisko, które inspiruje, zapamiętuje, powtarza, w Krakowie celebrytuje się pisanie limeryków”<sup>7</sup>, „Obserwując zdumiewającą erupcję limeryków w Krakowie, muszę uznać to zjawisko za fenomen skrupulatnie zarejestrowany [...]”<sup>8</sup>. Zabawy limeryczne, uprawiane przez Wisławę Szymborską (nieprzypadkowo jej limeryk otwiera *Smocze Jajo*), grono uczonych z Uniwersytetu Jagiellońskiego (Henryka Markiewicza, Jerzego Jarzębskiego, Aleksandra Fiuta, Leszka Mazana, Agnieszkę Fulińską czy Michała Rusinka) oraz znane postaci krakowskiego *milieu*, jak sam prezydent miasta Jacek Majchrowski czy kucharz-podróżnik Robert Makłowicz są niewątpliwie tyle fenomenem literackim, ile socjologicznym, wpisującym się we współczesną mitologię miejską. Warto przypomnieć, iż swój udział w kreowaniu „limerycznego” wizerunku Krakowa miał już Gałczyński, włączając do *Kolczyków Izoldy* (1946) limeryk o „pewnym panu z Krakowa,/ który niedźwiedzie hodował”. Krakowskie układanie limery-

<sup>7</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1998, s. 72–73.

<sup>8</sup> A. Marianowicz, *Wstęp*, [w:] *Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki*, Warszawa 1999, s. 10.



ków doczekało się już nawet poetyckich komentarzy, czego przykładem może być zamieszczony w dwumiesięczniku literackim „Topos” (2010, nr 5) obszerny fragment „Notesu” 2009/9 Wojciecha Kassa (*nota bene* adiunkta w Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu) z pewną ironią odnotowujący ekspansję gatunku na terenie Krakowa:

Kalambur z Gałczyńskim w tle. Tym razem od Wojtka Gawłowskiego — poety z Ostrowa Wielkopolskiego. Powyższe zwrotki tego zabawnego wierszyka dyskretnie pokpiwają z mody na limeryki, która wyszła z Krakowa, a konkretnie od Wisławy Szymborskiej oraz jej otoczenia i szybko się rozprzestrzenia, zdobywając coraz większą liczbę fanów. A ponieważ jest ich tak dużo, limeryk stał się rodzajem literackiej krzyżówki, takiej „jolki” dla inteligentniejszych i wytrwałych. Kolejne kwartyny powstały po naszej rozmowie telefonicznej. Poruszyliśmy w niej temat niektórych, bardzo popularnych krakowskich artystów, których — mam takie przeczucie — cechuje czasem „nieznośna lekkość bytu” i przeciwstawiliśmy im grupę metafizyków, którzy może i nie mają tej lekkości, zwinności, nośności ani polotu, za to skrycie prowadzą, jak pisze Krzysztof Kuczkowski, „swoją prywatną wojnę ze światem” i „są szpik egzystencji” — jak kończy swój wierszyk Wojtek.

*Na Zgromadzenie i Regulę Ojców Limeryków*

Na krakowskim rynku  
Lajkonik liryki  
Wielkopański polot  
W głowie limeryki

Świszcze Tatar batem  
Jak ogonem świńskim  
Biednyś Limeryku  
Boś ty nie Gałczyński

Ani tyś Gałczyński  
Ani tyś Kundera  
Byt lekko nieznośny  
Pije i uwiera

Gra i śpiewa lekko  
Ku uciesze tłumów  
Spray poezji pryska  
Na główkę rozumną

Odwieczne sprzeczności  
Poprawne sentencje  
Psy metafizyki  
Są szpik egzystencji

(s. 140)



Wspomniana we wstępie do *Smoczego Jaja* „czysta metafizyka dowcipu” właśnie w „lekkości bytu” zdaje się odnajdywać sens — przynajmniej krakowskiej — egzystencji. Pewien ukryty w zabawie patos metafizyczny zauważa wszakże nawet autor *Homo ludens*: „Egzystencja zabawy potwierdza nieustannie, i to w sensie najwyższym, ponadlogiczny charakter naszej sytuacji w kosmosie”<sup>9</sup>.

Odmiennej wariant „mitologizacji” przestrzeni miejskiej reprezentują „łódzkie” limeryki Joanny Papuzińskiej, wyraźnie nawiązujące do tradycji nonsensowej bajeczki, znanej z twórczości Brzechwy czy Tuwima. Pisząca głównie dla dzieci autorka (zob. rozdz. „Śmieszne” i „dziwne” wierszyki w *obiegu literatury dziecięcej*) wydaje się umiejętnie łączyć klasyczny wzorzec gatunku, ustanowiony przez *Księgę nonsensu* Leara, z cechami chętnie sięgającej do poetyki nonsensu i nastawionej na cel humorystyczny bajeczki<sup>10</sup>. Podobnie jak limeryk, „Bajeczka zaczyna się od lokalizacji zdarzenia”<sup>11</sup>, co niewątpliwie uzasadnia zbliżenie obu gatunków posługujących się „dowcipem toponomastycznym”<sup>12</sup>, opartym na nonsensowej logice zależności między nazwą miejscowości a narzuconym przez jej brzmienie przebiegiem akcji. Przede wszystkim jednak wykorzystanie w limeryku typowej dla bajeczki „stylizyki niewinności” wskazuje na przynależność do nurtu *clean limericks*, sytuującego się po przeciwnej stronie twórczości przeznaczonych „tylko dla dorosłych”. Dość częste występowanie zwierzęcych postaci: „psa smętnego oblicza”, „leniwego gawrona”, „uczonej papugi” czy „bočka ze Zgierza” („Bohaterami bajeczek są najczęściej zwierzęta [...]”<sup>13</sup>) potwierdza hipotezę o gatunkowej kontaminacji, obecnej w wielu tekstach Papuzińskiej. Uwyrażnieniu różnicy między tym wariantem, odwołującym się do doświadczeń czytelniczych dzieci, a „zwierzęcym” limerykiem adresowanym do dorosłego odbiorcy służyć może zestawienie jednego z tekstów autorki *Limeryków łódzkich* z należącym do tej kategorii tekstem Piotra Michałowskiego z *Li(me)rycznego Planu Szczecina*:

Pewien kotek ze Zgierza  
Mędrcom zostać zamierza.  
Więc choć jest tylko kotem,  
Dzień i noc myśli o tem,  
Co jest cięższe: tona stali czy pierza?

(Joanna Papuzińska, *Limeryki i inne łódzkie wierszyki*, b.s.)

<sup>9</sup> J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 15.

<sup>10</sup> Jak pisze J. Cieślowski: „Do skonstruowania bajeczki przydatny jest również każdy absurd, każde powiedzenie »bez sensu«”. *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 337.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 320.

<sup>12</sup> Określenia tego używa J. Abramowska w odniesieniu do twórczości Brzechwy. *Bajeczka — absurd i konwencja*, „Sztuka dla Dziecka” 1988, nr 1, s. 12.

<sup>13</sup> J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, s. 315.



Jamnik z **Żwirki i Wigury**  
Pozaznaczał wszystkie mury.  
Odtąd Szczecin jego cały!  
Wszystkie suki podziwiały  
Pociąg do architektury.

(Piotr Michałowski, *Li(me)ryczny Plan Szczecina*, s. 73)

W pierwszym z przytoczonych limeryków pojawia się typowa dla literatury dziecięcej antropomorfizacja postaci zwierzęcej, której dylemat nawiązuje do repertuaru popularnych zagadek szkolnych. Tekst nie wykracza więc poza horyzont wiedzy młodego odbiorcy, jego styl zaś odwołuje się do rejestrów mowy łagodnej, podporządkowanej wizji pogodnego dzieciństwa. W przeciwieństwie do obecnej w limeryku Papuzińskiej konwencji łagodności, w drugim przykładzie dostrzec można pewną brutalność zarówno sytuacji, jak i języka (ostre pod względem brzmieniowym, wieloznaczne słowo „suka”), a pointujący całość „popęd do architektury”, zestawiony z wcześniejszym obrazem jamnika o cechach macho, wprowadza żartobliwą dwuznaczność, sięgającą w sferę erotycznych podtekstów.

Stylistyczna, rodem z bajeczki, subtelność limeryków „łódzkich” przejawia się także w pozostałych tekstach, przedstawiających obywateli miasta w ich nieszkodliwych dziwactwach, przypominających ekscentryczne zachowania bohaterów Leara:

Pewien sportowiec łódzki  
Godzinami przesiadywał w kucki  
Na ramieniu ogromnego dźwigu.  
I pomimo pewnych niewygod  
Pobił w tej kategorii rekord wojewódzki.

(Joanna Papuzińska, *Limeryki i inne łódzkie wierszyki*, b.s.)

Celem tomu wydaje się stworzenie nowej legendy Łodzi, w której nonsens pełniłby również funkcję pierwiastka poetyckiego, wnoszącego zaskakującą jakość do przemysłowego wizerunku miasta. W efekcie fabryczny pejzaż zmienia swoje przeznaczenie, stając się scenerią zdarzeń, nacechowanych niejednokrotnie bliską surrealistycznej i jednocześnie dziecięcej wyobraźni cudownością<sup>14</sup>. Nie dziwi więc, iż „Z komina pewnej łódzkiej fabryki/ Zamiast dymu wylatywały nocą limeryki”, a „Nad domami Przędzalnianej/ [...] Duch fabrykanta Scheiblera/ Płynie jak morska bandera”. Działającą mitotwórczo poetyckość, a nawet liryzm podobnych przedstawień (dosłowność limerykowego stylu zakłócona zostaje przez leżącą u podstaw metafory substytucję oraz porównanie) wzmacnia także

<sup>14</sup> Miasto jako przestrzeń surrealistycznej cudowności opisuje M. Baranowska w książce *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 126–141. Odniesienia do surrealistycznej wyobraźni znaleźć można także w *Wielkiej zabawie* J. Cieślakowskiego (zob. np. stanowiący część rozdziału o bajeczce fragment pt. *Słoń jest surrealistyczny*, s. 335–336).



przenikanie się terażniejszości z ożywioną w konwencji żartu spirytystycznego przeszłością: „Duch Reymonta/ Patrzy z kąta/ Na Dworzec fabryczny/ Niezupenie śliczny”, „Młodych łodzian pewna grupa tajna/ Wywołała ducha Rubinsteina”, natomiast ożywający w *Epilogu* spiżowy pomnik urodzonego w Łodzi Tuwima „marznie” i wyczekuje, aż ktoś przyniesie mu „pled w kratę/ i w termosie gorącą herbatę”. Opanowująca miasto niezwykłość ma więc swoje „mityczne”, choć nie tak dawne początki, które wiążą się także z postacią jednego z prekursorów polskiego limeryku. Utrwalone w zbiorze Papuzińskiej łódzkie dzielnice (Bałuty, Chojny czy Widzew), ulice (Narutowicza, Struga, Żabia) oraz posiadające szczególnie klimat miejsca (słynna „filmówka”, Grand Hotel, antykwariat „Nike”) są jednak przede wszystkim kreacją sentymentalną (mówi się o tym także w zamieszczonym na okładce komentarzu: „Z sentymentu do naszego miasta zrodziły się arcydowcipne *Limeryki i inne łódzkie wierszyki*”), dokonującą „estetyzacji” przestrzeni miejskiej za pomocą dziecięcej poetyki i wyobraźni. Jak w poniższym przykładzie, legendarne miejsce artystów staje się sceną jarmarcznej cudowności, mającej służyć zabawieniu przywykłego do „splatania realności z fantazją”<sup>15</sup> młodego odbiorcy:

W łódzkiej „filmówce”  
Jeden student nosił słonia w mufce.  
W przerwach między studiowaniem dzieł  
Pokazywał jego prawy kiel,  
biorąc za to tylko po złotówce.

(Joanna Papuzińska, *Limeryki i inne łódzkie wierszyki*, b.s.)

Być może jednak właśnie manifestujące się w zabawie dziecięce urzeczenie uznała autorka za najlepszy sposób mityzacji przestrzeni, urzeczenie, co warto dodać, powracające później u dorosłego już odbiorcy w postaci przetworzonego przez pamięć mitu dzieciństwa.

Do zupełnie odmiennych „struktur wyobraźni” odwołuje się natomiast *Li(me)ryczny Plan Szczecina* Piotra Michałowskiego, nawiązujący do sposobu porządkowania rzeczywistości dobrze znanego dorosłym czytelnikom gazet. *Kronika kryminalna*, *Kronika wypadków*, *Świat businessu* czy *Wiadomości kulturalne* to nie tylko tytuły kolejnych rozdziałów tomu, lecz także podstawowe gatunki doniesień prasowych/medialnych przyciągających uwagę odbiorcy, nastawionego na zwiezły i ujęty w narrację o zdarzeniach komunikat. Obie cechy odnajdują swój szczególnie wariant w konstrukcji limeryku, którego anegdota stanowić może humorystyczny i jednocześnie nonsensowy odpowiednik prasowej relacji o rzeczywistości:

<sup>15</sup> Zob. J. Cieślowski, *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślowski, Wrocław 1991, s. XVIII.



Żył oryginał **przy Szpitalnej**,  
Który chciał być popularny.  
Sława — niebezpieczna to gra:  
Kiedy wkręcił się w kserograf,  
Przestał być niepowtarzalny.

(*Kronika wypadków*, s. 28)

Podobno **przy św. Barbary**  
Wyrabiał ktoś z liści dolary.  
Do portretu Waszyngtona  
Pozowała jego żona.  
Wpadli przez jej okulary.

(*Kronika kryminalna*, s. 14)

Stosowany przez Michałowskiego — jak sam to określa — „schemat anegdoty zlokalizowanej geograficznie” (*Coś w rodzaju postłowie czyli Will you come up to Limerick?*, s. 106) wypełniony więc zostaje zdarzeniami, które zmieniają charakter przestrzeni lokalnej, przekształcając ją w panoptikum, pełne osobliwych i niewystępujących nigdzie więcej okazów. *Genius loci*, przemawiający poprzez nazwy ulic i dzielnic miasta, determinuje zachowania limerykowych postaci niczym *fatum* działające w tragedii greckiej<sup>16</sup>:

Pewien muzyk **przy Chopina**  
Grywał gwoździem na antenach.  
Choć do dźwięków nie miał ucha,  
Liczył na podpowiedź ducha,  
Bo ulica ma go w genach.

(*Wiadomości kulturalne*, s. 82)

Parafrazując nieco rozważania Jamesa Ogdena, rzec by można, iż właściwości brzmieniowe występującej w funkcji adresu nazwy kryją w sobie przeznaczenie zamieszkującej pod nim postaci. „Malarz przy Bartniczej” może więc malować jedynie „kicze”, cechą „piosenkarki z Jana z Kolna” musi być to, że jest „zdolna”, „Pewien brunet przy Ejsmonda” zapewne będzie wykazywał podobieństwo do „Jamesa Bonda”, a „Jubiler przy Swaroczyca” zacznie handlować „skałami z Księżycy”<sup>17</sup>. U podstaw limerycznej „inwentaryzacji” ulic i dzielnic

---

<sup>16</sup> To, jak się wydaje, druga możliwa — po strukturze dramatycznej (zob. rozdz. *Z historii i teorii gatunku*, s. 103) — zaskakująca analogia do antycznego gatunku.

<sup>17</sup> Dla oddania tej rymowej zależności warto przytoczyć fragment rozważań J. Ogdena w oryginalnej wersji językowej: „what chance has the young lady of Greenwich of avoiding spinach, or the old man of Thermopylae of doing anything properly?”. *From Lyric to Limerick*, „Notes and Queries” 1994, 4, s. 531.





Szczecina (na końcu tomu znajduje się *Indeks ulic i dzielnic zagospodarowanych przez limeryk*) tkwi więc wyraźnie nonsensowa logika, która nadspodziewanie jednak może okazać się przydatna w opanowaniu topografii miasta. Wystarczy przypomnieć choćby wyznawaną przez Alfreda Jarry'ego teorię pamięci: „[...] prawienie rzeczy zrozumiałych obciąża umysł i deformuje pamięć, podczas gdy absurd ćwiczy mózg i pobudza grę pamięci”<sup>18</sup>.

Opanowanie *Li(me)rycznej mapy Szczecina* przynieść więc może, poza literacką zabawą, całkiem wymierne korzyści, o których pisze sam autor w *Czymś w rodzaju postłowa*: „Na ogół nie docenia się roli, jaką może odegrać limeryk w procesie integracji ludności miasta. Utrwała nazwy (stare i nowe), zazwyczaj niczym nie uzasadnione, ponadto oswaja nie zawsze przyjemną dla oka urbanistykę. Pozwala rozpoznać topografię własnego domu, zapamiętać adresy znajomych, a nawet zawierać nowe znajomości. Jeszcze ważniejszy od edukacyjnego wydaje się pożytek wychowawczy, jaki daje limeryk: umacnia on tubylczą samoświadomość. Bynajmniej nie chodzi jednak o plotki na temat współmieszkańców. Ulice dzięki swym nazwom nasycają się poezją. Przestrzeń zostaje oswojona i ukształtowana rymem” (s. 110). Literacka nuda patriotycznych przedstawień, odwołujących się do ideologii przestrzeni, zażegnana więc zostaje dzięki bezinteresowności limerykowego humoru, eksponującego regułę czysto „etymologicznej aitiologii”<sup>19</sup>. Tkwiące w strukturze gatunkowej możliwości podsuwają formułę, która — jak uświadamia Michałowski — „w sposób dowcipny kanalizuje to, co w poważnym tonie nie wydaje się ani atrakcyjne, ani całkiem bezpieczne — patriotyzm lokalny — zawężany kolejno: z regionu kraju do miasta, z miasta do dzielnicy, z dzielnicy do ulicy, z ulicy do bramy” (s. 109). W tej właśnie zawężonej postaci, ograniczonej do wybranej przestrzeni miejskiej, geograficzna formuła limeryku zyskuje specyficzną realizację, w której topograficzny realizm, przywołujący ściśle umiejscowiony konkret, tworzy szczególnie silny kontrast z uмотywowaną jedynie brzmieniem nazwy akcją. W porównaniu z bardziej ogólną, „regionalną” perspektywą (przykładem mogą być *Limeryki suwalsko-mazurskie* Ryszarda Boczonnia ze zbioru *Satyryki*, 1999, *Limeryki kieleckie* Stefana Kabzińskiego z tomu *Fraszki i limeryki*, 2001 czy *Limeryki dolnośląskie* Jana Stanisława Jeża, 2010) ten sposób ujęcia nadaje przestrzeni jednorodność i spójność bliską „modelowi kosmosu”<sup>20</sup>, który w nonsensowej i komicznej wersji staje się podstawą ludycznego mitotwórstwa.

<sup>18</sup> S. Sterna-Wachowiak, *Świat i teatr króla Ubu (wprowadzenie)*, [w:] A. Jarry, *Ubu król czyli Polacy*, Bydgoszcz 1993, s. III–IV.

<sup>19</sup> Określenie J. Abramowskiej, *op. cit.*, s. 12.

<sup>20</sup> Jak pisze B. Żyłko we wstępie do książki W. Toporowa *Miasto i mit*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 6: „Miasta u swego zarania miały być modelem kosmosu, pierwotnego porządku wszechświata”.



## 2. Biografioty i limeryki zwierzęce

Centralny motyw postaci, znajdujący odzwierciedlenie w charakterystycznej dla limeryku „antropologii dziwności”, stanowi kolejny element podlegający obecnym w niektórych tekstach przekształceniom i modyfikacjom. Przede wszystkim umożliwia on kontaminację z uważanym za „boczną odnogę limeryku” („Seitentrieb zum Limerick”)<sup>21</sup> gatunkiem *clerihew*, którego nazwa pochodzi od drugiego imienia jego twórcy — angielskiego pisarza Edmunda Clerihew Bentleya (1875–1956), przyjaciela Gilberta Keitha Chestertona. Jak pisze Gerhard Grümmer: „*Clerihews* to krótkie, złożone z dwóch par rymowych wiersze, w których znane historyczne postacie charakteryzowane są w sposób komiczno-groteskowy, dowcipny [...]. W przeciwieństwie do limeryku wiersze te nie są związane ze stałym metrum oraz mają częściowo bardzo różną długość wersów”<sup>22</sup>. Gatunek ten pod polską nazwą „biografiot” spopularyzował w rodzimej literaturze Stanisław Barańczak, którego tom *Biografioty. Poczet 56 jednostek sławnych, sławetnych i osławionych oraz Appendix umożliwiający człowiekowi kulturalnemu zrozumienie i zapamiętanie o co chodzi w 7 podstawowych utworach W. Szekspira* (1991) był twórczym nawiązaniem do tradycji *clerihews* (ponad 20 tekstów Bentleya znalazło się w wydanej dwa lata później antologii *Fioletowa krowa*). W sfingowanym jako wstęp Sabiny Trwałczańskiej (to onanagram, czyli anagram onomastyczny<sup>23</sup> imienia i nazwiska autora) komentarzu gatunek zaprezentowany został jako przedstawiciel literatury nonsensu, atakujący

zdrowy rozsądek mieszkańców Albionu oraz największe świętości ich kultury i historii absurdami w rodzaju:

John Milton  
Tak się raz objadł serem typu Stilton,  
Że, czując wstręt w ogóle do nabrała,  
Pisał „Raj utracony” dalej, lecz pomału

(Stanisław Barańczak, *Biografioty*, s. 7)

Jego reguły, udostępnione polskiemu czytelnikowi w cytowanym wstępie, zawierają wiele podobieństw do limeryku, mimo krótszej i mniej rygorystycznej formy wersyfikacyjnej: „Typowe (typowy?) *clerihew* (ponieważ, jak przed chwilą Czytelnik miał okazję spostrzec, termin angielski nastęrcza Słowianinowi nie-

<sup>21</sup> A. Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, t. 1, Berlin 1992, s. 163.

<sup>22</sup> G. Grümmer, *Spielformen der Poesie*, Hanau 1985, s. 205.

<sup>23</sup> Zob. S. Barańczak, *Onanagramy*, [w:] *idem*, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 40–63.



przewyciężone trudności fleksyjne i fonetyczne, posługiwać się będziemy zaproponowanym przez B. i E. Balcerzanów polskim odpowiednikiem BIOGRAFIÓŁ) musi być czterowierszem złożonym z możliwie nierównych linijek rymowanych aabb (najkrótsza jest zwykle linijka pierwsza, a najdłuższa ostatnia) oraz musi w pierwszej linijce zawierać nazwisko postaci historycznej, które to nazwisko tworzy możliwie najbardziej nieoczekiwany rym z zakończeniem linijki drugiej i funkcjonuje jako rozrusznik możliwie najbardziej absurdalnego ciągu skojarzeń” (s. 8). Do *Biografiółów* właśnie odwołuje się Krzysztof Beśka, autor *Limkleryków czyli Poczty Biskupów Warmińskich* (2004), przedstawiających w sposób humorystyczny sylwetki kościelnych hierarchów. Wydłużenie czterowersowej strofy biografiola do rozmiarów limeryku oraz wprowadzenie dodatkowego rymu przy zachowaniu pozostałych gatunkowych wyróżników dało w efekcie formę mieszaną, odwołującą się jednocześnie do dwóch modeli wierszowania:

Jan Abezier  
(1415–1424)

Jan Abezier  
Nie czytał szmir.  
Senekę znał dobrze, cenił Hegesippusa  
I powiedzieć mógł nawet: „nie lubię Husa.  
Świr”.

(Krzysztof Beśka, *Limkleryki...*, s. 11)

Przynależność limeryku do gatunków stroficznych, charakteryzujących się stałą, łatwo rozpoznawalną budową wersyfikacyjną, każe jednak traktować podobny przypadek „struktury mieszanej” raczej jako nietypową realizację *clerihew* niż kontaminację dwóch form genologicznych, prowadzącą do ukonstytuowania się nowej odmiany, co może sugerować występująca w tytule nazwa („limkleryki”). Inaczej niż w przypadku zaadaptowanej na potrzeby limeryku bajeczki, biografiół stanowi tu strukturę wyjściową, urozmaiconą jedynie „obcymi” elementami. Najważniejszym z nich wydaje wyodrębniona dzięki obecności dodatkowego wersu pointa, kontrastująca rozmiarem z poprzedzającymi ją dłuższymi linijkami tekstu:

Marcin Kromer  
(1579–1589)

U Marcina Kromera  
Zabrakło komputera.  
Szkoda... Tak w mig by powstała księga historyczna  
Lub została wykryta niejedna nieetyczna  
Afera.

(Krzysztof Beśka, *Limkleryki...*, s. 20)



Konieczność zachowania konstytutywnych dla gatunku rygorów wersyfikacyjnych każe zatem traktować limeryki o znanych postaciach jako odmianę tematyczną, podporządkowaną kryterium oryginalności i nowości. Kryterium to spełniają niewątpliwie teksty sięgające w sferę odległą od pełniącego funkcje komiczne dyskursu, czego przykładem mogą być „biblijne” limeryki Ryszarda Doroby:

Pradziad Noe w swojej arce  
wszystkich zwierząt wioził po parce  
i w płynącej menażerii  
wnet nabawił się hysterii  
przez tych par dość dzikie harce.

Samson, co był bohaterem,  
wciąż rozmijał się z fryzjerem —  
gdy strzyżenia przyszła chwila,  
tak podstrzygła go Dalila,  
że przecięła mu karierę.

(Ryszard Doroba, *Limeryki II*, w: *idem, Lechtanie Hioba*, s. 43–44)

Przedstawiona tu interpretacja biblijnych zdarzeń to rodzaj humorystycznej „herezji”, bliskiej koncepcji *clerihew*. Zbliżenie do stworzonego przez Bentleya gatunku w żaden sposób nie narusza jednak konstytutywnych cech limeryku, lecz zawęży tylko repertuar postaci do tych, które muszą być „znane czytelnikowi”<sup>24</sup>. Występujący w cyklu *Limeryki II* „Zdrajca Judasz z Iskariotu”, ale też Archimedes czy Achilles to przykłady bohaterów limeryków „biograficznych” (w całości składa się z nich cytowany w poprzednim rozdziale tom *Jacka Urbańskiego limeryki o postaciach*), tematycznie skonkretyzowanych, których wyróżnikiem jest niezagrażające gatunkowej tożsamości podobieństwo do biografiołów.

Za próbę stworzenia nowej ze względu na pierwotną tradycję odmiany limeryku uznać natomiast można zbiór Beaty Białej *Wierszyki wyssane z palca o zakochanym bocianie, naiwnym kurczaku, mądrym krokodylu...* (2004), w którym konsekwentnie pojawia się stylizowany na postać ludzką bohater zwierzęcy. Jak pisze we wstępie autorka: „W limeryku zabawa słowami często rozpoczyna się od nazwy miejscowości lub jakiegoś nazwiska. A gdyby tak zamiast nazwisk wykorzystać nazwy zwierząt?” (s. 1). Wyłaniający się z całości projekt limeryku „zwierzęcego” wydaje się kolejnym przykładem asymilacji pewnych cech bajeczki, nie tyle jednak naśladowącej świat dziecięcych zachowań, ile przyjmującej przeważnie „dorosły” punkt widzenia oraz obcy młodemu odbiorcy wariant komizmu:

<sup>24</sup> Zob. G. Grümmer, *op. cit.*, s. 206.



Żaba

Pewna żaba wiedziała na pewno,  
że jest w żabę zaklętą królewną.  
Chcąc się pozbyć zaklęcia,  
wciąż czekała na księcia...  
Bocian skrócił historię tę rzewną.

(No 8.)

Komar

Pewien komar złożył ślubowanie,  
iż z krwiopijstwa ciągnąć zysk przestanie.  
Bo że czułe miał serce,  
to żył w ciągłej rozterce —  
Kłuć, czy nie kłuć? — oto jest pytanie!

(No 14.)

Obecna w obu cytowanych tekstach gra intertekstualna — parodia sentymentalnego stylu bajkowego oraz trawestacja słynnej frazy Szekspirowskiej — pozostaje niewątpliwie poza zasięgiem dziecięcego odbioru, nastawionego głównie na humor sytuacyjny i językowy. Podobnie „słonik chory z zakochania”, dziobak, który przeżywa dylemat „czy mu bliżej do ptaka czy ssaka” czy „pająk-zabijaka,/ straszny hultaj, obwieś i hulaka” to zwierzęce karykatury ludzkich typów oraz związanych z nimi, przedstawionych w wersji humorystycznej doświadczeń egzystencjalnych, które wykraczają poza możliwości dziecięcej psychologii<sup>25</sup>. Wybór zwierzęcego bohatera to zatem próba podtrzymania i urozmaicenia tradycji *clean limericks*, adresowanych także do dorosłego odbiorcy (w zbiorze można znaleźć również teksty przypominające wierszyki dla dzieci, jak na przykład o bożej krówce, która „do nieba po chlebek latała”, co skłania ostatecznie do przyjęcia tezy o „podwójnym adresie” raczej całościowo traktowanego tomu niż poszczególnych, zamieszczonych w nim utworów), bez narażania go na ryzyko „infantylizującego znizenia się”<sup>26</sup>. Tradycyjnie nawiązujący do nurtu *sophisticated limericks* Stanisław Barańczak proponuje natomiast własną wersję limeryku „zwierzęcego”, której komizm odwołuje się głównie do mechanizmów żartu językowego:

<sup>25</sup> Zob. interesujące rozważania R. Hildebrandta na temat „dziecięcej psyche” oraz uwarunkowanego nią typu odbioru. *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962 (tu: *Nonsense und kindliche Psyche*, s. 76–99).

<sup>26</sup> Określenie J. Abramowskiej, *op. cit.*, s. 11.



YAK

Pewien wybredny gatunek Yaków  
Yada wyłącznie Sałatkę z Raków.  
Yako że Raków brak na Sawannie,  
Taki Yak z głodu jest bezustannie  
Pastwą Przywidzeń oraz Mayaków.<sup>27</sup>

### **3. W stronę różnorodności: gatunkowe innowacje i zabawy metafikcją**

Osobną wreszcie kategorię zdają się tworzyć teksty rozproszone, prezentujące różnorodne, często jednorazowe i niedające się podporządkować szerszym tendencjom innowacje<sup>28</sup>. Próbą nawiązania do gatunków reprezentujących współczesny świat elektronicznych mediów są *Limeryczne zwierzenia internetowe* Zofii Żalejko (*Zabawy literackie. Limeryki*, t. 3, 2002), naśladujące tzw. blogowanie. Jak pisze autorka: „Blogi to pamiętniki publiczne. Tutaj w postaci limeryków” (s. 46). Wykorzystanie modelu internetowej komunikacji to z jednej strony przykład ekspansji nowych form społecznego porozumiewania się w sferę twórczości artystycznej<sup>29</sup>, z drugiej zaś chwyt pozwalający na wprowadzenie naturalnej konstrukcji cyklicznej, regulowanej następstwem wpisów internetowych:

*Pomoc w potrzebie*

Cierpiący Izidor we Wschowie  
Słyszał o elektronicznej mowie.  
Więc założył bloga,  
Pisząc, jak go boli noga.  
I że zawdzięcza to czarnej wdowie.

---

<sup>27</sup> S. Barańczak, *Zwierzęca Zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*, Poznań 1991, b.s. Cytowany limeryk to pojedynczy w twórczości poety egzemplarz tej odmiany gatunku.

<sup>28</sup> Jak pisze M. Głowiński: „Innowacja odznacza się charakterem jednostkowym, stanowi element dzieła”. *Literatura i nos Kleopatry*, [w:] *idem, Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 39. Zdaniem badacza innowacja różni się od zmiany, która wiąże się z przekształceniem na poziomie ponadjednostkowych całości.

<sup>29</sup> O przenikaniu do języka literatury charakterystycznych dla danej epoki prymarnych gatunków mowy zob. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *idem, Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 355–356. Problem „multimedialności” współczesnej komunikacji oraz wpływ tego faktu na postrzeganie tradycyjnych kategorii genologicznych omawia E. Balcerzan w artykule *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki i I. Opacki, Warszawa 2000.





From: Anda To: Izydor

Na cierpiętника list z miejscowości Wschowa  
Założyła błoga zezowata wdowa.  
— Jak Ci przypiecek nie pomoże,  
To pomoże moje ciało może?  
Moja oferta nie jest jałowa.

(s. 47)

Rozpisane na limeryki głosy internautów to widoczny znak czasu, a przy tym także przejaw tendencji do odnowienia frywolnej tradycji gatunku poprzez humorystyczne skojarzenie erotyki z rewolucją techniczną. Warto przypomnieć, iż już w latach sześćdziesiątych Gershon Legman, znany badacz erotycznego folkloru, wskazywał (z wyraźnie krytyczną intencją) na tematyczną nowinkę, którą stanowiło umieszczenie akcji *bawdy limericks* w stechnicyzowanym świecie *science fiction*<sup>30</sup>.

Formą zabawy kompozycyjnej jest z kolei *Rondo limerykowe na motywach krakowskich* Jerzego Jarzębskiego<sup>31</sup>, zamieszczone w cytowanym już tomie *Smo-cze Jajo*. „Refrenowość” wpisana w konstrukcję ronda — zarówno w jego literackim, jak i muzycznym wariacie — polega tu na podjęciu motywu słownego, pojawiającego się w zakończeniu ostatniego wersu tekstu, w pierwszej linijce następującego po nim limeryku:

Pewien smok, co żył pod Wawelem,  
przez krakowian był zwany skurwielem;  
miał panny zreć jak należy,  
wolał niewolić je w wieży,  
a opychał się, hultaj, kisiel.

Pewien Kisiel żył kiedyś w Krakowie,  
dbali bardzo o niego wrogowie:  
felietony kroił cenzor,  
Kisiel mu wystawiał jęzor,  
pod oknami zaś smutni panowie.

<sup>30</sup> G. Legman, *The Limerick: A History in Brief*, [w:] *idem, The Horn Book. Studies in Erotic Folklore and Bibliography*, New Hyde Park, New York 1966, s. 452.

<sup>31</sup> Zestawienia ronda z limerykiem dokonuje C. Bibby, *op. cit.*, s. 179. Ilustrując tezę o kulturowych i językowych uwarunkowaniach limeryku, a zatem jego angielskiej genezie, zauważa iż powstała w średniowiecznej Francji forma ronda, złożona m.in. z dwóch pięciowersowych strof o limerykowym układzie rymów (aabba aabR aabbaR), nie stała się ewolucyjnym ogniwem w rozwoju gatunku. Podjęli ją „w duchu” limerycznym dopiero angielscy poeci, eksperymentujący z wzorcami poezji francuskiej: „Co ciekawe, w dziewiętnastym wieku grupa angielskich poetów, z Austinem Dobsonem i Edmundem Goose'em, eksperymentowała z wieloma skomplikowanymi wzorcami wiersza zaczerpniętymi z języka francuskiego i stworzyła pewną liczbę frywolnych trioletów, bardzo zbliżonych do limeryków. Dlaczego jednak francuscy wierszotwórcy nie uprościli *rondeaux* do formy limeryku?”.



Pewnemu panu w Barbakanie  
portfel ukradły tanie dranie.  
Obrabowany łkał głucho,  
więc przyłożyli mu w ucho,  
dziś słyszy już aniołów granie.

(s. 19–20)

Kompozycja złożonego z pięciu limeryków *Ronda* jest przykładem konstrukcji „echowej”<sup>32</sup>, opartej na powtórzeniu, którego semantyczna „niedokładność” uruchamia mechanizm komicznej niespodzianki. Istniejący między poszczególnymi tekstami kontrast rodzaju przedstawionej treści, akcentowany nagłym przejściem do odmiennej strefy znaczeniowej (kisiel–Kisiel; zawierające aluzję polityczną określenie „smutni panowie” — kojarząca się z nonsensową tradycją gatunku formuła „pewien pan”), decyduje o dynamice całości oraz wprowadza różnorodność przełamującą monotonię monostroficznego układu.

Zmiany w obrębie samej limerycznej strofy — charakterystycznego dla niej narracyjnego porządku i trybu — występują z kolei w *Limerykach układających się w pytania* Zofii Żalejko (*Zabawy literackie*, t. 4, 2003), w których struktura retoryczna pytania stanowi ramę poszczególnych wersów utworu:

*Kama z Sama (Himalaje)*

Kim jest ta Kama z miasta Sama?  
Czy przybyła z mężem, czy sama?  
Czy jest od jakiegoś guru?  
A może jest ona z „Zen” chóru?  
— Nie wiem. Może to wielka dama?

(s. 23)

Mimo odejścia od konstytutywnej dla gatunku struktury narracyjnej cykl ten pozostaje jednak w kręgu tradycji literatury nonsensu poprzez czytelne nawiązania do wierszowanej opowiadki Edwarda Leara *Jakąd ze Wszczot*<sup>33</sup>, także w całości opartej na trybie pytajnym, oddającym istotę nierozwiązywalnej zagadki tożsamości tytułowej postaci. „Nonsensowa zagadka”<sup>34</sup> wpisana w zwięzły

<sup>32</sup> W pracach poświęconych poezji ludycznej omawia się zazwyczaj tzw. rymy echowe (zob. A. Liede, *op. cit.*, t. 2, s. 136–140 lub G. Grümmer, *op. cit.*, s. 81–84), jednak, jak się wydaje, „echo” może pełnić również funkcję konstrukcyjnego nawiązania w obrębie większej całości.

<sup>33</sup> Zob. E. Lear *et al.*, *44 opowiadki*, Kraków 1998, s. 64–69. Por. także przekład A. Nowickiego pt. *Akond ze Skwak*, [w:] A. Marianowicz, A. Nowicki, *Księga nonsensu*, Warszawa 1958, s. 24–28.

<sup>34</sup> Kategorię tę („nonsense riddle”) wyróżnia W. Tigges, tak charakteryzując jej istotę: „W przeciwieństwie do właściwej zagadki nie jest przeznaczona do tego, by ją rozwiązać”. *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 134–135. O zagadkach, obecnych w twórczości L. Carrolla,



schemat pięciowersowej strofy zyskuje więc wyrazistą postać, choć jednocześnie stanowi konkurencyjny i samodzielny układ gatunkowy pojawiający się w miejsce pozawersyfikacyjnych wyznaczników limeryku. Dla obeznanego z tym typem literatury czytelnika silniejsze będą zapewne sygnały intertekstualnej zależności niż odniesienia do gatunkowej tradycji, budującej własny, rozpoznawalny model narracyjnej całości.

O czysto tematycznych, nieingerujących w gatunkową tożsamość innowacjach można natomiast mówić w wypadku limeryków poświęconych kwestiom motoryzacyjnym (Zbigniew Kurzyński, *PRZEJAŻDŹKI MOTORYMKAMI na wesoło. Zbiór frazsek, aforyzmów, limeryków, parafraz i makabresek o szeroko pojętej tematyce motoryzacyjnej i drogowej*, 2005), „zodiakalnym” (Tadeusz Józef Maryniak, *Znaki zodiaku*, w: *idem, Limeryki*, 2003) czy znamionym dla żeglarskiego folkloru (Adam Lubusz, *Limeryki spod żagli*, 2003). Reprezentują one typową dla gatunku tendencję do ciągłego pozyskiwania dla celów komicznej eksploracji nowych obszarów tematycznych, które stają się rodzajem rekwizytorni, umożliwiającej wymienność elementów świata przedstawionego. Cechą tematycznie wyspecjalizowanych tekstów wydaje się przy tym zróżnicowanie pod względem uniwersalności problematyki, co ujawnia się także w wymiarze językowym, który poddany być może wpływowi środowiskowego idiolektu. O ile więc tematyka motoryzacyjna — wobec powszechności zjawiska — dostępna jest niewątpliwie większości odbiorców literatury, o tyle doświadczenia żeglarskie ograniczają się do wspólnoty wytwarzającej określone obyczaje oraz język, będący narzędziem wtajemniczenia. Zatem podczas gdy określone jako „nonsensiki” limeryki Kurzyńskiego odwołują się do motoryzacyjnej wiedzy potocznej, teksty Lubusza noszą ślady środowiskowego zamknięcia, które przejawia się zarówno w warstwie słownej, zawierającej nieznanne ogółowi, żeglarskie terminy (wręgi, kubryk, szkwał, fordek czy hunduka), jak i obecności tzw. męskiego dowcipu, przeznaczonego jedynie dla wąskiego grona korzystającego z wolności od powszechnie przyjętych norm i zakazów (jak pisze we wstępie autor: „Skoro przyjęły się i niezmiennie bawią bracia żeglarską »Morskie opowieści« — im pieprzniejsze, tym lepiej — tedy wszystko mi mówi, że także limeryk może znaleźć wśród nich swoich fanów”, s. 7):

*Pewna kobieta*

Pewna kobieta z Czeladzi  
na smyczy auto prowadzi.  
— Choć prawa jazdy jej brak,  
popatrzcie, ludziska, jak  
wspaniale sobie z tym radzi.

(Zbigniew Kurzyński, „Nonsensiki” (*Limeryki klasyczne i „zdeformowane”*),  
w: *idem, PRZEJAŻDŹKI MOTORYMKAMI...*, s. 58)

pisze także D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 59–61.



Szyper z W., co wąsatą ma buzię,  
Na fordeku, w hunduce i w kambuzie  
Szturmem damy zwyciężał  
I nie stąpił ořeża,  
Lecz nie cierpiał pracować na luzie.

(Adam Lubusz, *Limeryki spod żagli*, s. 95)

Łagodny humor nonsensowy większości limeryków „motoryzacyjnych” służyć ma — zgodnie z wyrażonym we wstępie zamiarem autora — pogodnej lekturze, która wpłynąć powinna na zmniejszenie agresji kierowców oraz spowodować wśród nich wzrost wzajemnej życzliwości. Przeważnie agresywny komizm seksualny limeryków „żeglarskich” (w odautorskim wprowadzeniu mówi się o wpływie „plugawej” twórczości Słomczyńskiego) jest natomiast formą mocnej ekspresji wynikającej z tradycji niektórych środowisk, posiadających własny folklor słowny charakteryzujący się „zwykłą dla siebie obscenicznością, która jest nieunikniona i spodziewana, gdy mężczyźni są zjednoczeni pod nieobecność kobiet”<sup>35</sup>.

Szczególną odmianę limeryku „tematycznego” stanowią wreszcie „limeryki o limerykach”<sup>36</sup>, przez analogię do metafikcyjnej prozy określane także przez badaczy zachodnich jako *metafictional limericks*<sup>37</sup>. Jako rodzaj metaliteratury<sup>38</sup> teksty te są jednocześnie zabawą jej konwencjami, parodiującą różnorodne występujące w niej wątki: od problemów związanych z procesem twórczym, poprzez niektóre właściwości gatunkowej poetyki, po dyskurs historycznoliteracki, zyskujący w ten sposób niekonwencjonalną postać, przypominającą czasem mnemotechniczne eksperymenty z formą wierszowaną. Jest to więc z jednej strony żartobliwa autoprezentacja nosząca cechy gatunkowego „autoportretu”, z drugiej zaś — odmiana genologicznej refleksji rezygnująca z posłużenia się zewnętrznym wobec opisywanego przedmiotu językiem. W obu tych aspektach limeryk staje się bohaterem fikcyjnego świata, podlegającym mechanizmom komicznej anegdoty:

Limeryki to śmieszne są wierszyki  
Przy ich czytaniu słyhać śmiech a nawet ryki.  
Do skonstruowania są łatwe wielce  
/Jak budowa żaglowca w butelce/.  
A pochodzą z Anglii, nie z Ameryki.

<sup>35</sup> G. Legman, *The Bawdy Song — In Fact and In Print*, [w:] *idem, The Horn Book*, s. 390. Przykładem środowisk, posiadających swój własny folklor erotyczny, są dla autora żeglarze, żołnierze i studenci (s. 389–390).

<sup>36</sup> Nazwą tą opatruje S. Barańczak dwa z tłumaczonych przez siebie limeryków. *Fioletowa krowa*, Kraków 2007, s. 266.

<sup>37</sup> W. Tigges, *An Anatomy of Nonsense*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 38.

<sup>38</sup> Zob. *Metaliteratura*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 278.



Przed wiekiem Edward Lear w mieście Limerick  
Pierwszy rozślawił w świecie limeryk.  
Od tego czasu przeróżni poeci  
Próbują jakiś limeryk sklecić.  
Pisał je Gałczyński, Tuwim, a także Lipiński Eryk!

(Ryszard Florków, *Limeryki*, s. 8, 9)

Interesującym przykładem zastosowania w obrębie metaliterackiej odmiany limeryku typowej dla nonsensowych konstrukcji gry z nieskończonością („play with infinity”<sup>39</sup>) jest niewątpliwie tekst Beaty Białej:

Raz w Irlandii, w miasteczku Limerick,  
żył i tworzył poeta-choleryk.  
Wenę miał i zdolności,  
lecz za grosz cierpliwości,  
o czym wkrótce napisał limeryk:

Raz w Irlandii, w miasteczku Limerick...

(Beata Białej, *Wierszyki wysane z palca o zakochanym bocianie,  
naïwnym kurczaku, mądrym krokodylu...*)

Efekt komiczny buduje tu zestawienie dynamicznej niecierpliwości z zaprzeczającą tej dynamice nieskończonością, wpisaną w zasadę konstrukcyjną limeryku. Odwlekane w nieskończoność zakończenie, które można określić jako „ruch nieskończonej regresji” („a movement of infinite regression”<sup>40</sup>) w pewien sposób przypomina często stosowany przez Edwarda Leara zabieg repetycji pierwszego wersu w miejscu przeznaczonym na pointę, co uniemożliwia spodziewane zamknięcie tekstu.

Wykorzystująca poetykę nonsensu zabawa motywami typowymi dla metaliteratury powoduje, iż limeryk przekształca się w formę żartobliwego limerykologicznego dyskursu, wystawiającego na próbę „poważne” gatunkowe analizy. Źródłem komizmu przedstawionych sytuacji jest ekscentryczność gatunku, przejawiająca się zarówno poprzez niezwykłość zachowań twórczych, jak i jego możliwych postaci:

*Emeryk z Warszawy*

Raz pewien z Warszawy Emeryk  
Napisać chciał żonie limeryk,  
Za tematem jak w ukropie  
Latał po całej Europie  
I nawet do dwóch Ameryk.

<sup>39</sup> S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore-London 1978 (*Play with Infinity*, s. 116–145). Zob. także W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense (Infinity)*, s. 58–59).

<sup>40</sup> W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, s. 58.



Poeta z Londynu

Znany poeta w Londynie  
Limeryk ma na łysinie.  
Rzecz jest znakomita,  
Bo każdy go czyta  
Kto za nim siedzi w kinie.

(Tadeusz Józef Maryniak, *Limeryki*, s. 26, 62)

„Limeryk o limeryku” spełnia zatem najczęściej wszelkie wyróżniające gatunek kryteria: zachowując charakterystyczne właściwości strofy, nie rezygnuje z oryginalnej anegdoty, zaskakującej pointy czy nonsensowego, w pełni bezinteresownego humoru. Jako szczególny przypadek metalimerycznej twórczości i jednocześnie formę genologicznego żartu potraktować można próby skojarzenia limeryku z gatunkami innowacyjnymi, o odmiennym kształcie narracyjnym, budowie wersyfikacyjnej i przeznaczeniu. Hybrydalny efekt<sup>41</sup> podobnych zabiegów zawiera się już w samym tytule reprezentujących ten rodzaj gatunkowej zabawy tekstów: *Soneryk* czy *Limeriada*. O ile jednak w pierwszym z nich limeryczna strofa połączona zostaje z dwoma sonetowymi czterowierszami o klasycznym dla nich układzie rymów abba, o tyle w drugim o związku z limerykiem decyduje wyłącznie ponadgatunkowe kryterium tematyczne, wskazujące na przynależność do dziedziny metaliteratury:

*Soneryk*

Sonet formą jest wielce trudną i misterną,  
Wyraża zwykle wzniosłe i subtelne treści,  
W sonecie głębia uczuć nierzadko się mieści,  
Jego polor zwykły duszy pokrywać inferno.

Sonet nigdy błazeńskich nie znosił wybryków,  
Obce mu złe maniery, słowa nieogłędne,  
Któż zatem na pomysły wpaść mógłby obłędne,  
Ażeby upodabniać go do limeryków?

Bo limeryk w krainę bezsensu to wojaż,  
Pięć linijek ma tylko, lecz za wiele — oj! — aż.  
W obrzydliwej makabrze,  
Zbikowany, się babrze,  
Więc go nigdy — na Boga! — z sonetem nie kojarz!

(Antoni Marianowicz, *Sonet i limeryki*, w: *idem, Królowa Bona umarła?*, s. 105–106)

---

<sup>41</sup> Hybrydę jako postać transformacji gatunkowej omawia A. Fowler, *op. cit.*, s. 183–188.





*Limeriada*

W Limeryku, sławnym mieście,  
Przy ulicy Wierszalińskiej  
Mieszka sobie sławny autor,  
Pan Polimer — Limeryński.  
Jego żona — Limerona,  
Jego córka — Limerurka,  
Jurny kotek — Limerotek,  
No a teść? — Limesklerotek!

Itede itepe,  
Można dodać, co się chce,  
Nie ma żadnych tu limitów  
Dla **bardów limerymitu**.

[...]

(Henryk Markiewicz, *Żartem i pół serio*, s. 18; podkreśl. — M.T.)<sup>42</sup>

Mieszanie gatunkowych konwencji, charakterystyczne dla wielu współczesnych tekstów literackich<sup>43</sup>, przybiera tu różną postać, noszącą typowe znamiona jednorazowej, pozaparadygmatycznej konceptualizacji<sup>44</sup>. Przede wszystkim jednak traktować je można jako przejaw strategii deziluzji, prowadzącej do ustanowienia metafikcyjnego statusu wypowiedzi oraz manifestację postawy ludycznej (w przypadku tekstu Markiewicza jej sygnałem staje się od razu ostentacyjne przywołanie Tuwimowskiego wzorca z tekstu *O panu Tralalińskim*), dopuszczającej swobodne przemieszczanie się w obrębie istniejącej tradycji literackiej, jak również jej fingowanie, czyli umieszczenie w sferze „mitotwórczej” fikcji. Tak właśnie „działa” zakończenie *Limeriady*, budującej podstawy limerycznej „kosmogonii” („limerymitu”):

Nawet mała myszka,  
Niedo-li-meryszka,  
Czeka wciąż — skąd ufność taka? —  
Na przybycie Barańczaka,  
Który w końcu się zlituje  
I ją też zlimerykuje!

(s. 19)

<sup>42</sup> Cytuję tekst za późniejszym wydaniem (2008). Pierwotna wersja, pod tytułem *Limerymit* ukazała się w tomie *Liber Limericorum*, Kraków 1997, s. 13.

<sup>43</sup> Jak zauważa E. Balcerzan: „Coraz więcej powstaje tekstów »sklejających« różne — im bardziej sprzeczne, tym lepiej — normy gatunkowe [...]”. *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Kozielecki, Warszawa 1999, s. 371.

<sup>44</sup> Zob. *ibidem*, s. 369.



Przedstawione tu wybrane przykłady „nietypowych” rozwiązań gatunkowych ilustrują nieograniczoną inwencję współczesnych autorów, wykorzystujących formę limeryku w nowych sytuacjach komunikacyjnych. Ich różnorodność wpływa niewątpliwie na poszerzenie pola gatunkowych możliwości: od innowacji tematycznych przez konstrukcje nawiązujące do innych — literackich i nieliterackich — gatunków po zabawy metafikcją, określające poziom gatunkowej świadomości. Mimo dążenia do oryginalności żaden z omawianych przypadków nie stanowi jednak próby podważenia gatunkowego kodu, którego prymarnym elementem pozostaje rozpoznawalny i mający wyraziste funkcje modelujące schemat stroficzny. Sztywny charakter tego schematu nie tylko zapewnia gatunkowi względną stabilność, lecz także zdaje się tworzyć podstawowy rys jego komicznej fizjonomii<sup>45</sup>. Górowanie materii wiersza nad jego zawartością treściową powoduje, iż rodzaj przedstawionych innowacji określić można jedynie jako gatunkowe „ciekawostki”, uzupełniające obraz opisanych wcześniej, głównych tendencji w rozwoju polskiego limeryku.

---

<sup>45</sup> Warto przypomnieć, iż właśnie w usztywnieniu dostrzegał Bergson podstawowe źródło efektu komicznego.



## Zakończenie

„Jeśli cokolwiek z poezji nonsensownej zadomowiło się w polszczyźnie — to limeryk właśnie. Pracowały na to pokolenia, od Juliana Tuwima po Wisławę Szymborską” — tak podsumowała kilka dziesięcioleci obecności gatunku w literaturze polskiej Joanna Szczesna w cytowanym już komentarzu<sup>1</sup>. Powołanie się na twórców wybitnych, dążących do nadania gatunkowi wyrafinowanej, wszechstronnie wykorzystującej jego możliwości postaci, wydaje się zabiegiem w pełni usprawiedliwionym ze względu na wartość i trwałość dokonań poetyckich, które, by raz jeszcze wrócić do rozważań Ryszarda Marka Grońskiego, uprawomocnione tak niekwestionowanym autorytetem, pozwalają nie tylko „mówić o Wielkościach”, lecz także o „takich drobiazgach, jak płocze rymowanki”<sup>2</sup>. Dokonany tu przegląd najważniejszych, potraktowanych w ich historycznym rozwoju, odmian polskiego limeryku dowodzi niewątpliwie wielkiej różnorodności rozwiązań tematycznych i formalnych, nie tylko odnajdujących swoje pierwowzory w literaturze anglojęzycznej, lecz w równym stopniu oryginalnych, niepowielających istniejących wcześniej, ukształtowanych w kulturze anglosaskiej tendencji. Przyczynili się do tego nie tylko wybitni „oburęczni” autorzy<sup>3</sup>, lecz także tworzący osobny nurt literatury poeci-humoryści i satyrycy, pozostający zwykle poza obszarem historycznoliterackiej uwagi, skierowanej ku centrum życia literackiego. Mistrzostwo i silnie zindywidualizowany styl tych pierwszych uznać jednak trzeba za główny czynnik powodujący wyraźny awans poezji humorystycznej w hierarchii zjawisk literackich, oznaczający jej przesunięcie z obszaru twórczości „II kategorii”<sup>4</sup> w sferę liczących się pod względem artystycznym oraz wywierających wpływ na kształt kultury literackiej fenomenów. Wydaje się, iż limeryczny „boom” w literaturze polskiej podsumować można z tej właśnie perspektywy, uwidaczniającej znaczenie gatunkowego transferu w szerszej skali, obejmującej wiele aspektów owej kultury: od językowego przystosowania poprzez akceptację

<sup>1</sup> „Gazeta Wyborcza” 2004, 6–7 marca, s. 17.

<sup>2</sup> R.M. Groński, *Limeryki nad Wisłą*, „Polityka” 1997, nr 2, s. 85.

<sup>3</sup> Tak określa S. Barańczak poetów „uprawiających [...] równoległe dwie dziedziny, poważną i niepoważną”. *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 8.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Autor zwraca uwagę na charakterystyczny sposób wartościowania, przyjęty w polskiej kulturze literackiej: „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«”.



nowej estetyki i nowego modelu literatury po kwestię literackich obiegów, obrazującą zasięg i komunikacyjną ekspansywność formy.

Pierwszy z wymienionych aspektów dotyczy niezwykle istotnego procesu „umiejscawiania” formy w języku, poszukiwania w zasobach polszczyzny ekwiwalentów dla silnie osadzonego w strukturze języka angielskiego i angielskiej wersyfikacji humoru. Jak pokazały liczne przykłady, mimo zasadniczej odmienności obu systemów językowych ów podstawowy warunek zakorzenienia gatunku w rodzimej literaturze nie tylko został spełniony, lecz także dał impuls do wykraczających poza możliwości oryginału eksperymentów, szczególnie w dziedzinie komicznego rymotwórstwa (sankcjonuje je wprowadzony przez Tuwima i Minkiewicza neologizm „rymeliki”). Stanowiące wyzwanie dla inwencji językowej twórców ściśle reguły strofy limerycznej przyczyniły się zatem do ujawnienia bogatego potencjału komicznego polszczyzny, ukrytego w jej strukturach brzmieniowych, fleksyjnych czy frazeologicznych.

W odróżnieniu od rodzimej fraszki, odwołującej się do konwencjonalnych, opartych głównie na obserwacji obyczajowej oraz odnoszących się do konkretnych realiów odmian humoru, angielski limeryk posługiwał się nader często humorem nonsensowym, którego przeszczerpienie na grunt polski stanowiło, jak się wydaje, kolejny niezbędny warunek pomyślnej adaptacji gatunku. Purnonsensowe zabawy skamandrytów, przekłady angielskich oraz amerykańskich klasyków nonsensu, stałe inicjatywy popularyzatorskie, podejmowane przez kształtujące gusty masowej publiczności czasopisma wypełniały niewątpliwie deficyt rodzimej literatury, oswajając polskiego odbiorcę z tradycją „beprzedmiotowego, czystego komizmu”<sup>5</sup>. Tworzyły one najbardziej naturalny kontekst, wiążący limeryk z określoną tradycją literacką. Jak pisze Louis Untermeyer: „Oryginalne limeryki były oparte na nonsense; obracały się wokół nonsensowych idei, miejsc i sytuacji”<sup>6</sup>. Wyzwolenie nonsensowej, bezinteresownej wyobraźni stanowiło więc niewątpliwie przeciwagę dla „formacji satyrycznej”, dominującej w polskiej „kulturze śmiechu”. Wiązało się to jednocześnie z upowszechnieniem czysto ludycznego modelu literatury, kształtującego jej „niekanoniczny” wizerunek, niemieszczący się w tradycyjnie pojmowanych standardach, które nie bez ironii tak opisuje autor przedmowy do jednej z limerycznych antologii: „Czy w świecie *Panów Tadeuszów*, *Wiernych Rzek* i *Medalionów* jest w ogóle miejsce na absurdalny wygląd? Czy tej Zośce, co o wiersze prosi, a do Ojczyzny jej spieszo,

<sup>5</sup> Określenia tego używa R. Jakobson w napisanym w latach trzydziestych *Liście do Jiří'ego Voskovca i Jana Wericha o poetyce i semantyce kpiny*. Cyt. za: Š. Balik, *Czeska tradycja humoru i „mystyfikacji”*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 257. Rosyjsko-amerykański uczony wyraźnie opowiada się po stronie „humoru beprzedmiotowego” w twórczości czeskich komików, który stawia wyżej od satyry, cechującej ich późniejszą działalność. Ów „czysty komizm” — jak pisze z entuzjazmem — „jest w stanie wprowadzić widza do cudownego świata absurdu”.

<sup>6</sup> L. Untermeyer, *Introduction: The Limerick, Its Life and High Times*, [w:] *The Pan Book of Limericks*, red. L. Untermeyer, London 1972, s. 113.



może poeta wpisywać limeryki do sztambucha? Czy limeryk krzepi serca dziatwy z Wrześni, germanizowanej bez ustanku? Czy zesłaniec syberyjski d o b r z e się zrymuje limerycznie? Standardy literatury naszej są wyższe, niestety!”<sup>7</sup>.

Przeczący owym standardom gatunek torował sobie drogę nie tylko w kręgach profesjonalnych twórców, w których uchodzi za formę kunsztowną<sup>8</sup>, służącą wyrafinowanej zabawie literackiej, lecz także, nie tracąc tych walorów, stał się istotnym elementem tylko częściowo pozostającego w zapisie inteligentkiego folkloru, obejmującego głównie środowiska naukowe i artystyczne. W swoim bardziej popularnym wariantcie, wyrastającym z przekonania o prostocie gatunkowych reguł i ich powszechnej dostępności wkroczył natomiast limeryk na obszar masowej rozrywki, angażującej — w ramach licznych czytelniczych konkursów — sporą część biernej na ogół publiczności. Towarzysząca tej twórczości, „pococzna” świadomość gatunkowa trafnie opisana została przez Jean Harrowven: „Jest [limeryk] łatwy do skomponowania, żywy i zawiera coś trudnego do zdefiniowania w metrum, co staje się zarzewiem humoru. Przyciąga laika — wyzwala jego aktywność i dostarcza mu przyjemności”<sup>9</sup>. Konsekwencją takiego postrzegania gatunku staje się zatem pogląd, iż „każdy z nas może być poetą limerycznym”<sup>10</sup>, przeciwstawny tezie o jego elitarnym charakterze. Dodać trzeba, iż jednym z powodów uproszczenia poetyki mógł być również typ założonego odbiorcy, co pokazały przykłady limeryku „dziecięcego”, odwołującego się do doświadczeń młodego czytelnika oraz dostępnych mu odmian humoru.

We wszystkich swoich postaciach i obiegach (wysokoartystycznym, popularnym, literatury dla dorosłego i młodego odbiorcy, a także „folklorystycznym” w przyjętym tu rozumieniu) stanowił limeryk zjawisko oryginalne, przynoszące niekonwencjonalne rozwiązania, zmieniające dotychczasowe zwyczaje literackie oraz demonstrujące nowe sposoby osiągania efektu komicznego. Angielski gatunek okazał się zatem nie tylko egzotycznym dodatkiem do rodzimej literatury, lecz odegrał w niej aktywną rolę, poddając próbie wiele rozpowszechnionych poglądów i krytycznoliterackich „pewników”. Najważniejsze z owych przewartościowań dotyczy, jak się wydaje, sygnalizowanego przez Stanisława Barańczaka

<sup>7</sup> M. Świdziński, *Panegiryki na limeryki*, [w:] *Limeryki. Antologia tekstów*, red. P. Lehr-Spławiński, Warszawa 2004, s. 7.

<sup>8</sup> O hierarchii, oddającej złożoność stosowanych przez W. Szymborską gatunków „zabawnych wierszyków”, świadczy najlepiej komentarz S. Balbusa: „czasem są to proste dystychy, czasem formy tak skomplikowane i finezyjne, jak limeryki”. *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1997, s. 32.

<sup>9</sup> J. Harrowven, *The Limerick Makers*, Norwich 2000, s. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Posługująca się znamienym terminem *limerick makers* angielska badaczka odwołuje się do dawnego rozumienia słowa „poeta” (*maker* właśnie), które odnosiło się zarówno do twórcy, jak i rzemieślnika. Por. E. Sarnowska-Temierusz, *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985, s. 67: „słowo *poiésis* we wczesnym stadium swoich dziejów oznaczało zarówno działalność poety, jak i artysty lub rzemieślnika”.



problemu artystycznej ważności twórczości ludycznej, tradycyjnie marginalizowanej i pozostającej w cieniu „poważnych” literackich dokonań. Za wyraz nowej postawy uznać można niewątpliwie sąd autora *Fioletowej krowy*, naruszający istniejącą w dyskursie historycznoliterackim hierarchię: „Co do mnie, zabrzmi to może jak herezja, ale *Pegaz dęba* Juliana Tuwima albo zwłaszcza napisany przez niego wraz z Antonim Słonimskim genialny tom *W oparach absurdu* to rzeczy, które zawsze cenilem nieporównanie wyżej, niż tegoż Tuwima *Kwiaty polskie*”<sup>11</sup>.

Przykład limeryku — formy przyciągającej wybitnych polskich poetów — dowodzi, iż poezja humorystyczna stanowi szczególne wyzwanie w dziedzinie współczesnej twórczości wierszowanej, w której obrębie wyróżnia się wyjątkową dyscypliną i artystyczną precyzją. Wpisany w poetykę gatunku ideał doskonałości formalnej, kryjący się w ścisłych rozmiarach wersowych, dokładności rymów czy uwarunkowanych strukturą wersu grach językowych stawia przed twórcą wymagania, których spełnienie wymaga wspomnianego wcześniej mistrzostwa oraz wyrazistej dykcji, przeciwstawiającej się niekontrolowanemu, swobodnemu przepływowi wyobraźni. Być może zatem, obserwując karierę limeryku w polskiej literaturze, wypada zgodzić się z odważną, o istotnych konsekwencjach dla badań literaturoznawczych tezą, iż „zasługujący na uznanie limerysta musi być postrzegany jako lepszy poeta niż wielu twórców współczesnego wiersza wolnego”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> S. Barańczak, *op. cit.*, s. 8.

<sup>12</sup> Opinię anonimowego autora (A., *Times Lit. Supp.*, 6 February 1969) cytuje C. Bibby, *The Art of the Limerick*, Hamden, Connecticut 1978, s. 17.





## Nota bibliograficzna

Dwa z zamieszczonych w książce rozdziałów: *Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim* oraz „*Śmieszne*” i „*dziwne*” wierszyki w obiegu literatury dziecięcej stanowią nieco zmienioną wersję opublikowanych wcześniej artykułów:

- *Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim*, [w:] *Wyobraźnia i pedanteria*, red. M. Adamski *et al.*, Wrocław 2008;
- „*Śmieszne*” i „*dziwne*” wierszyki. *Limeryk w obiegu literatury dziecięcej*, [w:] *Stare i nowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zajac, Opole 2010.

W podrozdziale *Humor tanatologiczny* wykorzystane natomiast zostały niewielkie fragmenty drukowanej wcześniej rozprawy *Śmierć w zwierciadle nonsensu. „Tanatologiczny” komizm limeryków*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna–antropologia kultury–humanistyka*, t. XI, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2007.



## Bibliografia

### Antologie i zbiory autorskie

- Arvalis Georgius [Łanowski Jerzy], *Wiersze ulotne*, [tu: *Limeryki wrocławskie plugawe jesienią 1998 z inspiracji Joe Alexa spisane*, s. 169–179], GS Media Grzegorz Sajuk, Wrocław 2002.
- Bale limeryczne*, Wydawnictwo Literackie „Li-TWA”, Częstochowa 2010.
- Barańczak Stanisław, *Fioletowa krowa: 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona. Antologia*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007 (I wyd. 1993).
- Barańczak S., *Geografioly. Z notatek globtrottera-domatora* [tu: *Mali*, s. 31], Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Barańczak S., *Liberyki*, [w:] *idem, Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Wydawnictwo Puls, Londyn 1995, s. 136–171.
- Bardzo mała antologia sądeckiego limeryku*, oprac. L. Bolanowski, nakł. L. Bolanowski, Nowy Sącz 2001.
- Beška Krzysztof, *Limkeryki czyli Poczest Biskupów Warmińskich*, „Pojezierze Słów”, Olsztyn 2004.
- Biały Beata, *Wierszyki wysrane z palca o zakochanym bocianie, naiwnym kurczaku, mądrym krokodylu...*, „Kowalska/Stiasny”, Warszawa 2004.
- Błachucka Anna, *Moc limeryków czyli bardzo poważna pani*, posłowie M.A. Zarewski, Zagnańsk: Świętokrzyskie Towarzystwo Regionalne; Staszów: Staszowskie Towarzystwo Kulturalne, 2005.
- Boczoń Ryszard, *Satyryki, limeryki i fraszki*, [tu: *Limeryki suwalsko-mazurskie*, s. 54–62], Wydawnictwo Hańcza, Suwałki 1999.
- Bryndał Rafał, *Limeryki o pewnych panach i paniach czyli numery z każdej sfery*, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2008.
- Bryndał R., *Święty Mikołaj, krawiec i Kutno. Wierszyki niby-limeryki*, Graffiti BC, Toruń 2002.
- Brzozowski Andrzej Z., *Limeryki dziennikarskie*, Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich, Olsztyn 2006.
- Bułatowicz Józef, *Moja limeryczność*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2007.
- Chlebna Agata, Staniszewski Dariusz, *Chimeryki łódzkie*, [tu: *Ponad 100... limeryków*, s. 9–133], CeConn, Łódź 2009.
- A Choice of Comic and Curious Verse*, red. J.M. Cohen, Penguin Books, London 1975.
- Chotomska Wanda, *Limeryki w linorytach dzieci z prac. plastycznej M-GOK w Sejnach*, Sejny 1990.
- Chwieduk Grzegorz, *Limerykowisko polskie*, Wydawca-Starostwo Powiatowe w Słupsku, Słupsk 2010.
- Dalin Jan [właśc. Jan Przała], *Limeryki (666: 2)*, nakł. własnym, Gdańsk 2006.
- Dalin J., [właśc. Jan Przała], *Limeryki Polsce nieobce*, nakł. własnym, Gdańsk 2008.
- Danaher M.K., *Dirty Little Limericks*, Running Press, Philadelphia 2008.
- Danielewicz Jerzy, *Limeryki wyłącznie dla dorosłych*, [w:] U. Tomicka-Danielewicz i J. Danielewicz, *Na cztery ręce. Liryki i limeryki*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 1999, s. 83–97.



- Danielewicz J., *Limeryki wyłącznie dla dorosłych*, [w:] U. Tomicka-Danielewicz i J. Danielewicz, *Solo w duecie. Liryki i limeryki*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2001, s. 86–96.
- Daukszewicz Krzysztof, *Meneliki, limeryki, epitafia, sponsoruje ruska mafia*, [tu: *Limeryki*, s. 115–121], Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2004.
- Dejnecki Tadeusz, *Żarty z notatnika policjanta*, [tu: *limeryki*, s. 75–87], Płockie Stowarzyszenie Twórców Kultury, Płock 2010.
- Deutsche Unsinnspoesie*, red. K.P. Dencker, Reclam, Stuttgart 2006.
- Doroba Ryszard, *Łechtanie Hioba*, [tu: *Limeryki I, II, III*, s. 38–40, 43–46, 49–52], Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1962.
- Druska Małgorzata, *Wierszyki dla dorosłych przyjaciół*, Artstudio, Warszawa 2010.
- Duda Tadeusz R.L., *Piątek czyli jak Kwękacz z Brudziem ojcowiznę ratowali* [tu: *Limeryki*, s. 75–76], Oficyna Wydawnicza „Mak”, Szczecin 1995.
- Florków Ryszard, *Limeryki*, Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 1999.
- Gałczyński Konstanty Ildefons, *10 limeryków*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 28–29 [pierwodruk: „Szpilki” 1946, nr 34, s. 4].
- Gałczyński K.I., *Limericks, czyli czar bredni*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 338–339 (pierwodruk: „Kurier Poranny” 1935, nr 83, dodatek „Duby Smalone”).
- Gigier Tadeusz, *Absurdalki czyli limeryki krajoznawcze, człekoznawcze i zwieroznawcze*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1991.
- Gigier T., *Mala rzecz, a grzeszy. Fraszki, limeryki, aforyzmy*, [tu: *limeryki*, s. 89–101], „Literatura”, Łódź 1999.
- Gigier T., *Satyry, fraszki, limeryki*, [tu: *Limeryki*, s. 161–163], Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980.
- Gorzelski Roman, *Rzecz śmiechu-Warta* [tu: *limeryki*, s. 10–15], Towarzystwo Przyjaciół Sieradza, Sieradz 1988.
- Grys Krystyna, *Jazda na sto dwa czyli wesola podróż z limerykiem*, wstęp L. Konopiński, Miejska Biblioteka Publiczna im. S. Grochowiaka, Leszno 2003.
- Hermaszewski Marian Stanisław, *Co cesarskiego — cesarzowi...*, [tu: *Niepokorne limeryki*, s. 22–30], nakł. własnym, Lublin 2000.
- Janczewski Józef, *171 haiku i 12 limeryków*, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków 2001.
- Jankowski Sławomir, *Limeryki*, Wydawnictwo Ex-libris, Lublin 2006.
- Jeż Jan Stanisław, *Limeryki dolnośląskie*, Wrocław 2010.
- Jeż J.S., *Na pełnym luzie. Limeryki*, Wrocław 2006.
- Kabziński Stefan, *Fraszki i limeryki*, [tu: *Limeryki kieleckie*, s. 31–47], Oficyna Wydawnicza STON 2, Kielce 2001.
- Kaczmarek Jacek, *Ale źródło wciąż bije...*, [tu: *Limeryki o narodach, Limeryki o narodach II*, s. 494–499], „Volumen”: „Marabut”, Warszawa 2002.
- Karczmarczyk Marian, *Z bliska po pyskach*, [tu: *Limeryki*, s. 98–102], Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2010.
- Keller Sławomir Andrzej, *Szuwary*, [tu: *Oczeret limeryków*, s. 33–43], Wydawnictwo Książkowe „Festinus”, Łódź 2000.
- Klejmont Waclaw, *Wsuwaliada. Limeryki*, Wydawnictwo Hańcza, Suwałki 1996.
- Klimczak Ryszard, *Przyzagrodowe ZOO*, [tu: *52 tyki polityki (limeryki)*, s. 69–81], Wydawnictwo Astra, Łódź 2005.
- Kmieciak Józef Stanisław, *Kołomęt. Fraszki polskie*, [tu: *Limeryki*, s. 67–77], Oficyna Wydawnicza „Varia”, Łódź 1992.
- Kojder Andrzej, *Anegdoty, limeryki, epifanie o socjologii i socjologach* [tu: *Limeryki*, s. 49–62], Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.
- Konopiński Lech, *Diabelskie sztuczki* [tu: *Limeryki*, s. 49–50], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1968.



- Konopiński L., *Oczarowani limerykami*, Wielkopolska Agencja Literacka, Poznań 2005.
- Konopiński L., *Ostre strzykawki*, [tu: *Glupie wierszyki limeryki*, s. 48–62], Wydawnictwo Kontekst: Fundacja Literacka, Poznań 2003.
- Konopiński L., *Pawie oczka. Fraszki i limeryki*, [tu: limeryki, s. 61–63], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Kostrzewa Zbigniew, *Limeryki*, Unia Polskich Pisarzy Lekarzy, Łowicz 2003.
- Kurzyński Zbigniew, *Przejażdżki MOTOrymKAMI na wesoło. Zbiór fraszek, aforyzmów, limeryków, parafraz i makabresek o szeroko pojętej tematyce motoryzacyjnej i drogowej*, nakł. Z. Kurzyński, Warszawa-Wilanów II, 2005.
- Kurzyński Z., *Słów motyle łowne*, [tu: limeryki, s. 29–31], Centrum Kultury Wilanów, Warszawa-Wilanów 2008.
- Lear Edward, *Complete Nonsense*, Wordsworth Editions Ltd., Hertfordshire 1994.
- Lear E., *Complete Nonsense and Other Verse*, red. i wstęp V. Noakes, Penguin Books, London 2006.
- Lear E., *Limeryki wszystkie: z obrazkami według autora czyli dzieł zebranych tom pierwszy*, przeł. R. Stiller, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Lengren Zbigniew, *Wierszyki, fraszki, pastisze, aforyzmy*, [tu: *Limeryki*, s. 19–22], Wydawnictwo Krakowskie, Kraków 2000.
- Liber Limericorum to jest Wielka Xięga Limeryków i Innych Utworów Ku Czci Jej Wysokości Królowej Łoży Teresy Walas jako też przy Innych Okazjach Sposobnych przez Limeryczną Łożę Jej Admiratorów Ułożonych*, Universitas, Kraków 1997.
- The Limerick. 1700 Examples with Notes, Variants and Index*, red. [G. Legman], Citadel Press, Secaucus, New Jersey 1979.
- Limeryki: antologia tekstów*, red. P. Lehr-Splawiński, wstęp M. Świdziński, Studenckie Koło Krytyki Medialnej (Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki), Warszawa 2004.
- Limeryki moskaliki*, red. P. Dakowicz, Oficyna Bibliofilów, Łódź 2000.
- Limeryki o przyrodzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2010.
- Limerykowy atlas powiatu przasnyskiego*, Miejski Dom Kultury im. St. Ostoi-Kotkowskiego, Przasnysz 2008.
- Lorenc Janina Elżbieta, *Fraszki i inne fatalaszki*, [tu: limeryki, s. 49–51], Pro Libris, Zielona Góra 2008.
- Lorenc J.E., *Zostałam iluzjonistką*, [tu: (*z limeryków...*)], s. 21–22], Miejska Biblioteka Publiczna, Żary 1997.
- Lubusz Adam, *Limeryki spod żagli*, BEL. Studio, Warszawa 2003.
- Marianowicz Antoni, *Królowa Bona umarła?*, [tu: limeryki, s. 105–109], Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1973.
- Marianowicz A., *Plamy na słoneczku: wiersze, utwory estradowe, szopki, parodie, fraszki, humorystyczne, przekłady: 1945–1956*, [tu: *Limeryki i Limeryki zawile*, s. 225–229], PIW, Warszawa 1957.
- Marianowicz Antoni, Nowicki Andrzej, *Księga nonsensu*, PIW, Warszawa 1958.
- Markiewicz Henryk, *Żartem i pół serio*, [tu: *Limeriada, Panegilimeryki*, s. 18–23], Universitas, Kraków 2008.
- Maryniak Tadeusz Józef [Tamar], *Limeryki*, wstęp L. Żuliński, „Tamar”, Warszawa 2003.
- Maryniak T.J. [Tamar], *Tamaryki. Limeryki nie tylko erotyczne*, Tamar T.J. Maryniak, Warszawa 2010.
- Michałowski Piotr, *Li(me)ryczny Plan Szczecina*, „Foka”, Szczecin 1998.
- Milewska Wanda, *Fraszki, wierszyki, limeryki*, [tu: *Limeryki 1998*, s. 33–40], Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2002.



- Minkiewicz Janusz, *Nic świętego*. Z 23 rysunkami J. Zaruby, [tu: *Limeryki*, s. 127–162], Gebethner i Wolff, Warszawa 1939.
- Mirecki Janusz (Yan U. Schmirietzky), *Limeryki obsceniczne*, nakł. własnym, Warszawa 2005.
- Musierowicz Małgorzata, *Brulion Bebe B.* [tu: *limeryki*, s. 131–133 ], „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1990.
- The New Oxford Book of Light Verse*, wybór i wstęp K. Amis, Oxford University Press, Oxford 1978.
- Nojszewska Maria, *Żółcią cieniowane. Limeryki*, nakł. M. Nojszewska, Warszawa 2007.
- Nurkowski Krzysztof, *Limeryki toskańskie*, Oficyna Księgarsko-Wydawnicza U Poety, Kielce, wrzesień 2007–marzec 2009.
- The Nursery Rhymes of England*, red. J.O. Halliwell, Percy Society, London 1842.
- Olkuśnik Joachim, *Limeryki i aforyzmy*, „Heliodor”, Warszawa 2002.
- Osiecka Agnieszka, *Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, [tu: *Chimeryki jesienne*, s. 345–346], Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
- The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, red. I. i P. Opie, Oxford University Press, Oxford 1991.
- Paga Leo, *Limeryki czyli śmiech to zdrowie*, BEL Studio, Warszawa 2007.
- The Pan Book of Limericks*, red. L. Untermeyer, Pan Books, London 1972.
- Papuzińska Joanna, *Chwilki dla Emilki*, Wydawnictwo „Literatura”, Łódź 2004.
- Papuzińska J., *Limeryki i inne łódzkie wierszyki*, Wydawnictwo „Literatura”, Łódź 2004.
- Paruszewski Jerzy, *Żarty wierszem lubię*, Miejski Dom Kultury w Żyrardowie, Żyrardów 1995–2000.
- Pawlikowski Stefan F., *Gdy wzrok wędruje za dziewczynami... Limeryki i inne wierszyki*, „Ariantex”, Warszawa 2000.
- Penciak Bolesław Ludwik, *Drewnoplastyka i ... Limeryki*, nakł. B.L. Penciak, Warszawa 2000.
- Penciak B.L., *Hipotetyczny wykład hipotetycznego doktora honoris causa*, nakł. B.L. Penciak, Warszawa 2000.
- Penciak B.L., *Limeryki*, t. 2, Od 298 do 389, nakł. B.L. Penciak, Warszawa 2002.
- The Penguin Book of Limericks*, red. E.O. Parrott, Penguin Books, London 1983.
- Probierezyk, *Czytelnicy do pióra czyli praktyczny zbiór wierszy i próz na wszystkie okazje z objaśnieniami: bigos zupełny*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki*, zebrał i oprac. A. Marianowicz, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 1999.
- Rusinek Michał, *Limeryki*, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2006.
- Schmiegel Zbigniew Jan, *Dyrdymalki*, [tu: *Limeryki*, s. 75–79], Oficyna Res-Type, Katowice 1999.
- Scisłowski Włodzimierz, *Deficyt rymów*, [tu: *Limeryki*, s. 98–105], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981.
- Scisłowski W., *Pieczeń z satyryka. Wybór satyr*, [tu: *Limeryki*, s. 107–115], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Scisłowski W., *Pozery myślą. Satyry i fraszki*, [tu: *Limeryki*, s. 103–106], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973.
- Sikirycki Igor, *Ostrożnie, świeżo napisane*, [tu: *Limeryki*, s. 69–70], Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1963.
- Sikirycki I., *Piorunująca mieszanina (wiersze, ballady, bajki, fraszki, limeryki, parodie i humoreski)*, [tu: *limeryki*, s. 117–119], Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985.
- Słomczyński Maciej, *Limeryki plugawe*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków [1999].
- Słonimski Antoni, Tuwim Julian, *W oparach absurdu*, Agencja Omnipress, Warszawa 1991.
- Smocze Jajo. Limeryki o Krakowie: 750 lat lokacji miasta Krakowa*, wybór B. Maj *et al.*, red. A. Wrzesińska, Fundacja dla Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Stańczak Wanda, *Limeryki*, Wydawnictwo „Ezdorat”, Warszawa 2010.



- Stańczak W., *Pół-żartem*, [tu: *Limeryki*, s. 45–50], Ośrodek Kultury Arsus, Warszawa 2005.
- Stopczyk Stanisław Krzysztof, *Igraszki literackie. Limeryki–Fraszki–Rubaszki*, [tu: *Limeryki*, s. 7–51], „ABC”, Warszawa 2002.
- Swinarski Artur Marya, *Satyry*, [tu: *Limeryki*, s. 38–40], PIW, Warszawa 1955.
- Szczepkowski Andrzej, *Słoweczka*, [tu: *Limeryki*, s. 58–66], „Interpress”, Warszawa 1992.
- Szczudlik Jerzy, *Limeryki z okien bryki*, Pracownia Wydawnicza „ElSet”, Olsztyn 2009.
- Sznaper Adam, *Dialogi z lustrem*, [tu: *limeryki*, s. 86–95], „Atena”, Warszawa 2002.
- Szymański Wiesław, *Limeryki*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Ł. Górnickiego, Białystok 2000.
- Szymborska Wisława, *Rymowanki dla dużych dzieci*, Wydawnictwo a5, Kraków 2003.
- Tatara-Czopek Wanda, *Limeryki i inne słowne wybryki*, Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwa Słowaków w Polsce, Kraków 2005.
- A Thousand and One Limericks*, Book Blocks, London 2003.
- Trudno nie pisać satyry. Antologia*, wybór i oprac. J. Czarny, T. Gicgier, „Res Polona”, Łódź 1993, [tu: Marian Miszański, *Limeryki*, s. 27–28; Ryszard Doroba, *Limeryki*, s. 137–138; Tadeusz Gicgier, *Absurdalki*, s. 154–157].
- Tuwim Julian, *Aforyzmy i limeryki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Tuwim J., *Limeryki made in Poland, Limeryki w malpim zwierciadle, Limeryki z Ameryki, Limeryki różne*, [w:] *idem, Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Urbański Jacek, *Jacka Urbańskiego limeryki o postaciach*, „Desiderata”, Warszawa 1999.
- Waldman Andrzej Franciszek, *Limeryki, czyli podróż dookoła świata w poszukiwaniu świetlistych promieni nonsensu i ukrytych znaczeń*, wstęp L. Konopiński, Leszczyńskie Stowarzyszenie Twórców Kultury, Leszno 2002.
- Wambutt Ludwik, *Absurdy życia. Fraszkki i limeryki*, [tu: *Limeryki*, s. 75–81], Wydawnictwo Komograf, Ożarów Mazowiecki 2009.
- Wasylkowski Janusz, *Samotny jak pies w butonierce. 200 limeryków w tym jeden sprośny, no, może nie jeden*, Instytut Lwowski, Warszawa 2000.
- Weintraub Jerzy Kamil, *Utwory wybrane*, [tu: *Fraszki–limeryki Rudyarda Kiplinga z wariacjami i komentarzami tłumacza J. K. Weintrauba*, s. 321–322], wybór i wstęp R. Matuszewski, PIW, Warszawa 1986.
- Wers Jerzy, *Ballady z Kanady*, [tu: *Limeryki*, s. 64–66], Polska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2001.
- Wiśniewska Stanisława, *Prosto i z ukosa (limeryki)*, Związek Literatów Polskich, Lublin 2008.
- Wiśniewski Piotr Waldemar, *Rubaszki limerykowe Augustowszczyzny*, Wydawnictwo Estakada, Suwałki 2007.
- Wiśniewski P.W., *Rubaszki limerykowe Sejneńszczyzny*, Wydawnictwo Estakada, Suwałki 2008.
- Wiśniewski P.W., *Rubaszki limerykowe Suwalszczyzny*, Wydawnictwo Estakada, Suwałki 2007.
- The Wordsworth Book of Limericks*, red. L. Marsh, Wordsworth Editions, Hertfordshire 1997.
- Woroszyński Wiktor, *Weekend mister Smitha. Satyry i fraszki*, [tu: *Limeryki z moralami*, s. 20], Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Zabawy literackie krakowskich uczonych*, zebra. i oprac. H. Markiewicz, Collegium Columbinum, Kraków 2007.
- Zechenter Witold, *Guzy dla Muzy. Fraszkki, satyry, parodie*, [tu: *Limeryk na „Urek”*, *Limeryk o lecie*, s. 29, 49], Książnica Atlas, Lwów-Warszawa 1939.
- Żagiel Stefan, *Limeryki*, „Graf-Druk”, nakł. własnym, Ciechanów 1999.
- Żagiel S., *Szczypta szczawiu. Limeryki*, „Horyzont”, Ciechanów 2004.
- Żagiel S., *Z winy bociana. Limeryki*, nakł. własnym, Ciechanów 2005.
- Żak Grzegorz, *Limerykiem dookoła Jeleniej Góry*, Wydawnictwo Ad Rem, Jelenia Góra 2008.
- Żalejko Zofia, *Limeryki. Moskalki: żartobliwe utwory poetyckie, ot, pean na cześć absurdu*, nakł. własnym, Chodzież 2000.





- Żalejko Z., *Zabawy literackie*, t. 2, *Limeryki, moskaliki*, nakł. własnym, Chodzież 2002.  
Żalejko Z., *Zabawy literackie*, t. 3, *Limeryki*, nakł. własnym, Chodzież 2002.  
Żalejko Z., *Zabawy literackie*, t. 4, [tu: limeryki: s. 7–23], nakł. własnym, Chodzież 2003.

### Wybrane opracowania

- Abramowska Janina, *Bajeczka — absurd i konwencja*, „Sztuka dla Dziecka” 1988, nr 1, s. 11–14.  
Adamczyk-Grabowska Monika, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Ossolineum, Wrocław 1988.  
Amis Kingsley, *Introduction*, [w:] *The New Oxford Book of Light Verse*, Oxford University Press, Oxford 1978, s. V–XXII.  
Anderson Celia Catlett, Apseloff Marilyn Fain, *Nonsense Literature for Children: Aesop to Seuss*, Library Professional Publications, Hamden, Connecticut 1989.  
Attardo Salvatore, *The analysis of humorous narratives*, „Humor: International Journal of Humor Research” 11, 1998, s. 231–260.  
Baacke Dieter, *Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense*, [w:] *Deutsche Unsinnspoesie*, red. P. Dencker, Reclam, Stuttgart 2006, s. 355–377.  
Bachtin Michał, *Problem gatunków mowy*, [w:] *idem, Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 348–402.  
Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniołowie, wstęp i oprac. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.  
Balbus Stanisław, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.  
Balcerzan Edward, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998.  
Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Koziół, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1999, s. 358–380.  
Balcerzan E., *Oceny dorobku Stanisława Barańczaka*, „Opcje” 1995, nr 1/2, s. 82–83.  
Baranowska Małgorzata, *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć... Szymborska i świat*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.  
Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.  
Barańczak S., *Snark jest Bądziołem*, [w:] E. Lear, L. Carroll, W.S. Gilbert, A.E. Housman, H. Belloc, *44 opowiadki*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 5–16.  
Barańczak S., *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Aneks, Londyn 1990.  
Barańczak S., *Zamiast wstępu*, [w:] *Fioletowa krowa. 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Skakespeare’a do Johna Lennona*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 18–22.  
Baring-Gould William Stuart, *The Lure of the Limerick. An Uninhibited History*, Rupert Hart-Davis, London 1969.  
Bednarczyk Anna, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2002.  
Belknap George N., *History of the Limerick*, „The Papers of the Bibliographical Society of America” 75, 1981, s. 1–32.  
Bergson Henri, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.  
Bibby Cyril, *The Art of the Limerick*, Archon Books, Hamden, Connecticut 1978.  
Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Limeryki czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.



- Bikont A., Szczęsa J., *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- Błoński Jan, *Co to jest nadrealizm?*, „Przekrój” 1958, nr 677/679, s. 15–16.
- Błoński J., *Pozytywny ekscentryk czyli o „Zielonej Gęsi”*, „Dialog” 1959, nr 4, s. 99–106.
- Boas Guy, *In Lighter Vein: Limericks*, „English” 15, 1964, s. 15–17.
- Bouissac Paul, *Decoding Limericks: A Structuralist Approach*, „Semiotica” 19, 1977, s. 1–12.
- Bouissac P., *The Meaning of Nonsense (Structural Analysis of Clown Performances and Limericks)*, [w:] *The Logic of Culture: Advances in Structural Theory and Methods*, red. I. Rossi, J.F. Bergin Publishers, South Hadley, Massachusetts 1982, s. 199–213.
- Bouissac P., *A Semiotic Approach to Nonsense: Clowns and Limericks*, [w:] *Sight, Sound, and Sense*, red. Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington-London 1978, s. 244–263.
- Bourke John, *Englischer Humor*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1965.
- Bovenschen Silvia, *Lob der Nuance. Zur Rettung des Exzentrischen*, „Kursbuch” 1994, z. 118, s. 49–63.
- Brückner Aleksander, *Przedmowa*, [w:] *Cztery wieki fraszki polskiej*, wybór i wstęp J. Tuwim, Czytelnik, Warszawa 1957, s. XI–XXI.
- Brzechwa Jan, *O poezji dla dzieci*, „Twórczość” 1955, nr 4, s. 163–170.
- Brzozowska Dorota, *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000.
- Burakowska Elżbieta, *O nonsensie w poezji dla dzieci*, [w:] *Studia z historii literatury dla dzieci i młodzieży*, wybór W. Grodzieńska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1971, s. 71–105.
- Burnett Archie, *A Limerick by A.E. Housman*, „Notes and Queries” 46, 1999, s. 68–69.
- Buttler Danuta, *Komizm językowy w poezji dla dzieci*, [w:] *Poezja dla dzieci. Mity i wartości*, red. B. Żurkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1985, s. 51–70.
- Buttler D., *Polski dowcip językowy*, PWN, Warszawa 2001.
- Bystron Jan Stanisław, *Komizm*, Ossolineum, Wrocław 1960.
- Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz i M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Chesterton Gilbert Keith, *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. S. Baczyński, Towarzystwo Wyd. „Rój”, Warszawa 1927.
- Chłopicki Władysław, *O humorze poważnie*, PAN, Kraków 1995.
- Cieślakowski Jerzy, *Literatura i podkultura dziecięca*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Cieślakowski J., *Wielka zabawa*, Ossolineum, Wrocław 1985.
- Cieślakowski J., *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślakowski, Ossolineum, Wrocław 1991, s. III–LXI.
- Colley Ann, *Edward Lear's Limericks and the Reversals of Nonsense*, „Victorian Poetry” 26, 1988, nr 3, s. 285–299.
- Colley Ann C., *The Limerick and the Space of Metaphor*, „Genre” 21, 1988, nr 1, s. 65–91.
- Critchley Simon, *On Humour*, Routledge, London-New York 2006.
- Czukowski Kornel, *Od dwóch do pięciu*, przeł. i oprac. W. Woroszyński, Nasza Księgarnia, Warszawa 1962.
- Degen John A., *Gilbert and the Limerick*, „Victorian Poetry” 25, 1987, nr 1, s. 87–93.
- Dilworth Thomas, *Edward Lear's Suicide Limerick*, „The Review of English Studies” 46, 1995, nr 184, s. 535–538.
- Dilworth T., *Society and the Self in the Limericks of Lear*, „The Review of English Studies” 45, 1994, nr 177, s. 42–62.
- Dłuska Maria, Kuryś Tadeusz, *Sylabotonizm*, Ossolineum, Wrocław 1957.
- Dufrenne Mikel, *Sztuka popularna jest naprawdę sztuką*, przeł. M. Chełmińska, „Studia Estetyczne” XIX, 1982 [opublikowano: 1984], s. 127–142.



- Dunin Janusz, *Życie i sprawy Sotera Rozmiar Rozbickiego*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980.
- Dybiak Krzysztof, *Zabawa jako źródło poezji*, [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1980, s. 41–56.
- Dziemidok Bogdan, *O komizmie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
- Easthope Antony, *The English sense of humor?*, „Humor” 13, 2000, s. 59–75.
- Ede Lisa, *Edward Lear’s Limericks and their Illustrations*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam 1987, s. 103–116.
- Ede L., *An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*, *ibidem*, s. 47–60.
- Esar Evan, *The Humor of Humor: The Art and Techniques of Popular Comedy*, Phoenix House Ltd, London 1954.
- Feinberg Leonard, *The Secret of Humor*, Rodopi, Amsterdam 1978.
- Feinberg L., *Tajemnica humoru*, przeł. B. Budzanowska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5/6, s. 285–296.
- Fowler Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- Fowler A., *The Life and Death of Literary Forms*, [w:] *New Directions in Literary History*, red. R. Cohen, Routledge & Kegan Paul, London 1974, s. 77–94.
- Fraser George Sutherland, *Metre, Rhyme and Free Verse*, Methuen, London 1977.
- Fussell Paul, *Poetic Meter and Poetic Form*, McGraw-Hill, New York 1979.
- Gajda Krzysztof, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003.
- Gajda Stanisław, *Współczesny polski dyskurs naukowy*, [w:] *Dyskurs naukowy — tradycja i zmiana*, red. S. Gajda, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1999, s. 9–17.
- Giese Hans, *Das obszöne Buch*, Enke Verlag, Stuttgart 1965.
- Głowiński Michał, *Aforyzmy, fraszki, liryki*, [w:] *idem, Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000, s. 448–458.
- Głowiński M., *Kanony poetyckości i style historyczne*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 205–213.
- Gołaszewska Maria, *Śmieszność i komizm*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Görner Rüdiger, *Sinn des Nonsense: Zu Edward Lear und Lewis Carroll*, [w:] *idem, Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996, s. 35–42.
- Gray Donald J., *The Uses of Victorian Laughter*, „Victorian Studies” 10, 1966, s. 145–176.
- Grodziński Eugeniusz, *Zarys teorii nonsensu*, Ossolineum, Wrocław 1981.
- Groński Ryszard Marek, *Limeryki nad Wisłą*, „Polityka” 1997, nr 2, s. 85.
- Grümmer Gerhard, *Spielformen der Poesie*, Verlag Werner Dausien, Hanau 1985.
- Hark Ina Rae, *Edward Lear: Eccentricity and Victorian Angst*, „Victorian Poetry” 16, 1978, s. 112–122.
- Harrowven Jean, *The Limerick Makers*, The Borrowdale Press, Norwich 2000.
- Hazard Paul, *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. I. Słońska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1963.
- Hellenthal Michael, *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*, Die Blaue Eule, Essen 1989.
- Helmers Hermann, *Lyrischer Humor. Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1978.
- Herben Stephen J., *A Shakespearian Limerick*, „Shakespeare Quarterly” 14, 1963, nr 4, s. 481.
- Hildebrandt Rolf, *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Universitätsdissertation, Hamburg 1962.
- Hirsch Wolfgang, *Das Wesen des Komischen*, L.J. Veen, Amsterdam 1959.
- Holquist Michael, *What is a Boojum? Nonsense and Modernism*, „Yale French Studies” 43, 1969, s. 145–164.



- Homeyer Helene, *Philosophie des Unsinnns. Eine sprachliche Betrachtung zum englischen Humor*, „Deutsche Rundschau” 1947, z. 7, s. 52–55.
- Horwath Peter, *A Twelfth-Century Limerick?*, „Notes and Queries” 15, 1968, s. 409.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Humor absurdalny w teatrze i w życiu*, Stenogram dyskusji z udziałem J. Błońskiego, S.J. Leca, K. Puzyny i A. Stawara, „Dialog” 1958, nr 8, s. 137–146.
- Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1994.
- Huxley Aldous, *Edward Lear*, [w:] *idem, On the Margin. Notes and Essays*, Chatto & Windus, London 1956, s. 167–172.
- Illg Jerzy, *Mój znak. O noblistach, kabaretach, przyjaźniach, książkach, kobietach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009 (rozdz. *Greta Garbo poezji*, s. 107–149).
- Islinger Marion, *Englische Kinderlyrik zu Anfang des 19. Jahrhunderts als Vorläufer der viktorianischen Nonsense-Literatur*, [w:] *Expedition nach der Wahrheit*, red. S. Horlacher, M. Islinger, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1996, s. 207–220.
- Kalaga Wojciech, *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1997, s. 9–17.
- Kamionkova Janina, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.* *Studia*, PIW, Warszawa 1970.
- Kantha Sachi Sri, *Sexual humor on Freud as expressed in limericks*, „Humor” 12, 1999, s. 289–300.
- Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Kleiner Juliusz, *Z zagadnień komizmu*, [w:] *idem, Studia z zakresu teorii literatury*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1956, s. 99–115.
- Kłominek Andrzej, *Życie w „Przekroju”*, Oficyna Wydawnicza Most, Warszawa 1995.
- Kornhauser Julian, *Czarodziejstwo*, „Pismo” 1981, nr 2, s. 6–10.
- Kowalski Piotr, *Kurioza, rzeczy dziwne i znaki wieszczce*, [w:] *idem, Świat Andrzeja Komonieckiego, kronikarza Żywca. Studia z antropologii historycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 103–139.
- Koźniewski Kazimierz, *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Koźniewski K., *Wielka awantura artystyczna czyli Galczyński w P*, „Przekrój” 1975, nr 1563, s. 9.
- Köhler Peter, *Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1989.
- Köhring Klaus H., *Nonsense als Common Sense. Aspekte des „light verse” bei Ogden Nash*, [w:] *Wirklichkeit und Dichtung. Studien zur englischen und amerikanischen Literatur*, red. U. Halfmann, K. Müller, K. Weiss, Duncker & Humblot, Berlin 1984, s. 341–358.
- Kusenbergt Kurt, *Über den Unsinn*, „Merkur” 1947, 1, s. 956–957.
- Kwiatkowski Jerzy, *Felieton obowiązkowy*, „Pismo” 1983, nr 4, s. 94–97.
- Kwiatkowski J., *Wielki humorysta*, „Życie Literackie” 1956, nr 46, s. 3, 11.
- Lang Peter Christian, *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main-Bern 1982.
- Lecerclle Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, London-New York 1994.
- LeClair Thomas, *Death and Black Humor*, „Critique: Studies in Modern Fiction” 17, 1975, s. 5–40.
- Legeżyńska Anna, *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, PWN, Warszawa 1999.
- Legman Gershon, *The Limerick: A History in Brief*, [w:] *idem, The Horn Book. Studies in Erotic Folklore and Bibliography*, University Books, New Hyde Park, New York 1966, s. 427–453.

## Bibliografia



- Legman G., *Rationale of the Dirty Joke. An Analysis of Sexual Humor*, University Books Inc., New York 1968.
- Lehmann John, *Edward Lear and His World*, Charles Scribner's Sons, New York 1977.
- Leimert Erica, *Die Nonsense-Poesie von Edward Lear (Ein Beitrag zur Psychologie des englischen Humor)*, „Die Neueren Sprachen” 45, 1937, s. 368–373.
- Leonard John, *The First English Limerick?*, „Notes and Queries” 40, 1993, 2, s. 207–208.
- Leonard Wilson F., *Volksdichtung der Intellektuellen. Aus Anlaß eines Buches von Jürgen Dahl*, „Akzente” 1960, 1, s. 82–95.
- Liede Alfred, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, t. 1, 2, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1992.
- Liessmann Konrad Paul, *Kanon und Exzentrik. Zur Ästhetik der Abweichung*, „Kursbuch” 1994, z. 118, s. 13–26.
- Ligeża Wojciech, *Poezja Barańczaka i duch pokoleniowego uogólnienia*, „Nowe Książki” 1998, nr 1, s. 4–6.
- Lohse Rolf, *Bretons Schwarzer Humor und die Académie de l'humour français*, [w:] *Avantgarde und Komik*, red. L. Scherer, R. Lohse, Rodopi, Amsterdam-New York 2004, s. 281–295.
- Ludyczny wymiar kultury*, red. J. Grad, H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- MacDiarmid Hugh, *Scottish Eccentrics*, Carcanet, Manchester 1993.
- Malcolm Noel, *The Origins of English Nonsense*, HarperCollinsPublishers, London 1997.
- Mala Muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej*, wybór i oprac. A. Siomkajło, PIW, Warszawa 1986.
- Markiewicz Henryk, *Odkrywanie Limeryki*, [w:] *Liber Limericorum to jest Wielka Xiega Limeryków i Innych Utworów Ku Czci Jej Wysokości Królowej Łoży Teresy Walas jako też przy Innych Okazjach Sposobnych przez Limeryczną Łożę Jej Admiratorów Ułożonych*, Universitas, Kraków 1997.
- Markiewicz H., *Zabawy literackie dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2003.
- Martuszevska Anna, *Radosne gry. O grach / zabawach literackich*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Matuszewicz Czesław, *Humor, dowcip, wychowanie. Analiza psychospołeczna*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976.
- Mączak Antoni, *Gabinety osobliwości*, [w:] *idem, Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*, PIW, Warszawa 1980, s. 220–223.
- Meyer Helmut, *Die groteske Dimension englischer Limericks als didaktisches Problem*, „Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis” 30, 1977, s. 145–152.
- Michałowski Piotr, *Fraszka — poza nowoczesnością?* [w:] *idem, Glosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas, Kraków 2008, s. 145–164.
- Michałowski P., *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1999.
- Morawski Stefan, *Art and Obscenity*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 26, 1967, nr 2, s. 193–207.
- Morawski S., *Sztuka masowa a elitarna. Za i przeciw*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna*, red. R. Marszałek, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 91–119.
- Müller Beate, *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*, WVT — Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1994.
- Nash Walter, *The language of humour*, Longman, London-New York 1985.
- Natanson Wojciech, *Paradoksalne dzieje polskiego humoru*, „Kierunki” 1987, nr 8, s. 11.
- Noakes Vivien, *Edward Lear 1812–1888*, Royal Academy of Arts/ Weidenfeld and Nicolson, London 1985.
- Nyczek Tadeusz, *Tyle naraz świata. 27 x Szyborska*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.
- Ogden James, *From Lyric to Limerick*, „Notes and Queries” 41 (239), 1994, 4, s. 529–531.



## Bibliografia



- Ossowski Jerzy S., *Potęga śmiechu*, [w:] *Świat w zabawie — „zabawa światem”*. *Ludyczne koneksje literatury*, red. D. Ossowska, A. Rzymyska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001, s. 83–101.
- Ostrowski Witold, *Limeryk*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 382–383.
- Passi Izaak, *Powaga śmieszności*, przeł. K. Minczewska-Gospodarek, PWN, Warszawa 1980.
- Perrine Laurence, *Sound and Sense. An Introduction to Poetry*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1977.
- Petzold Dieter, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1972.
- Pietraszko Stanisław, *Kultura literacka*, [w:] *idem, Studia o kulturze*, AVA, Wrocław 1992, s. 113–128.
- Pietruszewska-Kobiela Grażyna, *Literatura nie tylko dla dzieci*, [w:] *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, red. U. Chęcińska, Książnica Szczecińska, Szczecin 1994, s. 224–236.
- Prickett Stephen, *Consensus and Nonsense: Lear and Carroll*, [w:] *idem, Victorian Fantasy*, The Harvester Press, Sussex 1979, s. 114–149.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, Princeton University Press, Princeton 1974.
- Prokop Jan, *Wisława Szymborska albo wstydlivość uczuć*, [w:] *idem, Lekcja rzeczy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 176–185.
- Propp Władimir, *Problemy śmiechu i komizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 3, s. 41–56.
- Przyboś Julian, *Poezja dla dzieci*, [w:] *Beniaminek czy podrzutek. Głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*, wybór tekstów H. Bielawska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1982, s. 47–52.
- Pszczółowska Lucylla, *Rym*, Ossolineum, Wrocław 1972.
- Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Ratajczak Józef, *Julian Tuwim*, Rebis, Poznań 1995.
- Reed Langford, *The Complete Limerick Book. The Origin, History and Achievements of the Limerick, with about 350 selected examples*, Jarrolds Publishers, London 1925.
- Richardson Joanna, *Edward Lear*, Longmans Green & Co Ltd, London 1965.
- Rieder John, *Edward Lear’s Limericks: The Function of Children’s Nonsense Poetry*, „Children’s Literature” 26, 1988, s. 47–60.
- Rogoziński Julian, *Poufny dziennik lektur*, „Literatura” 1974, nr 6, s. 7.
- Röhrich Lutz, *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*, J.B. Metzler, Stuttgart 1977.
- Saroglou Vassilis, Anciaux Lydwine, *Liking sick humor: Coping styles and religion as predictors*, „Humor” 17, 2004, s. 257–277.
- Sawicka Jadwiga, *„Filozofia” słowa Juliana Tuwima*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Schick Philippine, *Über die Entwicklung des Limericks — seine Übersetzungsprobleme*, „Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis” 5, 1960, s. 39–40.
- Schmidt-Hidding Wolfgang, *Wit and Humour*, [w:] *Humor und Witz*, red. W. Schmidt-Hidding, Hueber, München 1963, s. 37–160.
- Schöne Annemarie, *Englische Nonsense- und Grusel-Balladen. Intellektuelle Ver-spiele in Beispielen und Interpretationen und mit Übertragungen im Anhang*, Vanderhoeck und Rupert, Göttingen 1970.
- Schöne A., *Nonsense-Dichtung — ein Phänomen der englischen Komik*, „Die Neueren Sprachen” 53, 1954, s. 132–140.
- Schöne A., *Nonsense-Epigramme. Ein Beitrag zur englischen Komik*, [w:] *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, red. G. Pfohl, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, s. 484–498.
- Schöne A., *Untersuchungen zur englischen Nonsense Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Limericks und seines Schöpfers Edward Lear*, niepublikowana dysertacja, Biblioteka Uniwersytecka, Bonn 1951.





- Sewell Elizabeth, *The Field of Nonsense*, Chatto and Windus, London 1952.
- Shapiro Karl, Robert Lawrence Beum, *A Prosody Handbook*, Harper & Row, New York-London 1965.
- Simonides Dorota, *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków*, PWN, Wrocław 1976.
- Siomkajło Alina, *Ewolucja epigramatu (do początków Romantyzmu w Polsce)*, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Sitwell Edith, *Englische Exzentriker. Eine Galerie höchst merkwürdiger und bemerkenswerter Damen und Herren*, z ang. przeł. K. Stromberg, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2000.
- Skwarczyńska Stefania, *Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej (Na przykładzie „Hamleta” w wersji Józefa Paszkowskiego)*, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 287–330.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1965.
- Soliński Wojciech, *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1987.
- Stemmler Theo, *Edward Lears ZOO*, [w:] *Sinn im Unsinn. Über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, red. T. Stemmler, S. Horlacher, Gunter Narr Verlag, Mannheim 1997, s. 71–86.
- Stewart Susan, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1979.
- Stiller Robert, *Edward Lear i głębszy sens nonsensu*, [w:] E. Lear, *Limeryki wszystkie*, przeł. R. Stiller, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 113–126.
- Sułkowski Bogusław, *Zabawa. Studium socjologiczne*, PWN, Warszawa 1984.
- Szóstak Anna, *Dziecięcy „świat na opak” we współczesnej poezji dla dzieci*, [w:] *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, red. U. Chęcińska, Książnica Szczecińska, Szczecin 1994, s. 194–205.
- Szóstak A., *Nurt lingwistyczny we współczesnej polskiej poezji dziecięcej*, Wydawnictwo WSP, Zielenka Góra 2000.
- Szymański Wiesław [Paweł], *Małe rzeczy foremne (Powojenna twórczość K. I. Galczyńskiego — cz. II)*, „Więź” 1960, nr 1, s. 80–112.
- Szyborska Wisława, *Lektury nadobowiązkowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973; 1981.
- Świat humoru, red. S. Gajda, D. Brzozowska, Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, Opole 2000.
- Tabbert Reinbert, *Zum literarischen Nonsense: Versuch einer Orientierung*, „Der Deutschunterricht” 1975, z. 5, s. 5–22.
- Tarnogórska Maria, *Ciało ekscentryczne (wariant komiczny)*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Leńska-Bąk, M. Sztandara, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008, s. 177–189.
- Tarnogórska M., *Śmiech uczonych. Limeryk w folklorze uniwersyteckim*, [w:] *Wyobrażenia i pedanteria*, red. M. Adamski et al., Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008, s. 295–308.
- Tarnogórska M., *Śmierć w zwierciadle nonsensu. „Tanatologiczny” komizm limeryków*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna–antropologia kultury–humanistyka*, t. XI, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2007, s. 431–440.
- Tarnogórska M., „Śmieszne” i „dziwne” wierszyki. *Limeryk w obiegu literatury dziecięcej*, [w:] *Stare i nowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zajac, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010, s. 91–110.
- Tigges Wim, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1988.
- Tigges W., *An Anatomy of Nonsense*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, red. W. Tigges, Rodopi, Amsterdam 1987, s. 23–46.
- Tigges W., *The Limerick: the Sonnet of Nonsense?*, *ibidem*, s. 117–133.

## Bibliografia

---



- Trzynadłowski Jan, *Male formy literackie*, Ossolineum, Wrocław 1977.
- Tuwim Julian, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą*, posłowie P. Matywiecki, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2009, s. 603–610.
- Tuwim J., *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2008.
- Waksmund Ryszard, *Literatura dziecka w „stuleciu” dziecka. Próba podsumowania*, [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Wydawnictwo CEBID, Warszawa 2002, s. 15–25.
- Waksmund R., *Od poezji dydaktycznej do liryki dziecięcej*, [w:] *Poezja dla dzieci. Mity i wartości*, red. B. Żurakowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1985, s. 157–170.
- Walter Jürgen, *Sprache und Spiel in Christians Morgensterns Galgenliedern*, Verlag Karl Alber, Freiburg-München 1966.
- Weller Rainer, *Nonsense-Literatur als Gestaltungsaufgabe auf Unter- und Mittelstufe*, „Der Deutschunterricht” 1970, z. 5, s. 39–46.
- West Mark I., *Edward Lear’s A Book of Nonsense: A Scroobious Classic*, [w:] *Touchstones: Reflection on the Best in Children’s Literature: Fairy Tales, Fables, Myths, Legends, and Poetry*, t. 2, red. P. Nodelman, Children’s Literature Association, West Lafayette 1987, s. 150–156.
- Węgrzyniakowa Anna, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1997.
- White Alison, *With Birds in His Beard*, „Saturday Review” 1966, 15 stycznia, s. 26–27.
- Winczer Pavol, *Element zabawowy w poezji awangardowej (na przykładzie czeskiego poetyzmu)*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 7–23.
- Wokół Szymborskiej*, (Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka), Poznań 1995.
- Wyka Marta, *Galczyński a wzory literackie*, PIW, Warszawa 1970.
- Ziomek Jerzy, *Komizm–parodia–trawestacja*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, red. J. Maciejewski, Ossolineum, Wrocław 1966, s. 322–339.
- Ziomek Jerzy, *Komizm — spójność teorii i teoria spójności*, [w:] *idem, Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980, s. 319–354.
- Ziomek J., *Pornografia i obscenum, ibidem*, s. 289–318.
- Zum Limerick mit Schüttelreimen* (Diskussion), „Heile Welt” 1995, z. 2, s. 18–23.
- Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka (1918–1932)*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Żółkiewski S., *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980.



## Genus ludens. The Limerick in Polish Literary Culture

### Summary

The aim of this monograph is to present the most important generic variants of the limerick in Polish literature from the 1930s until the beginning of the twenty-first century. While the origins of the genre are English and the genre relies heavily on the English sense of humour — as displayed in the introductory chapters of the book — some Polish writers have created highly original limericks and made this form popular among their reading public.

The history of the limerick in Polish literature begins in the period between the two World Wars with translations of anonymous English limericks by Janusz Minkiewicz published in the humorous-satirical magazine *Szpilki*. Undoubtedly, the main problem with the generic transfer was that Polish literature did not have this kind of nonsense humour tradition. Probably because of this, the first ‘complete’ Polish limerick collection of Minkiewicz and Julian Tuwim (also announced in *Szpilki*) — was combined with a nonsensical narrative commentary to heighten the effect of playfulness and resistance to a common sense interpretation. The limerick ‘with a commentary’ can therefore be considered a typical Polish variant of the genre and an attempt to initiate a domestic generic tradition. In comparison with English limericks, another phenomenon of this tradition turned out to be an enormous wealth of comic rhymes based on the inflected structure of the Polish language.

The post-war period has shown a sustained interest in the genre, prolifically generating various generic styles. The leading position in the process of the assimilation of the genre is occupied by the magazines which not only publish the texts of many limerists, but also familiarize the readers with the kind of humour rooted in the world of nonsense. The literary competitions organized by their editors have established the Polish limerick firmly within popular entertainment.

The sources of the originality of Polish limericks are also individual poetics invented by famous authors. They developed their own aesthetics which have a paradigmatic function giving inspiration to other writers. There are three such individual variants:

1. Maciej Słomczyński’s (translator of *Alice’s Adventures in Wonderland*) obscene parody of the nonsensical world from Edward Lear’s *A Book of Nonsense*: decent eccentricity is replaced by odd sexuality. One of the striking characteristics of this generic style is a refined intellectual wit which provides a marked humorous contrast to the profane subject of the text.

2. Wisława Szymborska’s (Nobel prize winner) *vers de société* linked to the former tradition of drawing-room literature promoting an elegance of style and formal perfection. Szymborska, known in her private life as a wag and a lover of practical jokes, has inspired the imagination of many limerists and become a comic verse hero.

3. Stanisław Barańczak’s sophisticated version of the limerick which represents a self-conscious stage in the development of the genre. The author, famous as a translator of English and American light verse and professor of literature at the University of California, Berkeley, is the inventor of many ‘subgenres’ of the limerick which are examples of metaliterary play. A significant feature of Barańczak’s generic style is forced rhymes founded in unusual and exceptionally rare word connections.

## Summary

---



A considerable variant of the Polish post-war limerick is also flourishing in academic folklore which has a particularly strong tradition at the Jagiellonian University in Kraków. Its distinguishing characteristics are a parody of academic discourse and often obscenity as a form of 'powerful' expression contrasting with the highly abstract and intellectual speech of science.

In the 1970s the limerick initiated its active presence in children's magazines. In comparison with Lear's classic model appealing to children as well as to adults certain Polish texts create an infantile version of the limerick addressed to a narrower audience of children alone. Educational aims such as learning the alphabet, or themes such as school, or employing a child protagonist are examples of how it has been adapted to the world of young readers.

A separate variant of the genre is satire, with limericks engaged in politics and providing commentaries on current events. Most often they use sarcastic conventional humour and, through an application of nonsense elements, they tend to unmask the absurdity of existing reality.

The final chapter discusses some innovations in the limerick form and topics as observed in the recent period literature. Equipped with characteristics of Internet blog poetics or generic contaminations (such as the clerihew and the rondo) or doing a humorous version of the town legend, they tend to make the genre more dynamic and experiment with its boundaries.

The wide repertoire of limericks in Polish literature and the role of the great Polish writers in starting and establishing this generic tradition demonstrate that humorous verse has grown in Poland into an important branch of literature which resists simple labelling as second class poetry. Masters of limerick invented not only a special kind of language suitable for a ludic and comic purpose, but also contributed significantly to the exploration of the field of nonsense probing it for new literary ideas.



## Spis ilustracji

1. *There was a sick man of Tobago...* — *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, red. I. i P. Opie, Oxford 1991, Plate XIX • 35
2. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Man with a nose...*, [w:] E. Lear, *Complete Nonsense*, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire 1994 (b.s.) • 41
3. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Person of Mold...*, jw. • 41
4. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Man of Ancona...*, jw. • 42
5. Ilustracja do limeryku *The Old Woman of Lynn* z anonimowo wydanego zbioru *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820), reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library • 66
6. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an Old Man with a nose...*, [w:] E. Lear, *Complete Nonsense*, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire 1994 (b.s.) • 67
7. J. Tuwim, J. Minkiewicz, *Limeryki made in Poland* — „Szpilki” 1937, nr 37, s. 4, Biblioteka Narodowa • 125
8. Jerzy Zaruba, ilustracja do limeryku *Pewien w portowym...*, [w:] J. Minkiewicz, *Nic świętego*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1939, s. 144–145, Zakład Narodowy im. Ossolińskich • 138
9. Eryk Lipiński (J. Tuwim, *Limeryki*) — „Szpilki” 1955, nr 1, s. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich • 151
10. Jerzy Flisak, okładka: J. Tuwim, *Aforyzmy i limeryki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, Zakład Narodowy im. Ossolińskich • 152
11. Henryk Tomaszewski (K.I. Gałczyński, *10 limeryków*) — „Szpilki” 1946, nr 34, s. 4, Zakład Narodowy im. Ossolińskich • 157
12. Ewa Fryszak-Lubelska, okładka: *Księga nonsensu*, oprac. A. Marianowicz i A. Nowicki, PIW, Warszawa 1958 • 164
13. Stanisław Ibis-Gratkowski — „Karuzela” 1980, nr 17, s. 8–9 (D. Bitner, *Tuzin wariacji na temat limeryków*), Biblioteka Narodowa • 195
14. Andrzej Mleczko, okładka: M. Słomczyński, *Limeryki plugawe*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków [1999] • 208
15. Kolaż Wisławy Szymborskiej, [w:] A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 181 • 228
16. Eugeniusz Get-Stankiewicz — okładka książki S. Barańczaka *Fioletowa krowa*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007 • 239
17. Edward Lear, ilustracja do limeryku *There was an old Derry down Derry...*, zamieszczonego na okładce i stronie tytułowej *A Book of Nonsense*, [w:] E. Lear, *The Complete Nonsense and Other Verse*, Penguin Books, London 2006, s. 71 • 259
18. Bohdan Butenko (M. Majewski, *O semaforach*) — „Świerszczyk” 1983, nr 33/34, s. 407, Zakład Narodowy im. Ossolińskich • 268
19. Jerzy Flisak (W. Chotomska, *Limeryki — trochę dziwne wierszyki*) — „Płomyczek” 1980, nr 9, s. 250–251, Zakład Narodowy im. Ossolińskich • 272
20. Linoryt, [w:] W. Chotomska, *Limeryki w linorytach dzieci z prac. plastycznej M-GOK w Sejnach*, Sejny 1990 (b.s.) • 276



## Indeks osobowy

### A

Abramowicz Maciej • 14, 285  
Abramowska Janina • 263, 265, 275, 296,  
300, 304,  
Achilles • 174, 303  
Afanasjew Jerzy • 178  
Allen Woody • 179  
Amis Kingsley • 95, 96  
Anciaux Lydwine • 85  
Anders Jarosław • 134  
Anderson Celia Catlett • 256  
Andrzejewski Jerzy • 287  
Apseloff Marylin Fain • 256  
Archimedes • 303  
Arvalis Georgius (właśc. Jerzy Łanowski)  
• 241, 252, 253  
Arystofanes • 57, 68  
Arystoteles • 68

### B

Baacke Dieter • 19, 32  
Bachtin Michał • 20, 30, 56, 70, 78, 84, 209,  
210, 226, 305  
Baczyński Stanisław • 7, 123  
Balbus Stanisław • 117, 168, 205, 209, 224,  
226, 229, 241, 243, 251–254, 316  
Balcerzan Edward • 19, 21, 23, 107, 137, 139,  
234, 244, 247, 256, 273, 291, 302, 305,  
312  
Balik Štěpán • 315  
Baluch Jacek • 223, 251, 254, 292  
Baran Joanna • 171  
Baran Marcin • 189  
Baranowska Małgorzata • 224, 229, 297  
Barańczak Stanisław • 15, 17, 25, 26, 36, 72,  
80, 84, 85, 89, 95, 100, 109, 114, 132,  
133, 143, 169, 179, 182, 184, 185, 188,  
190, 199, 200, 205, 223, 230–241, 246,

259–261, 301, 304, 305, 309, 312, 314,  
316, 317  
Baring-Gould William S. • 22, 77, 78, 84,  
87, 97, 100, 102, 103, 113, 211, 212, 219,  
241  
Barthes Roland • 243  
Bartoszyński Kazimierz • 20, 21  
Bassaj Maria • 260  
Beardsley Aubrey Vincent • 90  
Bednarczyk Anna • 116  
Belknap George N. • 19, 36, 60, 62–65, 69,  
73, 74, 79–83, 85, 86, 90, 102, 218, 250  
Belloc Hilaire • 145, 163, 179, 238  
Bentley Edmund Clerihew • 301, 303  
Bergson Henri • 31, 101, 170, 212, 313  
Bertrand Denis • 14, 285  
Beška Krzysztof • 302  
Białoszewski Miron • 229, 237, 287, 291  
Biały Beata • 275, 277, 310  
Bibby Cyril • 15, 16, 22, 35–38, 51, 57, 58,  
60–62, 64, 72, 73, 80, 84, 88, 89, 97, 98,  
101–103, 107, 108, 114, 167, 173, 201,  
217, 226, 291, 306, 317  
Bielak Agata • 279  
Bieroń Tomasz • 19  
Bikont Anna • 13, 14, 30, 59, 60, 62, 72, 80,  
112, 184, 199, 206, 211, 212, 217, 223,  
226–228, 230–232, 250–254, 294  
Bishop Morris • 103, 109  
Bitner Dariusz • 192, 193, 195, 196  
Blake Quentin • 86  
Błoński Jan • 133, 179  
Boccaccio Giovanni • 58  
Boczoń Ryszard • 300  
Bolanowski Leszek • 213, 217, 218  
Bolecki Włodzimierz • 21, 137, 247, 256,  
291, 305  
Booth Wayne • 31  
Borowski Andrzej • 153  
Bouissac Paul • 17, 27–29, 206  
Bourdieu Pierre • 20





- Bourke John • 43, 71, 73, 108, 109, 147, 175, 181, 286  
Boy-Żeleński Tadeusz • 199, 263  
Breton André • 126  
Brodzka Alina • 128, 133, 205  
Brykczyński Marcin • 202, 273  
Bryndal Rafał • 187, 188, 202, 203, 215, 221  
Brzechwa Jan • 264, 296  
Brzozowska Dorota • 49, 92  
Brzozowski Andrzej Z. • 289  
Buller Arthur • 88  
Burakowska Elżbieta • 258, 264  
Butenko Bohdan • 183  
Buttler Danuta • 120, 153  
Bystron Jan Stanisław • 222
- C**
- Carroll Lewis • 72, 93, 123, 127, 128, 132, 134, 145, 163, 169, 178, 183, 194, 234, 238, 261, 264, 307  
Carter Harvey • 242  
Chaucer Geoffrey • 68  
Chelmińska Maria • 170  
Chesterton Gilbert Keith • 7, 123, 133, 145, 163, 230, 245, 263, 301  
Chociłowski Jerzy • 187  
Chopin Fryderyk • 287, 299  
Chotomska Wanda • 269, 271–273, 275, 276  
Cichowicz Stanisław • 29, 31  
Cieślowski Jerzy • 257, 296–298  
Clyne Michael • 20  
Codreanu Corneliu Zelea • 136  
Cohen Ralph • 170  
Colley Ann • 175  
Collini Stefan • 19  
Croce Benedetto • 255  
Culler Jonathan • 19, 31, 260  
Curtius Ernst Robert • 153, 154  
Czarnik Oskar Stanisław • 205  
Czarny Jan • 290  
Czuma Mieczysław • 293
- D**
- Dahl Roald • 179  
Dakowicz Przemysław • 249  
Dalin Jan (właśc. Jan Przała) • 282  
Danielewicz Jerzy • 213, 214, 217–219, 221  
Daukszewicz Krzysztof • 288, 289  
Dąbrowska Elżbieta • 21  
Degler Janusz • 129  
De la Mare Walter, zob. Mare Walter de la  
Dencker Klaus Peter • 19  
Derrida Jacques • 243  
Dębski Jerzy • 192, 194, 197, 198  
Dickinson Emily • 236  
Dickstein Morris • 134  
Dietrich Janina • 279  
Dilworth Thomas • 37  
Dłuska Maria • 114, 251  
Dmitroca Zbigniew • 187, 188  
Doroba Ryszard • 192, 269, 303  
Drawicz Andrzej • 178  
Dufrenne Mikel • 170  
Dunin Janusz • 126  
Duszek Anna • 20, 21  
Dybiak Krzysztof • 254  
Dziemidok Bogdan • 42, 92, 169, 217, 283
- E**
- East Michael • 60, 61  
Eco Umberto • 45  
Ede Lisa • 27, 37  
Eile Marian • 187  
Einstein Albert • 88  
Eliot Thomas Stearns • 145  
Eribon Didier • 29, 30  
Esar Evan • 89, 92  
Euwers Anthony • 107
- F**
- Fangrat Tadeusz • 192, 197, 198  
Featherstone Mike • 20  
Feinberg Leonard • 217–220  
Fiut Aleksander • 292, 294  
Florków Ryszard • 24, 217, 310  
Foucault Michel • 49  
Fowler Alastair • 170, 291, 311  
Fraser George Sutherland • 99, 120, 165, 235  
Friedmann Stefan • 213  
Frost Robert • 236  
Fulińska Agnieszka • 293, 294  
Furmanek Stanisław • 185  
Fussel Paul • 98



**G**

- Gajda Krzysztof • 285  
 Gajda Stanisław • 20, 49, 92  
 Galewski Michał • 191  
 Galsworthy John • 86  
 Gałczyńska Kira • 177  
 Gałczyński Konstanty Ildefons • 14, 16, 23, 111–114, 117, 120, 127, 142, 144, 155–158, 166, 176–180, 190, 199, 288, 294, 295, 310  
 Gardziejewski Maciej • 293  
 Gazda Grzegorz • 62  
 Gellner Dorota • 269, 271  
 Genette Gérard • 136  
 Gigier Tadeusz • 144, 167, 192, 194, 197, 221, 228, 290  
 Giese Hans • 83  
 Gilbert William Schwenck • 101, 169, 238  
 Glondys Danuta • 294  
 Głowiński Michał • 186, 191, 193, 305  
 Gołaszewska Ewa • 279  
 Gołaszewska Maria • 170, 171, 281  
 Gołubiew Antoni • 177  
 Gombrowicz Witold • 287, 288  
 Gondowicz Jan • 26  
 Goreniowie Anna, Andrzej • 30, 84, 209  
 Gorey Edward • 85, 86, 100, 235  
 Górzeński Jerzy • 169  
 Grad Jan • 20  
 Graham Harry • 145, 162, 163  
 Grajewski Wincenty • 56  
 Gray Donald J. • 148  
 Grobler Adam • 108  
 Grodzieńska Wanda • 258  
 Grodziński Eugeniusz • 133  
 Groński Ryszard Marek • 17, 203, 283, 314  
 Groszek Anita • 287  
 Grümmer Gerhard • 36, 301, 303, 307  
 Grys Krystyna • 219  
 Grzeszczuk Stanisław • 265

**H**

- Halfmann Ulrich • 135  
 Hanin Leonard • 135–137, 139  
 Hare Maurice Evan • 88  
 Harris John • 65

- Harrowven Jean • 35, 36, 58–60, 62–65, 72, 74, 75, 95, 102, 242, 258, 316  
 Heidegger Martin • 26, 30, 261  
 Hellenthal Michael • 220  
 Herben Stephen J. • 59  
 Herford Olivier • 145  
 Hermaszewski Marian Stanisław • 281  
 Heydel Magda • 243  
 Hickman Julia • 257  
 Hildebrandt Rolf • 32, 65, 68, 69, 72, 93, 194, 261, 262, 277, 304  
 Holoubek Gustaw • 289  
 Holquist Michael • 133  
 Hopfinger Maryla • 186  
 Horlacher Stefan • 39, 265  
 Horwath Peter • 56, 57  
 Housman Alfred Edward • 238  
 Huizinga Johan • 22, 25, 30, 94, 150, 154, 296

**I**

- Illg Jerzy • 203, 231

**J**

- Jakobson Roman • 252, 315  
 James Philip • 65  
 Jarniewicz Jerzy • 45  
 Jaroński Zbigniew • 129  
 Jarry Alfred • 300  
 Jarzębski Jerzy • 294, 306  
 Jasiński Bruno • 128–130  
 Jerzy VI, król Wielkiej Brytanii • 108, 131  
 Jesionowski Jerzy • 165, 166, 264, 266  
 Jeź Jan Stanisław • 300  
 Joyce James • 86, 102

**K**

- Kabziński Stefan • 287, 300  
 Kaczmarek Jacek • 283–285  
 Karpowicz Marek • 273  
 Karski Gabriel • 169  
 Kass Wojciech • 295  
 Kelera Józef • 133  
 Kern Ludwik Jerzy • 178, 179, 183  
 Kęszycka Helena • 49



Kipling Rudyard • 72, 86  
 Kleiner Juliusz • 29  
 Klominek Andrzej • 176  
 Knox Ronald • 101  
 Knysz-Tomaszewska Danuta • 118  
 Kochanowski Jan • 116  
 Kocjan Krzysztof • 29  
 Köhler Peter • 133  
 Köhring Klaus H. • 135  
 Kojder Andrzej • 241  
 Kolbuszewski Jacek • 220, 222  
 Kołakowski Leszek • 241  
 Kołakowski Roman • 286  
 Kopaliński Władysław • 144, 166  
 Kornhauser Julian • 230  
 Kowalski Piotr • 48, 227, 242  
 Koziński Józef • 139, 248, 312  
 Kozioł Urszula • 231  
 Koźniewski Kazimierz • 176, 179  
 Kruk Marcin • 187  
 Kubicki Paweł • 292  
 Kucharzyk Bartłomiej • 294  
 Kurecka Maria • 22, 150, 296  
 Kuryś Tadeusz • 114  
 Kurzyński Zbigniew • 308  
 Kwiatkowski Jerzy • 16, 167

## L

LaBarre Weston • 81  
 Lam Andrzej • 68, 130  
 Lamb Charles • 68  
 Lang Peter Christian • 37, 51, 128  
 Langier Tadeusz • 130  
 Lear Edward • 22, 26–28, 34–56, 61, 64, 65, 67–78, 81, 82, 85, 88–90, 93, 95–97, 101, 104, 105, 113, 123, 127, 128, 132, 143, 145, 149, 150, 156, 163, 169, 170, 175, 183, 206, 209, 213, 214, 220, 232–234, 237, 238, 246, 253, 257, 258–265, 269–271, 275, 280, 296, 297, 307, 310  
 Lec Jerzy • 117, 133  
 Lecercle Jean-Jacques • 26, 31, 39, 40, 43, 49, 55, 68, 103, 134, 174, 194, 261  
 LeClair Thomas • 219, 220  
 Leeuwen Hendrik van • 235  
 Legeżyńska Anna • 116, 118  
 Legman Gershon • 51, 75–78, 80–82, 86, 90, 95, 206, 207, 217, 218, 306, 309  
 Lehmann John • 43

Lehr-Spławiński Piotr • 316  
 Lejeune Philippe • 24  
 Lempp Albrecht • 189  
 Lengren Zbigniew • 178, 189  
 Leonard John • 56, 60, 61  
 Leonard Wilson F. • 48, 254, 278  
 Leśmian Bolesław • 236, 237  
 Lévi-Strauss Claude • 27–30  
 Lewicki Zbigniew • 134  
 Liede Alfred • 22, 92–94, 240, 257, 288, 301, 307  
 Liessmann Konrad Paul • 44, 50, 228  
 Lipska Ewa • 231  
 Lubusz Adam • 214, 308, 309

## Ł

Łeńska-Bąk Katarzyna • 262  
 Łochocka Hanna • 269  
 Łojek Jerzy • 216  
 Łukasiewicz Jacek • 202, 223, 224,

## M

McCrath Andrew • 63  
 MacDiarmid Hugh • 43  
 Machej Zbigniew • 13, 203, 223  
 Maciejewski Janusz • 250, 288  
 Madejski Jerzy • 21, 24, 256  
 Maj Bronisław • 203  
 Majchrowski Jacek • 294  
 Majewski Marek • 267, 268  
 Makłowicz Robert • 294  
 Malcolm Noel • 68, 69, 240  
 Małysz Adam • 279  
 Mamzer Hanna • 20  
 Mangan James Clarence • 63, 64  
 Marciniak Tomasz • 187, 190  
 Mare Walter de la • 106  
 Marianowicz Antoni • 13, 15, 23, 55, 79, 112, 117, 142, 144, 145, 160–163, 167, 169, 173, 178, 180, 181, 183, 184, 216, 220, 229, 230, 245, 260, 263, 264, 273, 294, 307, 311  
 Markiewicz Henryk • 13, 20–22, 24, 25, 31, 43, 48, 58, 60, 62, 189, 203, 204, 231, 241, 244, 246, 252, 254, 255, 294, 312  
 Markowski Andrzej • 224  
 Marquis Don • 80  
 Marshall John • 65



Martuszevska Anna • 23, 93, 94  
 Maryniak Tadeusz Józef • 222, 308, 311  
 Matusewicz Czesław • 278  
 Matywiecki Piotr • 154  
 Mazan Leszek • 294  
 Michałowski Piotr • 22, 33, 102, 195, 196,  
 241, 247–249, 291, 296–300  
 Milne Alan Alexander • 145, 163, 183, 264  
 Milton John • 68  
 Miłosz Czesław • 241  
 Minczewska-Gospodarek Kamelia • 103, 285  
 Minkiewicz Janusz • 23, 115–121, 123, 125,  
 135–137, 139, 140, 142–144, 146, 155,  
 159, 160, 163, 170, 180, 183, 190, 236,  
 315  
 Miodońska-Brookes Ewa • 20  
 Mirecki Janusz • 213  
 Miszański Marian • 192, 193  
 Mitosek Zofia • 173  
 Mitzner Zbigniew • 135  
 Mizerkiewicz Tomasz • 248  
 Mleczko Andrzej • 207, 208  
 Mondrzyk Czesław • 192  
 Monkhouse Cosmo • 162  
 Morawski Stefan • 212  
 Morgenstern Christian • 183, 190  
 Mostowicz Arnold • 145  
 Mrozek Sławomir • 20, 146, 189  
 Müller Beate • 169  
 Müller Kurt • 135  
 Murray J.M. • 61, 62  
 Musierowicz Małgorzata • 227, 229

## N

Nash Ogden • 105, 135, 179, 183, 184, 283  
 Nash Walter • 92, 98, 104, 194, 241, 252  
 Niesiołowski Tymon • 130  
 Nizinkiewicz Jacek • 232  
 Noakes Vivien • 34, 38, 39, 70, 258, 259  
 Nocoń Jolanta • 20  
 Norman A.F. • 57  
 Nowaczyński Adolf • 248  
 Nowak Katarzyna T. • 206, 227, 236  
 Nowicka-Jeżowa Alina • 118  
 Nowicki Andrzej • 15, 55, 145, 163, 174,  
 175, 183, 229, 230, 245, 260, 262–264,  
 307  
 Nycz Ryszard • 141, 203, 246, 291

## O

O'Daly John • 63  
 Ogden James • 104, 105, 135, 179, 184, 238,  
 299  
 Olejarczyk Tadeusz • 202  
 Opacki Ireneusz • 247, 305  
 Opie Iona • 35, 36, 69, 257  
 Opie Peter • 35, 36, 69, 257, 258  
 Ordonówna Hanka • 112  
 Orszak Paweł • 187  
 Osiecka Agnieszka • 144, 167–169  
 Ossowska Danuta • 178  
 Ossowski Jerzy S. • 178  
 O'Toumy John • 63  
 Owczarek Ewa • 249

## P

Pagaczewski Stanisław • 266  
 Panasewicz Jerzy • 192  
 Papuzińska Joanna • 241, 279, 291, 296–298  
 Parlicki Mariusz • 293, 294  
 Parrott Erick Oakley • 78, 79, 105, 107, 161,  
 181, 281, 282  
 Passi Izaak • 103, 285, 287  
 Pasternak Leon • 135  
 Paszkowski Józef • 60, 77  
 Patalas Jacek • 174  
 Perrine Laurence • 99  
 Petzold Dieter • 28, 43, 46, 50, 51, 53, 56, 65,  
 68, 72, 92, 93, 95, 104, 127, 140, 153, 211,  
 242, 243, 261, 308  
 Pfohl Gerhard • 93, 114, 255  
 Piechal Marian • 192, 195  
 Piętkowa Romualda • 21  
 Piguet Jean-Claude • 14  
 Piliszewska Anna • 293  
 Pobłocki Hubert • 186  
 Potemkowski Anatol • 144, 159, 160  
 Prickett Stephen • 22, 65  
 Prokop Jan • 224  
 Propp Władimir Jakowlewicz • 144  
 Prutkowski Józef • 145, 165, 166  
 Przybora Jeremi • 190, 199  
 Pszczołowska Lucylla • 100, 114  
 Puszek Henryk • 144, 174  
 Puzyna Konstanty • 133



**R**

- Rabelais François • 30, 84, 85, 209, 210, 218  
 Reed Langford • 22, 51, 59, 61, 62, 72–74, 76, 81, 85, 87–89, 100, 103, 104, 108, 115, 116, 156, 161, 167, 201  
 Rej Mikołaj • 117, 238  
 Resich-Modlińska Alicja • 145  
 Richardson Joanna • 336  
 Rieder John • 53, 175  
 Ringelnatz Joachim • 190  
 Röhrich Lutz • 218, 220, 275, 277  
 Rojek Józef Jacek • 289  
 Romowicz Krzysztof • 293  
 Rossetti Dante Gabriel • 86  
 Rossi Ino • 27, 86  
 Rozmiar Rozbicki Soter • 126, 127  
 Rożenek Jakub (właśc. Antoni Marianowicz) • 173, 216  
 Różewicz Tadeusz • 146  
 Rusinek Michał • 80, 202, 214, 215, 220–222, 227, 231, 232, 236, 241, 245, 247, 252, 253, 294  
 Rzymska Anna • 178  
 Rzyśko-Jamrozik Anna • 269, 270
- S**
- Saramonowicz Andrzej • 179  
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta • 316  
 Saroglou Vassilis • 85  
 Sawicka Halina • 285  
 Sawicka Jadwiga • 153  
 Schick Philippine • 93  
 Schmidt-Hidding Wolfgang • 71, 72, 285  
 Schöne Annemarie • 15, 37, 55, 92–94, 101, 104, 114, 255, 273  
 Scisłowski Włodzimierz • 144, 167, 192  
 Sebeok Thomas A. • 27  
 Sewell Elizabeth • 49, 93, 94, 102, 122, 150, 233, 234, 240  
 Shapiro Karl • 98  
 Sharpe R.S. • 35  
 Sieradzki Ignacy • 212  
 Sikirycki Igor • 192, 194  
 Siomkajło Alina • 117  
 Sitwell Edith • 43, 49  
 Skarżyńska Ewa • 269  
 Skłodowska-Curie Maria • 287, 288  
 Skwarczyńska Stefania • 33, 34, 62, 91, 182  
 Sławiński Janusz • 21, 55, 92, 117, 120, 250, 254, 309  
 Słobodnik Włodzimierz • 192, 193  
 Słomczyński Maciej • 59, 143, 178, 203, 205–209, 211–215, 217, 219, 221, 222, 250, 309  
 Słonimski Antoni • 15, 121–123, 127, 132, 133, 145, 146, 158, 178, 185, 199, 317  
 Smither Leonard • 90  
 Smogyi Mieczysław • 218  
 Smolińska Teresa • 48  
 Soliński Wojciech • 118  
 Sontag Susan • 212  
 Staniewska Anna • 77  
 Stankowska Agata • 248  
 Stanley Edward, XIII lord Derby • 39, 258  
 Starzyński Franciszek • 201  
 Stasiński Piotr • 205  
 Stawar Andrzej • 133  
 Stemmler Theo • 39, 265  
 Stenka Barbara • 187  
 Stern Anatol • 128–131  
 Sterna-Wachowiak Sergiusz • 300  
 Sterne Laurence • 68  
 Stevenson Robert Louis • 86  
 Stewart Susan • 44, 46, 94, 135, 221, 246, 281, 288, 310  
 Stiller Robert • 27, 28, 40, 43, 47, 54, 55, 127, 143, 170, 260  
 Strachey Edward • 68  
 Stróżewski Władysław • 241  
 Stróżyński Tomasz • 14, 285  
 Strzałkowska Małgorzata • 274  
 Suchodolski Rajnold • 247  
 Sudol Barbara • 202  
 Sułkowski Bogusław • 242, 243  
 Swift Johnathan • 68  
 Swinarski Artur Maria • 165  
 Swinburne Algernon Charles • 78, 86  
 Szajerowa Izabela • 189  
 Szajnert Danuta • 136  
 Szalapak Anna • 293  
 Szczepański Ludwik • 179, 180  
 Szczepkowski Andrzej • 210, 213  
 Szczęsna Joanna • 13, 14, 17, 30, 59, 60, 62, 72, 80, 112, 184, 199, 206, 211, 212, 217,



223, 226–228, 230–232, 236, 247, 250–254, 294, 314  
 Szekspir William • 59, 60, 68, 77, 210, 238, 258, 262, 301, 304  
 Sztandara Magdalena • 262  
 Szymański Mikołaj • 201  
 Szymański Wiesław • 214  
 Szymański Wiesław [Paweł] • 157  
 Szymborska Wisława • 13, 143, 189, 190, 203, 205, 212, 217, 222–232, 236, 241, 247, 288, 289, 294, 295, 314, 316  
 Szypowska Maria • 267

## Ś

Święc Adam • 293  
 Świdziński Marek • 316  
 Święch Jerzy • 118

## T

Taborski Andrzej • 227  
 Tarnogórska Maria • 262  
 Tatkiewicz Władysław • 26, 27  
 Tennyson Alfred • 68, 84  
 Tigges Wim • 22, 31–33, 37, 42, 66, 69, 94, 96, 102, 107, 109, 110, 113, 133, 134, 148, 194, 197, 206, 235, 240, 246, 247, 265, 285, 307, 309, 310  
 Tomasiak Wojciech • 20  
 Tomasz św. z Akwinu • 57  
 Tomicka-Danielewicz Urszula • 213, 214, 217–219, 221  
 Topor Roland • 179  
 Toporow Władimir • 300  
 Trembecki Jakub • 124  
 Trzynadłowski Jan • 23, 37, 174, 206  
 Tsakona Villy • 52  
 Tuwim Julian • 15, 20, 23, 112, 117–127, 130, 132, 133, 135, 139, 142–144, 146–156, 158–160, 163, 166, 178–180, 185, 190, 199, 200, 233, 236, 248, 251, 263, 264, 296, 298, 310, 312, 314, 315, 317  
 Tym Stanisław • 144, 167  
 Tynecka-Makowska Słowinia • 62  
 Tyszkiewicz Michał • 23, 112, 114

## U

Ulicka Danuta • 305  
 Untermeyer Louis • 14, 37, 59, 70, 75, 79, 315  
 Urban Jerzy • 173  
 Urbański Jacek • 287, 303  
 Usenko Natalia • 269, 271

## V

Van Leeuwen Hendrik, zob. Leeuwen Hendrik van  
 Vossler Karl • 255

## W

Waksmund Ryszard • 263, 269  
 Walas Teresa • 13, 189, 190, 226, 241  
 Walicka Janina • 44  
 Wantuch Wiesława • 107  
 Wasylkowski Janusz • 219, 221  
 Wat Aleksander • 129–131  
 Wawilów Danuta • 269, 271  
 Ważyk Adam • 126, 132  
 Weeks David • 197  
 Weiss Klaus • 135  
 Wells Carolyn • 107  
 Węgrzyniakowa Anna • 224  
 White Alison • 220  
 Wieczorek Krzysztof • 49  
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław • 112, 113, 184  
 Wiktoria, królowa Wielkiej Brytanii • 26, 34, 222  
 Wilczyk Wojciech • 189  
 Wimperis Arthur • 85  
 Winczer Pavol • 137, 255  
 Wirpsza Witold • 22, 150, 296  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy • 128–130, 287, 288  
 Witosz Bożena • 209  
 Wojda Dorota • 205  
 Wölfflin Heinrich • 204  
 Woroszyński Wiktor • 181–183  
 Wójtowicz Leszek • 294  
 Wrzesińska Anna • 292



## Indeks osobowy

---



Wyka Kazimierz • 236, 241  
Wyka Marta • 111, 157, 158, 178, 203  
Wysłouch Seweryna • 107  
Wyszomirski Michał • 267

### Z

Zacharska Alicja • 279  
Zandler Felix • 134  
Zapasiewicz Zbigniew • 289  
Zaręba-Wronkowska Jolanta • 189  
Zaworska Helena • 128, 129  
Zechenter Wiktor • 140, 192

Zgólkowa Hanna • 292  
Ziomek Jerzy • 83, 84, 212, 216, 218, 250,  
253, 288

### Ż

Żagiel Stefan • 219  
Żalejko Zofia • 205, 282, 290, 305, 307  
Żeromski Stefan • 287, 288  
Żółkiewski Stefan • 16, 111, 121, 140, 186,  
190, 191, 198, 203  
Żurakowski Bogdan • 269  
Żyłko Bogusław • 300



Sprzedaż wysyłkową publikacji  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego  
prowadzi  
Dział Handlowy  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel./fax 71 3752507, tel. 71 3752885  
e-mail: [marketing@uwvr.com.pl](mailto:marketing@uwvr.com.pl)  
[www.uwvr.com.pl](http://www.uwvr.com.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego  
zaprasza do swoich księgarni:

- Księgarnia internetowa: [www.uwvr.com.pl](http://www.uwvr.com.pl)
- Księgarnia Uniwersytecka  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15, tel. 71 3752923
- Księgarnia Naukowa im. Mikołaja Kopernika  
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 49/55, tel. 71 3752850

Księgarnia prowadzi również sprzedaż wysyłkową wszystkich książek  
znajdujących się w jej ofercie handlowej.