

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Fascynacja słowem i chęć tworzenia nowych wyrazów a nawet pojęć, które wymagają nowego wyrazu jest jednym ze zjawisk, które dają się zaobserwować w literaturze. *Żywe kamienie* W. Berenta i *Finnegans Wake* J. Joyce'a w dziedzinie powieści, a *Napój cieni* B. Leśmiana w poezji są tego przykładem. Jest interesującym faktem, że utwory tego rodzaju są – można by powiedzieć – najczęściej wystęпами jednorazowymi. Jeśli tworzą osobną odmianę gatunkową, nie powtarzają się tak bardzo, żeby utworzyć liczną grupę.

W bieżącym zeszycie „Zagadnień” mamy zestaw haseł, które łączy przeważnie wymyślone słownictwo lub przynajmniej tytuł. W niektórych widać chęć wykorzystania niezwykłych efektów dźwiękowo-znaczeniowych.

Widać w nich jakby dwie tendencje. Jedna – poważna – ma na celu tworzenie nowej poetyki lub poetyk (konstruktywizm, futurizm, dadaizm). Druga, starsza, zdążyła do komizmu i nonsensu.

Czytelnicy mogą uzupełnić lekturę odczytaniem na nowo haseł: *mirohtady* (t. XVII, z. 2), *stopiewnie* (t. XVII, z. 2) i *nonsense verse* (t. XX, z. 2).

Redakcja

COMPUT WOJSKA LITEWSKIEGO: staropolskie „zastęp, lista” – jednoutworowa bodaj odmiana facecji staropolskiej zapisana w Aktach Rzeczypospolitej Babińskiej (XVI-XVII) nosząca tytuł *Comput towarzystwa wojska litewskiego nowego zaciągu będącego na konsystencyjej w powiecie i starostwie upickim*. Jest to spis alfabetyczny, ale ułożony według ostatnich liter nazwisk i miejscowości-kwater brzmiących po litewsku, którego niezwykle i raczej zaskakujące ucho polskie dźwięki i ich powtórzenia miały efekt komiczny. Oto początek computu:

A. Ometa, Szukszta, Dukszta, Pukszta, Puciata, Kluciata, Odnata, Szumiata, Gobiata, Malata, Beziata, Bukata, Żaba, Burka, Huba, Złoba, Złaba, Bukraba, Szapka, Pipka, Żabka, Nieszyjka, Ziabka, Świnka, Ślinka, Halka, Kukła, Ćwikła, Zemła, Szybicka, Szotucha, Sobotka, Pausza, Brzoska, Dotata, Malaw-

ka, Władyczka, Nietyksza, Tysza, Ścierka, Szyba, Ściepa, Piłka, Szyjka, Oszyjka, Kobiaka, Baka...

B. Hołub, Zub, Kodłub, Kołb, Szczolub, Sohołub, Siniohub...

C. Koc, Szorc, Rekuć, Szykuć, Kukuć, Giedroję, Kosyc, Paszyc, Kondzic, Chrażyc, Ruszczyc, Kmicic...

Kwaterny na wojsko: Ciszyszki, Janiszki, Stokliszki, Oniszki, Rumszyszki, Purwiszki, Grinkiszki, Psikuszki, Dziukuszki, Lelkiszki, Kukliszki, Zodziszki, Pełwiszki, Koziszki, Grauzyszki, Strakiszki...

Wśród spisu obejmującego niemal cztery strony druku występują tak znane nazwiska jak: Puciata, Kmicic, Wereszczaka, Rymwid itp. Można więc przypuszczać, że nie wszystkie były wymysłem literackim.

Efekt komiczny *compusu* polega w dużej mierze na grze dźwięków i bliżej nieokreślonych albo całkiem określonych skojarzeń znaczeniowych, podobnie jak w

angielskich *portmanteau words*, które nie mają jasnego znaczenia, ale kojarzą się z czymś znanym.

Bibliografia: J. Kijas (red.) *Facecje staropolskie*, wyd., M. Kot., Kraków 1951.

Witold Ostrowski

INTEGRALI: (słoweński: 'integraly', 'całki'; *integral* - 'całka', *integralen* - 'integralny', 'całościowy'; brak równoważników w innych językach - tytuł zbioru poezji Srećko Kosovela, wydanego przez Antona Ocvirka w 1967 r. w Lublanie, a więc 41 lat po śmierci poety. Należy pamiętać, że Kosovel nie wydał sam żadnego zbioru poetyckiego, tylko nieliczne wiersze w czasopismach. Zmarł w wieku 22 lat, pozostawiając po sobie spuściznę przygotowywaną do druku. Przypadek i czas sprawiły, że późniejsi wydawcy jego utworów (Alonz Gspan i Anton Ocvirk) nie byli w stanie odtworzyć kompozycji autorskich planowanych do druku tomów. Z dzienników i listów Kosovela wiadomo, że pierwszy tomik *Zlati čoln* zamierzał on wydać jesienią 1925 roku, w tym też roku proponował wydawcy drugi tom pt. *Integrali*, a w liście z tego samego roku (do Obidovej) pisał o swoim najnowszym cyklu poetyckim, który nie miał wejść do zbioru *Integrali*.

Z dzienników i listów wynika, że tomiki te oznaczały etapy kształtowania się poetyki Kosovela. *Zlati čoln* miał obejmować impresjonistyczno-ekspresjonistyczno-futurystyczne doświadczenia poety, a przede wszystkim miał być jego rozrachunkiem z tzw. *baržunasto liriko* (aksamitną liryką), czyli liryką impresjonistyczno-sentymentalną. W ciągu 1925 roku Kosovel pisał *konsy* (zob.) i *integrale*, prowadząc swój wewnętrzny dialog z

konstruktywizmem, znanym mu z zagrzebskiego czasopisma „Zenit”, być może z twórczości rosyjskich konstruktywistów (dużo ich wierszy drukowano w „Zenicie” i prawdopodobnie jakieś ich utwory przywiózł z Moskwy do Lublany jego przyjaciel Ivo Grahor) oraz z berlińskiego kręgu konstruktywistycznego (np. czasopismo „Wieszc” El Lisickiego i Ilji Erenburga) za pośrednictwem malarza Augusta Černigoja. W tym samym czasie zbliżył się mocno do słoweńskiej lewicy, co wpłynęło na przewartościowanie pozycji artystycznych zenitistów (m. in. Branko Ve Poljanskiego) i konstruktywistów (np. Černigoja). W stosunku do lewicy był również krytyczny. W innym liście do Obidovej z tego samego roku pisał, że pomimo swojej sympatii nie jest w stanie zgodzić się z jakąkolwiek dyktaturą i nie rozumie ograniczoności lewicy. Wynikiem tych rozmyślań były z jednej strony *konsy* pisane w poetyce konstruktywistycznej, lecz bez charakterystycznej dla tego nurtu postawy porządkującej oraz *integrale* określające jego światopogląd poetycki nie związany z konkretną poetyką. Trudno stwierdzić czy pisząc w liście z 1 września 1925 roku o nowym cyklu poetyckim, myślał o *konsach*. Prawdopodobnie, zważywszy na ich formę graficzną trudną do przekazania słuchaczowi recytacji, Kosovel zamierzał zaprezentować te wiersze po raz pierwszy na wieczorze poetyckim.

Integrale miały więc uzewnętrznić w poezji pełnego człowieka z jego różnorodną wrażliwością, etyką, związkami społecznymi i narodowymi, a więc człowieka będącego centralną postacią na Ziemi (*sonce-človek* 'słońce-człowiek') i elementem Wszechświata, co częściowo wiązało się z utopijną teorią awangardy historycznej. Zmierzały ku idei absolutnego człowieczeństwa (*absolutno človečanstvo*), a ich adresatem miał być konstruktywny człowiek, rozumiany bez redukcjonistycznych ograniczeń. Taki cha-

rakter tematyczny mają niektóre wiersze w opublikowanym przez Ocvirka tomie *Integrali* np. *Sodobna mrtvota* (Nowoczesna martwota), *Svetilka ob cesti* (Przydrożna latarnia), *Kaleidoskop*, *Majhen plašč* (Mały ptaszcz) i inne. *Integrale* określa więc zawartość treściową, natomiast pod względem formalnym nie wyróżniają się one od innych form awangardowego wiersza wolnego. W większości przypadków charakteryzuje je budowa stroficzna, zdecydowany brak rymów i regularności rytmicznej oraz monocentryczność wypowiedzi podkreślająca porządkującą funkcję podmiotu lirycznego. W przeciwieństwie do *konsów* ograniczony jest w nich udział kodów pozapoetyckich. *Integrale* tworzą dłuższe całości o wyraźnie formułowanej idei dzięki zastosowaniu kompozycji zamkniętej opartej na różnych odmianach powtórzeń (w tym także na antymetaboli), np.:

Kaj bi bil človek, če ti je težko
biti človek? Postani obcestna
svetilka, ki tiha razseva
svoj sij na človeka.
Naj bo, kakor je, ker, kakor je,
vedno je on s človeškom obrazom.
Bodi mu dober, temu človeku,
in nepristranski kakor svetilka
ki tiho obseva pijančev obraz
in vagabundov in študentov
na cesti samotni.

Bodi svetilka, če ni ti
mogoče biti človek;
ker težko je biti človek.
Človek ima samo dve roki,
pomagati pa bi moral tisočerim.
Bodi zato obcestna svetilka,
ki sveti tisoč veselim v obraz,
ki sveti samotnemu, blodečemu.
Bodi svetilka z eno lučjo,
človek v magičnem kvadratu,
z zeleno roko znamenija dajoč.
Bodi svetilka, svetilka,
svetilka.

(*Svetilka ob cesti*. W: S. Kosovel, *Zbrano delo*. Druga knjiga, red. A. Ocvirk, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1974, s. 149).

Anton Ocvirk opublikował we wspomnianym tomie również *konsy* i inne wiersze, interpretując całość jako twórczość konstruktywistyczną. Sprzeciwił się temu zdecydowanie Janez Vrečko w 1986 roku. Pisał, że nie można *integrali* wiązać z konstruktywistyczną poetyką, ponieważ są one wynikiem przełomu w twórczości Kosovela w kierunku socjalistycznego humanizmu. Twierdzenie swoje oparł na wypowiedziach poety w listach i dziennikach. Rozdziela on za Kosovelem konstruktywizm, który widzi w *konsach* od konstruktywności przypisywanej *integralom*.

Przyjmując, że ostatecznym celem Kosovela było kształtowanie pełnego człowieka i jego wizji w poezji, to ślady tego są obecne również w *konsach*, uważanych bezsprzecznie za wiersze konstruktywistyczne. *Konsy* zawierają w sobie elementy poetyki konstruktywistycznej, lecz ich struktura dąży do otwartości przez celowe rozbijanie obrazu; nie jest konstruktywistyczną całością zamkniętą.

Anton Ocvirk nie popełnił więc bardzo poważnego błędu, zamieszczając *konsy* w tomie *Integrali* i charakteryzując tom jako konstruktywistyczny. Janez Vrečko natomiast dostrzegł ważną dla poetyki Kosovela dwoistość wyznaczoną przez konstruktywizm i konstruktywność. Z tej dwoistości, a można też powiedzieć, wielości inspiracji ukształtował się specyficzny obraz konstruktywizmu Kosovela, wykraczający poza kanon historycznej awangardy. Pozwala to Aleksandrowi Flakerowi widzieć w poezji Kosovela wyjątkowe zjawisko w perspektywie tego nurtu w Europie. A młodzi artyści, przede wszystkim teatru i telewizji, chętnie sięgają po jego poezję, manifesty i dzienniki.

Integrale i konsy są to odrębne od siebie formy wierszy. Różni je długość wiersza, budowa kompozycyjna i tematyka (egzystencjalno-etyczna) w integralach, różnorodna w konsach).

Bibliografia: S. Kosovel, *Integrali* (1926), red. A. Ocvirk, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967; S. Kosovel, *Zbrano delo*, Tretja knjiga (Prvi del), red. A. Ocvirk, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1977; J. Vrečko, *Srečko Kosovel. Slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Založba Obzorja, Maribor 1986.

Božena Tokarz

INVENTED VOCABULARY POEM:

ang. „poemat z wymyślonym słownikiem” o dotąd nieustalonej powszechnie nazwie. Synonim tej nazwy może być *portmanteau words poem* - „poemat z wyrazami walizkowymi”. Jest to odmiana gatunkowa *nonsense verse* (zob.) i dlatego mimo swej odrębności nie doczekała się dotąd osobnego określenia, chociaż określenie jego tworzywa słownego - *portmanteau words* - jest powszechnie znane w obrębie kultur języka angielskiego, a w Stanach Zjednoczonych znalazło odpowiednik w *blend words*.

Aby dobrze zrozumieć cechy wyróżniające *invented vocabulary poem* spośród innych odmian gatunkowych takich jak *nursery rhymes* (zob.), *limeriki* (zob.) i *clerihews* (zob.), należy poznać definicję *portmanteau words*. Te „wyrazy-walizki” lub „wyrazy walizkowe” są obecnie coraz częściej spotykanymi zbitkami dwóch słów, które łączą w sobie ich treści i dźwięki tak, jak *motel* (powstały z *motor* i *hotel*) i *smog* (ze *smoke* - „dym” i *fog* - „mgła” (lub *cheese-*

burger (zbitka hamburger i *cheese* - „ser”), oznaczająca amerykańską kanapkę z serem.

Nazwę *portmanteau word* wymyślił Lewis Carroll i podał w VI rozdziale swej powieści *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra, 1871), pisząc: „Jest to, jak widzisz, podobne do walizki... dwa znaczenia pakuje się do jednego słowa”.

Portmanteau words istniały w języku angielskim jeszcze przed napisaniem *Alice's Adventures in Wonderland* (Przygody Alicji w Krainie Czarów, 1865), ale sławny matematyk, logik, fotograf i twórca wierszów i powieści nonsensu wytworzył wiele takich, które weszły do słownictwa używanego potocznie i w literaturze a także zostały zanotowane w *Oxford English Dictionary* i słownikach pochodnych. L. Carroll napisał dwa dłuższe utwory poetyckie, których tworzywem są omawiane tu zbitki wyrazowo-pojęciowe.

Oba utwory mają charakter poematów heroikomicznych (*mock-heroic*). Pierwszy z nich, najślawniejszy, który przeniknął do wszystkich warstw kultury brytyjskiej, począwszy od młodzieży szkolnej a skończywszy na fizykach, astronomach i filozofach takiej miary jak Artur S. Edington nosi tytuł *Jabberwocky* (*Dżabbersmok*). Jest to rodzaj ballady rymowany *abab* o czterech akcentach w linii wiersza. Rozszyfrowuje ją Alicja przy pomocy Humpty-Dumpty'ego w rozdziale VI *Po drugiej stronie lustra*. *Jabberwock*, potwór, który na klasycznej ilustracji Johna Tennielego wygląda jak olbrzymi, chudy smokoptak, także wszedł do drukowanych słowników angielskich. Ballada o nim zaczyna się sławną i najlepiej znaną zwrotką:

Twas brillling and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves
And the mome raths outgrabe.

Co w tłumaczeniu M. Słomczyńskiego
go brzmi:

Było smaszno a jasmije smukwijne
Świdrokretnie na zegwniku wężały,
Peliczaple stały melancholijne
I zbłąkinie rykoświsłakaty.

Można by jednak przetłumaczyć to
na polski inaczej (zob. *nonsense verse*).
W tej balladzie, w której wspomniane są
także inne groźne potwory – Bander-
snatch (Banderzwierz) i ptakojak Jubjub
(Dżubdżub) – walczy z dżabbersmokiem
nienazwany bohater, w czym dużą rolę
odgrywa jego *vorpal sword* (migbły-
stalny miecz).

Jabberwocky i jego *portmanteau words*
wywarły na kulturę i literaturę
olbrzymi wpływ. Wiele wyrazów z tej
ballady, jak *chortle*, *beamish*, *frumious*,
burble i *galumph* weszło na stałe do
języka.

Dzięki temu, że treść poematu
można rozszyfrować idąc za wskazów-
kami Humpty-Dumpty'ego, poemat może
być w pewnej mierze zrozumiały i tłumaczony
na różne sposoby na inne języki.
Istnieją jego dwie wersje łacińskie,
francuska, niemiecka – pochodzące z
XIX wieku i polska pióra Macieja Słomczyńskiego.

Drugim poematem o słownictwie
walizkowym jest *The Hunting of the Snark*.
An Agony in Eight Fits (Wyprawa na żmirtacza.
Męka w ośmiu konwulsjach, 1876), utwór również rymowany
abab, choć z pojawiającymi się
wewnętrzными rymami i oparty na układzie
akcentów 7474.

Tematem jest wyprawa na *snarka*,
skrzyżowanie węża i rekina (*sna-ke+shark*),
co Robert Stiller przetłumaczył jako *żmirtacz*
(*żmij+żartacz*). W ciągu wyprawy morskiej okazuje się,
że *snark-żmirtacz* należy do szczególnie niebezpiecznej
odmiany zwanej *boojum* – *bubotak*. Uczestnicy wyprawy

Szli go szukać i ubić, z naparstkiem i z troską,
Z widełkami szli za straszylem,
Szli trop w trop i w nadziei, zbrojni
w akcje kolei,
Czarować uśmiechem i mydłem.

Ostatecznie *snarka* osaczył Bułkarz:

Z hucznym śmiechem na ustach,
w samym środku wyrazu
Zawsze śmiałym będąc junakiem,
Po cichutku i nagle wziął... i prze-
padł od razu,
Bo ów żmirtacz był bubotakiem.

Jak widać choćby z przekładu Stille-
ra, *Wyprawa na żmirtacza* zawiera o
wiele mniej *portmanteau words* niż
Dżabbersmok. Poeta użył ich raczej w
imionach własnych, choć wiersz należy
niewątpliwie do *nonsense verse*.

Invented vocabulary poems L. Car-
rolla stały się nie tylko dziedzictwem
kultur języka angielskiego dzięki zamilo-
waniu Brytyjczyków i Amerykanów do
literatury nonsensu jako lektury rozryw-
kowej i pobudzającej wyobraźnię filozofi-
czno-naukową, lecz także znalazły lite-
rackich naśladowców.

Należy do nich Ogden Nash (1902–),
wychowanek Harvardu uprawiający eks-
perymentalną poezję komiczną. Jako
przykład jego utworów należących do
poematów z wymyślonym słownikiem
można wymienić *Gedondillo*, który za-
czyna się słowami:

The sharrot scudders nights in the
quastran now,
The dorlin slinks undeceded in the
grost...

Prócz tego poematu L. Carrolla stały
się przedmiotem licznych parodii w for-
mie wiersza i natchnieniem dla amery-
kańskich powieści naukowo-fantastycznej
(*Mimsy Were the Borogoves* Lewisa

Padgetta) i powieści o tajemnicy (*Night of the Jabberwocky* Frederica Browna).

Bibliografia:

L. Carroll, *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass with an Introduction and Notes* by Martin Gardner, Penguin Books, Harmondsworth 1970 (wydanie zaopatrzone w komentarze i niezwykle dokładne informacje dotyczące tekstów, podane na marginesach); *Przygody Alicji w Krainie Czarów* przeł. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1972; *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1972 (oba przekłady przekazują pełne teksty oryginalne); *Wyprawa na żmirtacza. Męka w Ośmiu konwulsjach*, przeł. z ang. Robert Stiller, Wyd. Morskie, Gdańsk 1982; W. Ostrowski, *Nonsense verse* w: „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. XX, z. 2 (39), s. 122-124; P. Harvey (red.) *The Oxford Companion To English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1958; D. C. Browning (red.), *Everyman's Dictionary of Literary Biography, English and American*, J. M. Dent, London 1960; H. W. Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage*, Clarendon Press, Oxford 1965; E. Partridge, *Usage and Abusage*, Penguin Books, Harmondsworth 1967; *Chambers's Twentieth century Dictionary* (red. W. Geddie), Chambers, Edinburgh 1962; *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* (red. A. P. Cowie) Oxford University Press 1993.

Witold Ostrowski

KONS: (słoweński „kons”, brak równoważników w innych językach) – forma poetycka, która przekracza założenia awangardy historycznej, związana z poezją Srečko Kosovela najwybitniejszego twórcy awangardy słoweńskiej, żyjącego

w latach 1904-1926. Kosovel uważany jest za twórcę poetyckiego konstruktywizmu w Słowenii, choć sam był krytycznie nastawiony do jego programu. Wypowiadał się w poetyce impresjonizmu i ekspresjonizmu, futuryzmu i konstruktywizmu o wyraźnym momentami nachyleniu katastroficznym, reprezentując otwartą postawę artystyczną i światopoglądową. Pomimo że opowiadał się za ideologią lewicową, nieobce mu były rozmyślenia religijno-panteistyczne. Jego twórczość poczynszy od lat osiemdziesiątych inspirowała artystyczny ruch młodych w Lublanie (m.in. grupy: Leibach Kunst i Novi Kolektivizm).

Konsami nazwał Kosovel 19 utworów napisanych od wiosny do zimy 1925 roku (a krytyka współczesna dodała jeszcze *Pesem št. X*), mogących tworzyć cykl poetycki nie wydany za życia poety. Utwory te zostały opublikowane przez Antona Ocvirka w tomie *Integrali* w 1967 roku i w 1974 roku w tomie II *Dzieł zebranych (Zbrano delo II)* Kosovela. Są one dowodem ewolucji poetyki twórcy: od modelu liryki impresjonistycznej do poezji konstruktywnej, realizującej ideę całościowego człowieka i społeczeństwa.

Nazwa przypuszczalnie pochodzi z trzech źródeł: od tytułu projektowanego czasopisma Černigoja „Konstruktêr”, od konstruktywizmu jako nurtu w sztuce awangardowej oraz od konstruktywności jako idei dotyczącej integralnego człowieka, związanej z nową duchowością, opartą na pojęciu całości „organicznej” (bytowej, emocjonalnej, estetycznej i intelektualnej).

W liście z 16 lipca 1925 roku do przyjaciela Ivo Grahorja, Kosovel pisał o założeniu czasopisma „KONS”, w którym mogłyby – między innymi – znaleźć się *konse* i szkice pisane przez niego w ciągu 1925 r. Czasopismo „Konstruktêr” miało być trybuną słoweńskich konstruktywistów, skupionych przede wszystkim

wokół malarza Augusta Černigoja i poety Srećko Kosovela. Po nieudanym spotkaniu redakcyjnym w końcu czerwca 1925 r. nie doszło do jego powstania. Černigoj nie miał programu filozoficzno-estetycznego ani jakiegokolwiek wizji pisma. Stało się więc faktem oczywistym, że nie może być jego redaktorem. Kosovel widział siebie jako redaktora miesięcznika „KONS”, o czym informował Grahorja. Ostatecznie nie doszło do wydania ani „Konstrukt(ra)” ani „KON-Sa”, a ideę stworzenia trybuny słoweskich konstruktywistów, a szerzej – twórców awangardowych podjął w 1927 roku Ferdo Delak, wydając pismo „Tank”.

Idea konstruktywizmu zakładająca uporządkowanie świata przez sztukę była bliska Kosovelowi. Sprzeciwiał się jednak redukcjonizmowi, sprowadzającemu człowieka do funkcji przez niego pełnionych. Dlatego między innymi w jednym z *konsów* pisze: *Jaz nisem estetičen lik (Nie jestem figurą estetyczną)*, występując przeciw poetyzmowi i sterylności formalnej. Uważał, że konstruktywizm jako metoda twórcza w pełni odpowiada malarstwu eksponującemu formę w przestrzeni. Natomiast poezja jest sztuką słowa, od której wymagał działania konstruktywnego w procesie tworzenia nowego człowieka, posiadającego dwa oblicza: cywilizacyjne i naturalne. Do cywilizacji miał natomiast ambiwalentny stosunek: podziwiał sposób, w jaki ułatwia życie i widział w niej zagrożenie w postaci mechanizacji człowieka. Jako pragmatyk dostrzegał w technice i polityce zagrożenie dla sztuki. Polemiczność swej postawy wobec konstruktywizmu i cywilizacji wyraził przeciwstawiając sobie konstruktywizm i konstrukcyjność, a *konsy* są tego dowodem, stanowiąc osobliwość ruchu konstruktywistycznego w Europie – jak pisze A. Flaker. Ich osobliwość polega między innymi na obecności elementów poetyki konstruktywistycznej, które nie tworzą całości za-

mkniętej, lecz ujawniają postawę katastroficzną.

Zważywszy, że Kosovel ukrywał fakt pisania *konsów*, jak również to, że sam nie opublikował żadnego z nich trudno orzekać o świadomości genologicznej twórcy i przyjmować określenie jako nazwę genologiczną wobec braku wyraźnych wyznaczników gatunkowych. Nazwa, cokolwiek miała ona znaczyć w zapisie Kosovela, związana jest z refleksją nad „Konstruktorem”, konstruktywizmem i konstruktywnością, a być może także – z brzmieniową grą z nazwiskiem poety. Po Kosovelu nikt tej nazwy nie podjął na określenie gatunku.

Wiersze nazywane *konsami* nie mają wyróżników formalnych. Ich układ graficzny, długość wersów, przyjęty układ rymowy podporządkowane są każdorazowo w idei utworu, która zakłada m.in. czynny udział odbiorcy w tworzeniu tekstu. Z „okruchów” świata tworzy czytelnik obraz całości bądź konstatuje rzeczywistość jako chaos. *Konsy* są bowiem nieznormalizowaną formą zapisu równoczesnych postrzeżeń, skojarzeń, zmieniających emocji i refleksji. W swej różnorodności odbijają całość wewnętrznie sprzecznego świata. Wiersze te charakteryzuje krótka forma nieco podobna do sylwicznych notatek brulionowych, np.:

Bolno nadahnjena francoska dekadenca.
Kaj je umetnost?
Kras, knjige in samota.
Tolstoj: Vstajanje.
Spomini študenta.
Zgovorni prijatelji mojih samotnih ur.
Letargija.
Ljubljana: pokopališče mladih sanj.
Življenje se malo razlikuje od smrti.
Ljubljana dela ljudi povprečne
ali nesrečne.
Boj Ljubljani!
Za glavobol so piramidoni.
Mlade sanje ne morejo umreti.
Požgal sem vse svoje spomine.

Ljubljana ima 47° sev. širine.
Radić na republikanskem konju.

(*Kons*: X. W: S. Kosovel, *Zbrano delo*. Druga knjiga red. A. Ocvirk, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1974, s. 485).

Konsy zwracają uwagę pozornie niedokończoną formą i artystycznym zróżnicowaniem poszczególnych tekstów oraz swą różnorodnością wewnętrzną. Dominuje w nich idea otwartości, co widoczne jest już na poziomie budowy. Obok utworów o budowie stycznej są teksty oparte na kompozycji stroficznej, niekiedy regularnej z wykorzystaniem popularnej strofy czterowersowej, jednakże pozbawionej regularności rymowej. Rym nie pełni w nich funkcji organizującej podobnie, jak dźwięk, który – choć wykorzystany – jest dowodem dystansu do tzw. postawy estetyzującej. Podstawową zasadą organizującą *konsy* stanowi mozaika, co pozwala na włączenie różnych informacji i kodów informacyjnych w strukturę wiersza: od zdania przez znaki matematyczne, logiczne i chemiczne do etykiet, haseł, cytatów z gazet i broszur, a także stylizacji na piosenkę ludową oraz różnych form odwołań do literatury. Mozaikę tworzą elementy już użyte w innym kontekście, z których nigdy nie powstaje ostateczna całość, lecz całość dynamiczna podlegająca zmianom. Funkcję organizującą pełni w niej semantika, a sens utworu jest czytelny poprzez węzeł semantyczny tekstu lub wspólny krąg asocjacyjny. Heterogeniczność materiału wiersza i brak jednoznacznej postawy podmiotu sprawiają, że większość *konsów* nie ma charakteru wypowiedzi monocentrycznej, typowej dla liryki. Podmiot nie porządkuje świata, ani też nie dąży do ciągle nowego opracowywania własnej uczuciowości. Odbiorcy została pozostawiona większa możliwość interpretacji świata, dzięki unikaniu przez

Kosovela – w znacznej mierze – redukcjonizmu podmiotowego z wyjątkiem *konsów-odezw* np. *Kons: Novi dobi*.

Odrzucając prymat techniki przy użytkowej jej akceptacji Kosovel, wykorzystał mechanizmy postrzeżeniowe wytworzone w człowieku przez cywilizację techniczną. Próby zawarte w *konsach* wyraźnie wskazują na zastosowanie techniki postrzeżeniowej, na którą wpłynęły szeroko rozumiane środki komunikacji, a więc zarówno pociąg, samochód, jak i kamera filmowa, radio, prasa. Pozorna destrukcja *konsów* jest wynikiem mozaikowej konstrukcji z wykorzystaniem kontrastu i paralelizmu.

Pomimo wykorzystanych technik poetyckich konstruktywizmu, futurizmu i ekspresjonizmu *konsy* wyróżniają się spośród innych awangardowych form poetyckich budową brulionową. Kosovel, rezygnując z homogeniczności w wierszu (postawy i materiału) na rzecz heterogeniczności, zaprzeczył „czystości” sztuki słowa. Równocześnie uzewnętrznił w poezji najbardziej charakterystyczne rysy epoki, dostrzegając zagrożenia cywilizacyjne dwudziestego wieku.

Bibliografia: S. Kosovel, *Integrali* (1926), red. A. Ocvirk, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967; S. Kosovel, *Zbrano delo*, Tretja knjiga (Prvi del), red. A. Ocvirk, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1977; J. Vrečko, *Srečko Kosovel. Slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Založba Obzorja, Maribor 1986; B. Tokarz, *Konsy Srečko Kosovela* (1904-1926), „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XLI, s. 1-2, Łódź 1998.

Bożena Tokarz

NAMOPANIK: futurystyczny gatunek literacki stanowiący *experimentum crucis* estetyki awangardowego modernizmu; odmiana poezji nonsensownej, realizująca i ośmieszająca zarazem program języka pozarozumowego; parodystyczna i bluźniercza stylizacja na glosolalię i „nawiedzone mówienie”; przejaw abstrakcjonizmu w literaturze. Uznane przez Tuwima za odmianę *mirochładów*. (zob.)

Istnieją tylko dwie reprezentacje gatunku: *Namopańnik Barwistanu* i *Namopanik Charuna*, obie z 1920 roku, obie autorstwa polskiego poety Aleksandra Wata. Pewne ich cechy gatunkowe znaleźć można także w *Żywotach* z tego samego roku, gdzie pojawia się słowo *namopaniki*. Etymologia nazwy gatunkowej trudna do ustalenia. Wydaje się, iż jest to Watowski neologizm skupiający w sobie esencjonalnie istotne cechy gatunku. Oto próbką *namopaniku* z *Namopańniku Barwistanu*: „O króle koloruów - o bawoły barw o kazdyści barwoh kral w rębopaszni - o kazdyści barwoh kraluje nogahi na śmierceży - takoh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom białość i po śmierceży powendrujem do oraju do ograju Barwistanu.

Namopaniki wpisują się przede wszystkim w rozległy obszar utworów literackich pozornie pozbawionych sensu. W anglo-amerykańskiej refleksji teoretycznoliterackiej znany jest gatunek o nazwie „wiersz nonsensowny” (*nonsense verse*) czy poezja nonsensu, „rodzaj poezji humorystycznej, która bawi się świadomym użyciem dziwnych i nieistniejących słów oraz nielogicznych wyobrażeń”. Klasykami gatunku w literaturze angielskiej są, Edward Lear i Lewis Carroll, jak również Gilbert Keith Chesterton i Ogden Nash. Ale gatunek ten uprawiało bardzo wielu autorów anglosaskich, jak choćby Coleridge, Swinburne, Thackeray w dziewiętnastym wieku, czy Joyce, Eliot, Dylan, Handke w wieku dwudziestym. Pośród autorów światowych J. A.

Cuddon w swoim słowniku wymienia także Wata obok takich nazwisk jak: Apollinaire, Chlebnikow, Kruczonych, Soupault, Aragon, Lorca, Desnos, Prévert, Alberti, Eich, Grasshof, Popa, Holub, Okopenko, Harasymowicz, Wozniesiński, Sorescu. Istotny dla charakterystyki *namopaników* jest podział nonsensu na intencjonalny i nieintencjonalny. Nie będzie czystym nonsensem np. bełkot pijaka czy gaworzenie niemowlęcia pozbawione jakiegokolwiek semantyki, choć już dziecięce wyliczanki wchodziłyby w grę. „Pure nonsense jest całkowicie oparty na odrzuceniu tego, co większość ludzi uważa za logiczne czy nawet normalne oraz na akceptacji konwencji rządzących zupełnie różnym uniwersum” - twierdzą autorzy hasła poświęconego *pure nonsense* w *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

Czysty nonsens jest relatywnie rzadki. Lokuje się go między dowcipem i humorem z jednej strony, a surrealizmem z drugiej. Od surrealizmu czysty nonsens odróżnia jego antyprogramowość. Istniała jednak poezja pozbawiona w oczywisty sposób sensu, posiadająca jednak dość wyraźnie artykułowany program: *zaumnyj jazyk*. Warto tu jeszcze jednak dodać, iż czysty nonsens miał niemal wyłącznie zabawowy charakter. To odróżniałoby go od surrealizmu i języka pozarozumowego, którym towarzyszyły cele bardziej serio: rewolucja obyczajów i poetyki, bunt przeciwko wartościom zastanego świata. Kontekst poezji nonsensownej w przypadku *namopaników* Wata wydaje się motywowany choćby niektórymi elementami programu futurystycznego z 1920, którego autorzy mówią o podrzędności znaczenia słów i nadrzędności materiału dźwiękowego traktowanego autotelicznie i gdzie chwałą nonsensu jako wyraz odwagi i siły twórczej.

Uderzającą cechą, *namopaników*, jest dominacja neologizmów. Watowskie derywaty czasami znajdują motywację w

innych twórcach języka polskiego, ale w większości próżno doszukiwać się jakiegś analogii leksykalnej. Słowotwórstwo Wata w *namopanikach* pobrzmiewa obco. Często budowa słowotwórcza Watowskich neologizmów jest zupełnie nieprzeźroczysta i me wiadomo, gdzie przeprowadzić granicę między poszczególnymi morfemami.

Poza tym, charakterystyczne jest to, że fleksja w obu utworach jest „poprawnie” polska. Zarówno czasowniki, jak i rzeczowniki posiadają, polskie końcówki, a pomiędzy tych rzeczowników i czasowników można całkiem łatwo wskazać jednostki funkcjonujące jako grupy podmiotu, orzeczenia i dopełnienia. Wszystko wygląda tak, jakby struktura gramatyczna nie została wcale naruszona. Inaczej mówiąc: mimo iż słowa ulegają, tutaj dość daleko idącemu zniekształceniu, to nie są to „słowa na wolności”. Obco czy nawet egzotycznie brzmiące wyrazy oprowiane zostały w całkiem poprawną polską gramatykę. Tak więc paradoksalnie: mimo iż w *namopanikach* nie ma wyłącznie polskiego słownictwa, to są wyłącznie polskie zdania.

Zdanie w *namopanikach* od czasu do czasu traci spójność, jakby słowa chciały się uwolnić od jego sztywnego gorsetu. Kluczem do budowy sekwencyjnej utworów jest mechanizm echolalii. Z punktu widzenia struktury tekstu, traktowanej synchronicznie, mamy tu figury retoryczne – poliptoton i częściowy anagram oraz rymy wewnętrzne.

Ów mechanizm echolaliczny zaburza zwyczajny rytm zdań, bo amplifikuje normalnie pojedyncze jego elementy. Poza tym mamy w omawianych tekstach do czynienia z równoważnikami zdań oraz wysoce emocjonalnymi apostrofami. O zwiększonej emocjonalności można mówić także z powodu instrumentacji głoskowej, zwłaszcza poprzez głoskę „r”. Na marginesie warto odnotować istnienie w *namopanikach* wyłącznie głosek języka

polskiego, w tym tak charakterystycznych nosówek.

Poza tym odnajdziemy w tekstach asocjacyjne gniazda tematyczne, które wskazywałyby na swego rodzaju lunatyczną logikę rządzącą wyborem podmiotu mówiącego. Przy czym sposób „naprowadzania” czytelnika na znaczenie zarysowujących się sytuacji i zdarzeń bardzo dobrze opisał Ingarden, kiedy charakteryzował gatunek literacki nazywany za Tuwimem *mirohtadami*: Ingarden uchwycił mechanizm znaczenia *namopaników* – poprzez „mgławicowe zarodzie sytuacyjne” i efekty emocjonalne poszczególnych sytuacyjno-brzmień. Owe sytuacje niejasno zarysowujące się w umyśle czytelników wiążą się np. w *Namopaniku Barwistanu* swoistą logiką z historiami biblijnymi („abraam”, „barany”, „w myrrah”, „heruby”) oraz tworzą, gniazdo asocjacyjne skupione wokół barw i sakralności.

Następnym relewantnym tu gatunkowym przybliżeniem jest glosolalia, „święty bełkot”, „nawiedzone mówienie”. Takimi „nawiedzonymi” sposobami mówienia interesowali się m.in. rosyjscy futuryści, przede wszystkim – Chlebnikow. Wat stworzył w swoich *namopanikach* poetycki odpowiednik „świętego bełkotu”, glosolalii, po to, aby uzyskać efekt wzniosłości. Wskazuje na to m.in. entuzjazm wyraźnie widoczny w finalnych częściach utworów. Fascynacja i ekstaza znajdują ujście w różnych gatunkowo twórcach językowych, stąd pokrewieństwo *namopaników* Wata z takimi gatunkami i praktykami jak magiczno-kultyczne czynności, formułki, święcenia, egzorcyzmy, konsekracje, ekskomuniki i, z drugiej strony, szamanistyczne praktyki „posiadania”, zadamowania się, samospełnienia się w egzaltacji i ekstazie.

Istnieją w omawianych utworach jednak także elementy wyraźnie parodystyczne. Owe elementy każą doszukiwać się w utworze raczej groteski i parodii podniosłości, napuszenia. Ostrze parodii

wymierzone jest także w podstawy młodopolskiego pisarstwa rewelatorskiego, epitafijnego. W owym okresie chodziło Watowi o destrukcję metafizyczności i symboliki. Tym destrukcyjnym zapędem towarzyszyły zjawiska inne. Dominującym kierunkiem poszukiwać w sztuce owego okresu była szeroko rozumiana abstrakcja. Ona właśnie może być uznana za wyznacznik „sztuki modernistycznej”.

Również *mirohlady-namopaniki* Wata wpisywały się w tę tradycję. Abstrakcja w *mirohladach-namopanikach* jest oderwaniem od sensu i – jak pisał o tym sam Wat – możliwości wizualizacji metafor i obrazów poetyckich. Efektem abstrakcji jest tutaj – paradoksalnie – dominacja zmysłowej materii języka nad znaczeniem.

Podsumowując – *namopaniki* są stylizacją na glossolalię, pełną uroku parodią „nawiedzonego mówienia”, prześmiewczym wyolbrzymieniem wyznaczników zarówno poetyki Młodej Polski, jak i wyznaczników poetyki nowej – „pozarozumowej”. Parodii tej wyraźnie towarzyszy jednak również nostalgia za nieprzedstawialnym i niewyraźnym. To łączy *namopaniki* z ponadgatunkowym pojęciem wzniosłości (nie podniosłości), która może znajdować swoją realizację w abstrakcji. Abstrakcja w literaturze mogła znajdować swoją realizację jako odejście od sensu, jako stylizacja na bełkot, a więc jako *namopaniki*. Eksperymenty Joyce’a z *Finnegans Wake*, choć jest on skrajnie radykalny w swoistym antymimetyzmie, można uznać z pewnymi zastrzeżeniami za analogiczne do omówionych poczyną Wata w *namopanikach*.

Dlatego między innymi daleko im do tego, żeby być jedynie zabawką poetycką, taką jaką mogą być np. *stopiewnie* (zob.) Tuwima. Powierzchnowej ludyczności *namopaników* towarzyszą bluźniercze motywy, zaś nostalgii za niewypo-

wiedzianym – prześmiewcza i nihilistyczna groteskowość. Właśnie bluźnierstwo byłoby ostatnim gatunkiem mowy wartym przywołania przy analizie *namopaników*. O pokrewieństwie z bliźnierstwem świadczą nie tylko omówione już cechy, ale także – *last but not least* – obrazoburcza pisownia, lekceważąca zasady ortografii.

Bibliografia: C. Baldick, *Nonsense verse*, [w:] *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford and New York 1991; J. A. Cuddon, *Nonsense verse*, [w:] *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1992; G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974; R. Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, [w:] *Szkice filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947; Z. Jaroński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978; J. -F. Lyotard, *The Sublime and the Avant-garde*, „ArtForum” 20, 1982; April, polski przekład tego artykułu: *Wzniosłość i awangarda*, „Teksty Drugie” 38/39, 1996: 2/3; a. Okopień-Sławińska, *Mirohlady*, [w:] *Stownik terminów literackich*, Wrocław 1988; W. Ostrowski, *Nonsense verse*, „ZRL” XX 2 (39) 1977; K. Pietrych, *W chaosie i nicości. O młodzieńskich utworach Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, Kraków 1992; H. Pustkowski, *Mirochlady*, „ZRL” XVII 2 (33) 1974; H. Pustkowski, *Stopiewnie*, „ZRL” XVII 2 (33) 1974; J. Płuciennik, *Awangardowy „święty bełkot” Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, Warszawa 1999; S. Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London 1979; W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988; J. Tuwim, *Atuli mirohlady*, [w:] *Pegaz dęba*, Warszawa 1950; I. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, New Haven and

London 1996, polski przekład tego dzieła: Aleksander Wat, *Obrazoburca*, Kraków 1997; A. Wat, *Metamorfozy futuryzmu*, „Miesięcznik Literacki”, 3, 1930; A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1. Warszawa 1990; A. Wat, *Coś niecoś o Piecyku*, [w:] *Poezje zebrane*, Kraków 1992.

Jarosław Płuciennik

STAROBAJKA: określenie gatunkowe Antoniego Słonimskiego i Juliana Tuwima dla ułożonych przez nich wierszyków opartych na słowniku wymyślnym, złożonym z neologizmów często łączących w sobie dwa wyrazy na wzór homeryckich epitetów takich jak „biatoramienna”, „sowiooka”, „gromowładny”, „srebrnołuki”, ale z tą różnicą, że zbitki wyrazów nie są tylko zbitkami przymiotników lecz także nadają różnym częściom mowy funkcję innych części. Jedyne chyba przykłady trzech *starobajek* podzielonych na *odfredrzone* i *rozkrasyczne* znajdują się w primaaprilisowym numerze „Kuriera Polskiego” z kwietnia 1921 r. Twórcy *starobajek* parodiowali futurystyczną poezję Stanisława Młodożeńca (1895-1958), a jednocześnie starali się nawiązać do znanych twórców polskiej bajki.

Oto przykład *starobajki odfredrzonej*:

Futurosioł
Kłapousząc sianodajcom,
Strzyżousząc, kręcglowiąc
spojrzeniuje, spojzeniuje
futurosioł owsosiano...
Owsosoano pachnonęci.
Owsochwyci - sianożali,
Sianochwyci - żaloowski...
do białego słońcoświtu...
Futurośli zamyślennik
głodopada kłapousząc.
Wiersz nawiązuje do znanej bajki

„Osiołkowi w żłoby dano, w jednym owies,
w drugim siano”.

W *starobajce rozkrasycznej* porównujemy echa dyskusji z bajek I. Krasickiego:

Kłatkoptasznia
„Słożoczysz, staroczyżu”
młodożeniec piosenkował,
„W kłatkocieniu - dobrożycie...
w szczeropolu - bółomęki...”
„Kłatkoptasznia twojożyciem”.
odpiosenczył staroczyżyk -
wolnożyłem w słońcolesie,
oczopierłem w klatkomęce...

Pod tekstami trzech *starobajek*, żeby nie było nieporozumienia, autorzy umieścili podpis: „Staropiernik Młodożeniec”, co wyraźnie wskazuje na poetę, który używał podobnych neologizmów - zbitków wyrazowych.

Bibliografia: A. Słonimski i J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Biblioteka Stańczyka, Iskry, Warszawa 1958; R. Matuszewski, S. Pollak, *Poezja polska 1914-1939. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1962.

Witold Ostrowski