

JOANNA PARNIEWSKA

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

PARODYSTYCZNE GRY KICZEM I WRAŻLIWOŚĆ KAMPOWA
W *JARMARKU RYMÓW* JULIANA TUWIMA

STRESZCZENIE

W artykule autorka analizuje zbiór humorystycznych utworów Juliana Tuwima *Jarmark rymów* pod kątem estetyki kampu i twórczego wykorzystania kategorii kiczu. Proponuje w ten sposób ponowne odczytanie „niskiej” twórczości poety, obecnej od początku w jego artystycznym dorobku.

SŁOWA KLUCZOWE

Julian Tuwim, kicz, kampf, *Jarmark rymów*

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Parniewska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: parniewskajoanna@gmail.com

To, iż „kult piękna wśród ludu pozbawionego arystokracji musiał – zgodnie z przewidywaniami Baudelaire’a – ulec zepsuciu” i dandyzm nie zachował się jako zjawisko, nie oznacza wcale, że zanikł on bez echa. Dokonując utożsamienia duchowości i stylu, tak w ubiorze i zachowaniu, jak i w sztuce, zapowiedział to, co leży u podstaw naszych czasów – obsesję indywidualnego wyrazu i jego prymat nad treścią. To, iż może on być nadrzędny wobec „przymiotów umysłu” czy „wartości moralnej”, nie budzi dziś większego zdziwienia¹.

Rysunek Władysława Daszewskiego na obwolucie pierwszego wydania tomu *Jarmark rymów* Juliana Tuwima z 1934 roku w sposób karykaturalny przedstawia autora jako wyfraczonego, mieszczańskiego eleganta czy fircyka. Charakterystyczne znamię na lewym policzku nie pozostawia wątpliwości, że ów kawiarniany dandys, z nonszalancją wypuszczający obłoczki dymu, to sam Tuwim. Niemal w tym autoironii pisarza, gdyż ten „arcybarwny konterfekt autora” – jak określił rysunek Daszewskiego – doskonale wpasowałby się do „wykwintu kokociego cukiernianej atmosfery”², którego opis, utrzymany w konwencji groteski, znajdziemy w wierszu *W cukierni*.

Specyficzna ironia i autoironia, obok różnych odmian parodii, groteski i karykaturalnych rearanżacji stylistycznych, tworzą rodzaj pstrokatego kolażu, który – jak wskazuje tytuł tomu – odwołuje się do estetyki jarmarku. We wstępie do omawianej książki autor zaznacza, że jest to

[...] wybór utworów z innego ducha i w innym klimacie poetyckim poczętych, a na przestrzeni dwudziestu lat pisanych. [...] Przeważają tu na ogół rzeczy satyryczne (znów chwiejny i rozciągly termin!), często z przebrzmiałą nutą aktualności związane, niekiedy zaś z dłuższym i trwalszym zasięgiem³.

Już ten komentarz wskazuje na specyfikę tomu, jego odmienność względem dotąd wydanych, i zarazem uwzględnia jego wewnętrzne zróżnicowanie⁴. Cechy te

¹ R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 138–139.

² J. Tuwim, *W cukierni*, [w:] idem, *Jarmark rymów*, Warszawa 1991, s. 113 (dalej JR).

³ Idem, *Od autora*, [w:] JR, 5.

⁴ Także sam fakt zamieszczenia przedmowy świadczy o wyjątkowości *Jarmarku rymów*, o czym wspomina Tomasz Stępień, dodając, że w wydanych dotąd tomach nie pojawiały się tego typu słowa wstępu. Badacz tłumaczy, że były one skierowane zarówno do odbiorców przyzwyczajonych do Tuwima w roli „poety kanonicznego”, jak i tych, którzy znali go głównie jako dostawcę repertuaru dla warszawskich kabaretów. Stępień zauważa także, że odrębność tomu na tle dotychczasowej twórczości poety została zasygnalizowana semantyką tytułu: „jarmark – pisze badacz – to instytucja użytkowa i rytualna do pewnego stopnia, trywialna i odświętna, obejmująca różne przestrzenie psychospołeczne; rym to najbardziej popularny i elementarny zarazem wyznacznik poetyckości”. T. Stępień, *O satyrze skamandryckiej (Wokół „Wstępu” do Jarmarku rymów Juliana Tuwima)*, [w:] idem, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 257.

łączą się ze zjawiskiem jarmarku, którego zasadą – jak pisze Joanna Ślósarska w pracy *Idea jarmarczości w kulturze*:

[...] jest manifestacja w wybranym miejscu wielości, różnorodności, unikalności, w tym dopuszczalnej hybrydalności rzeczy wystawionych na sprzedaż [...] przy czym jarmarczna wystawność i splendor wszelkich rzeczy stanowi połączenie tego, co elementarne i niezbędne w codzienności, z tym, co stanowi naddatek zaspokajający potrzebę zabawy, dekoracji, przepychu i przesyty⁵.

Słowa te – jak sądzę – mogłyby z powodzeniem dopełniać wyżej zacytowany odautorski komentarz. Istotne w powyższej definicji jest odniesienie do praw handlu (lub właściwie należałoby powiedzieć – kramarstwa), akcentujące komercyjny i konsumpcyjny wymiar sprzedaży jarmarcznej, co z kolei wiąże się z szeroko rozumianym zjawiskiem kiczu.

Należy podkreślić, że Tuwim od początku swojej biografii artystycznej łączył twórczość zwaną wysoką (utwory liryczne) z tą kojarzoną jako niska (szlagiery, melorecytacje, monologi, skecze szmoncesowe i scenki rodzajowe związane z bieżącymi wydarzeniami). „Rzeczy satyryczne” – by powrócić raz jeszcze do wstępu *Od autora* – zdaniem Tomasza Stępnia lokalizują się między „«chcianą» i prestiżową liryką a wstydliwą, choć do życia (dość wygodnego) konieczną, seryjną i komercyjną produkcją estradową”⁶. Wynika z tego, że reguły funkcjonowania rynku wydawniczego były Tuwimowi dobrze znane. W tym samym czasie pisał kunsztowne utwory nawiązujące do wzorców klasycznych i te ludyczne, spod znaku „podkasanej muzy”, które – tworzone na zamówienie – zapewniały mu stabilne źródło dochodu i gwarantowały szeroki zasięg odbioru. Dzięki łączeniu w praktyce artystycznej roli poety i producenta-tekściarza autor był obecny zarazem w literackim obiegu elitarnym i popularnym. Wzajemne przenikanie się obu tych sfer działalności pisarskiej miało rezultat z jednej strony w uprzystępnieniu poetyckiego języka tekstów artystycznych, z drugiej zaś w zachowaniu odpowiedniego poziomu twórczości estradowej⁷.

Jednym z ciekawszych przejawów owego wzajemnego oddziaływania odmiennych rejestrów estetycznych wydaje mi się Tuwimowska gra kategorią kiczu. W żadnym z tekstów, które autor włączył do omawianego tomu, pojęcie to nie zostaje bezpośrednio nazwane, niemniej pewne osobliwe efekty, które

⁵ J. Ślósarska, *Idea jarmarczości w kulturze*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczość w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 411.

⁶ T. Stępień, *O satyrze*, op. cit., s. 260.

⁷ Zob. A. Węgrzyniak, *Julian Tuwim*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej*, t. 4: *Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, red. A. Skoczek, Warszawa 2007, s. 433–451. W sprawie wzajemnych zależności pomiędzy różnymi poziomami pisarstwa Tuwima zob. T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

zostały w nich uzyskane, sytuują się na pograniczu „dobrego smaku”. Zanim przejdę do wskazania i omówienia tych efektów w konkretnych utworach, konieczne będzie doprecyzowanie samego terminu „kicz”.

Termin ten przyjmuje różne znaczenia, w zależności od kontekstów, w których bywa używany, i zwykle łączy się z negatywnym wartościowaniem⁸. Często stosowany jest zamiennie z określeniami bliskimi znaczeniowo, takimi jak: banał, stereotyp, trywialność, bylejakość, estetyka śmietnika i kamp (temu ostatniemu chciałabym poświęcić nieco miejsca osobno). W ujęciu słownikowym kiczem jest:

[...] utwór o charakterze stereotypowym, często z punktu widzenia sprawności technicznej nienaganny, apelujący do smaku przeciętnych odbiorców swojego czasu, utwierdzający ich utrwalone przekonania i wyobrażenia o świecie i sztuce. Kicz charakteryzuje się nagromadzeniem efektów powierzchniowych i ornamentacyjnych, pozbawionych charakteru funkcjonalnego. Jest obliczony na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, nie powinien stawiać mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystując często wątki silnie zabarwione sentymentalnie⁹.

⁸ Znaczeniem negatywnie wartościującym posługuje się na przykład Abraham Moles, opisując kicz jako estetyczny system komunikacji pomiędzy wytwórcą a masowym odbiorcą. Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978, s. 83. Podobne stanowisko zajmuje Clement Greenberg, który wyraźnie rozdziela dwudziestowieczną sztukę na tę awangardową (którą sam preferuje) i mechanicznie reprodukowaną (którą nazywa kiczem). Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] idem, *Kultura masowa*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 37–52. W sprawie wartościującego ujmowania kategorii kiczu zob. J. Tarnowski, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 13–18. W tym tomie zob. także: E. Konończuk, *Modele odbioru literatury popularnej we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej* (s. 61–67), M. Oziębłowski, *Postmodernizm i kicz. O sposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu* (s. 77–82), I. Pięta, *Czy kicz jest nadal kiczem – kilka uwag na temat definicji w literaturze polskiej końca XX wieku* (s. 83–91) oraz M. Miszczak, *Lektura „przez kicz” – pułapka czy szansa?* (s. 145–156). W tym ostatnim opracowaniu autorka odwołuje się do sformułowania Tadeusza Bujnickiego, który użył go w kontekście interpretacji *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza (T. Bujnicki, *Dwa końce wieku przez pryzmat dzisiejszej lektury „Quo vadis” Sienkiewicza*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997). Szczegółowego przeglądu różnych definicji kiczu i sposobów wykorzystywania tej kategorii w praktykach krytycznych i interpretacyjnych dokonuje Magdalena Lachman w książce *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku* (Kraków 2004). Wbrew tytułowi, badaczka nie ogranicza się tylko do omówienia kiczu i tandetności w polskiej literaturze ostatnich dekad. Zwłaszcza rozdział pierwszy, *Lektura „przez kicz”. Warianty, wyznaczniki, przyczyny* (s. 17–105), był szczególnie przydatny w moich rozważaniach.

⁹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 186–187.

W definicji nacisk położony jest także na względność w postrzeganiu tego, co jest kiczem, w zależności od „smaku danej epoki” i ewolucji stylów z nią związanych: „styl, który w danym momencie tworzy arcydzieła, nieco później może stać się domeną kiczu”¹⁰. To właśnie ma na myśli Magdalena Lachman, gdy pisząc o „zmiennych obliczach kiczu”, zaznacza, że jest on kategorią pragmatyczną, a nie strukturalną, o której wyznacznikach każdorazowo przesądza kontekst¹¹. Warto wziąć także pod uwagę ekonomiczny aspekt kształtowania upodobań czytelniczych, o którym pisze Jean-François Lyotard. Oznacza to wprawdzie przyjęcie ahistorycznej perspektywy (wybiegającej nieco ponad trzy dekady naprzód), jednak wydaje mi się, że procesy, o których pisze francuski myśliciel, odnieść można do szerzej rozumianych mechanizmów narzucających normy estetyczne. W jego ujęciu polityka kulturalna, która wypiera kryteria piękna apriorycznie rządzące sztuką, doprowadziła do sytuacji, w której dochód, jaki dzieło może przynieść, stanowi o jego wartości i właśnie te podporządkowane prawom rynku wytwory, mające zaspokoić gusta szerokiej publiczności, nazywa on kiczem¹².

Po tym obszernym słowie wstępu chciałabym podkreślić, że posługując się pojęciem kiczu w kontekście utworów Tuwima, mam na myśli jego znaczenie opisowe, a nie wartościujące. Autor *Kwiatów polskich* na różne sposoby wplata do swoich tekstów odniesienia do ludycznych odmian sztuki i wykorzystuje je w wyrafinowanej intertekstualnej grze, która uwydatnia własny potencjał kiczotwórczy. Spośród reguł tej gry trzy strategie wydają mi się szczególnie ważne: kicz stematyzowany, kicz na poziomie sposobów obrazowania i sformułowań stylistycznych oraz kicz związany z wrażliwością kempową.

Z tematyzowaniem kiczu mamy do czynienia w *Dziejach pewnego aforyzmu*. Bohaterem tego krótkiego utworu prozaicznego Tuwim uczynił samego siebie. Z ogromnym poczuciem humoru i dystansem przedstawił się w roli chałturniczego wyrobnika poetyckiej mądrości. Wzruszony szlachetnością celu, jaki przyświeca redakcji pewnej jednodniówki wspierającej kształcąca się młodzież, na jej specjalną prośbę podejmuje się napisania i przesłania okazjonalnego aforyzmu. Jako w pełni profesjonalny literat uprzednio sprawdza w słowniku wyrazów obcych znaczenie słowa „aforyzm”, z którego dowiaduje się, że jest to: „zasada wyrażona niewielu słowami; urywek, sentencja, maksyma”¹³. Dla pewności sprawdza jeszcze hasła: maksyma („zasada ogólna, którą ktoś kieruje się

¹⁰ Ibidem.

¹¹ M. Lachman, op. cit., s. 79.

¹² Zob. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 192.

¹³ JR, 167.

w postępowaniu”¹⁴) i sentencja: („krótkie, treściwe zdanie, zawierające piękną moralną myśl, głęboką prawdę życiową”¹⁵). Mając takie wytyczne, zabiera się do dzieła. Kolejne strony są zapisem jego zmagania z niesformą materią słów. Pozwolę sobie zacytować kilka z przekreślonych przez bohatera wersji, w których autor demaskuje, jak cienka granica dzieli aforystyczną uogólnioną prawdę od banału, a błyskotliwość i wyrazisty styl od taniego efekciarstwa.

W pierwszej kolejności pisarz pragnie odnieść się do młodzieży i dobroczynnych skutków nauki, z czego wynika lapidarne: „Wiedza i nauka są dla młodzieży bardzo ważne”¹⁶. Uznawszy jednak pierwszą próbę za nieudaną, postanawia ją nieco podbarwić poetycką dykcją, czego rezultatem są między innymi następujące sformułowania:

Wiedza jest jak słońce: prowadzi do promiennej przyszłości i potęgi jutra.

Nauka to potęga. Za jej przewodem złączym się z narodem.

Młodzież jest solą ziemi w oku, a wiedza wznosi ją (!) do słońca.

(Julian Tuwim, JR, 168)

Pompatyczne i mocno wyświechtane metafory, sięgające do najbardziej skonwencjonalizowanych i kanonicznych pokładów tradycji, wybrzmiewają kiczem w zestawieniu z naiwną wiarą w potęgę nauki. Znana fraza z *Mazurka Dąbrowskiego* w drugim z zacytowanych aforyzmów nie służy wcale uzyskaniu wrażenia wzniosłości czy powagi. Efekt jest wręcz przeciwny: pierwszy człon tej sentencji zabarwia drugi truizmem, sprawiając, że całość zamienia się w ostentacyjnie przerysowaną pseudo-mądrość, która wzbudzić może tylko uśmiech powątpienia. W przypadku ostatniej sentencji komizm jest wynikiem kontaminacji dwóch klisz językowych wyrażających sprzeczną treść. Obie nawiązują do zwrotów z Ewangelii św. Mateusza, w której „sól ziemi” oznacza coś bardzo cennego i pozytywnego (Mt, 5,13), włączone zaś dalej dookreślenie „w oku” tworzy konstrukcję odsyłającą do słów: „Czemu to widzisz drzazgę w oku swego brata, a belki we własnym oku nie dostrzegasz?” (Mt, 7,3). Ta druga aluzja jest pyta-

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem. Nie bez znaczenia jest to, z jakiego słownika Tuwim – bohater tego opowiadania – korzysta. W przypisach do wydania *Jarmarku rymów* z 1991 roku Janusz Stradecki wyjaśnia, że chodzi o *Słownik wyrazów obcych (25 000 wyrazów, wyrażeń, zwrotów i przysłów cudzoziemskich używanych w mowie potocznej i prasie periodycznej polskiej)* Michała Arcta, wyd. 1, Warszawa 1882. Zob. J. Stradecki, *Objaśnienia*, [do:] JR, 258.

¹⁶ Ibidem.

niem o coś niepożądanego i negatywnego, czyli wyraża sens zgoła odmienny od tego, który sugerował początek zdania. W tym – jak mogłoby się zdawać – nieporadnym i niezręcznym połączeniu autor wskazuje na mechanizmy powstawania nonsensu schowane pod przykrywką erudycyjnej bufonady.

Kolejne zestawienie obejmuje sentencje społeczno-patriotyczne:

Spółeczeństwo jest jak morze: rozsadza brzegi i zalewa bezduszne pustynie przyszłości i czynu.

Napoleon (!) powiedział: „Państwo – to ja” Niech każdy obywatel pamięta, że nosi w tornistrze buławę czynu i ducha (wzgl. potęgi).

(Julian Tuwim, JR, 169)

Ponownie mamy do czynienia z napsuszoną metaforyką i hiperbolizacją, która potęguje wyrazistość ekspresji, tym razem jednak w duchu zaangażowanych formuł pozytywistycznych. W przypadku drugiego z wymienionych wyżej aforyzmów autor dodatkowo wytyka pseudointeligencki charakter obiegowych mądrości, myląc Napoleona z Ludwikiem XIV.

Zniechęcony kolejnymi podejściami, pisarz sięga po tematykę miłosną, co okaże się dla niego zgubne w konsekwencjach:

Kobiety mają do mężczyzn pretensje, że ich nie rozumieją. Mon Dieu! (!) Czy kwiaty pytają rosy, czemu ją strząsa motylek?

Mężczyźni i kobiety to dwa bieguny jednej ziemi. Szczęście jest południkiem, małżeństwo globusem, kochanek równikiem, dziecko – zwrotnikiem, a rozwód – podróżą.

(Julian Tuwim, JR, 169)

Dawka sentymentalnej egzaltacji i pretensjonalna wstawka z języka francuskiego w połączeniu z mocno udziwnioną i zwyczajnie przesadzoną metaforyką kartograficzną przekracza granice psychicznej odporności pisarza, który – jak się dowiadujemy – trafił ostatecznie na oddział szpitala psychiatrycznego. Nagromadzenie kiczu w zebranych przykładach naraziłoby na szwank cierpliwość czytelników przywiązanych do wyważonego smaku artystycznej ekspresji, gdyby nie ironia, która pozwala Tuwimowi na autoparodystyczne ujęcie opisanego epizodu z własnej biografii pisarskiej. Źródłem tej ironii jest wyraźny dystans oddzielający Tuwima autora humoreski od Tuwima narratora i bohatera. W groteskowej formie pisarz pokazał kiczotwórcze działanie wygórowanych aspiracji do ujęcia „głębokiej prawdy życiowej i pięknej myśli moralnej”, której ornamentacyjna i kwiecista tonacja nie przystaje do trywialnej treści.

Kontrastowe zderzenie powagi i błazeństwa, wzniosłości i śmieszności opisane w *Dziejach pewnego aforyzmu* przejawia się także w utworach poetyckich włączonych do *Jarmarku rymów*. W nich ponadto uwidacznia się kolejna para sprzeczności: świętość i profanacja. Kiczowaty posmak wierszy z tego tomu jest wynikiem eklektycznej kompilacji stylów wypowiedzi, technik obrazowania poetyckiego, zastosowanych przez autora struktur rytmicznych i niekonwencjonalnych form ukształtowania języka poetyckiego.

Wszystkie z wymienionych cech znaleźć można w utworze *Semi-Eros* z podtytułem *Wrażenia z podróży*, będącym satyrą na rozwiązłość żydowskich kobiet. Wiersz otwiera długie wyliczenie, w którym kobiety przywołane ze wspomnień podmiotu pojawiają się obok wyobrażeń nawiązujących do starotestamentowych, śródziemnomorskich i bliskowschodnich (w dalszych częściach także talmudycznych) wzorców kobiecych, którym tradycje kulturowe przypisują rolę erotyczne:

Wyfiozione semitki,
Berlińskie judejki,
Wiedeńskie izraelitki,
Subtelne Salomejki,
Wykwintne Sulamitki,
Sodomitki i gomorejki,
Omdlewające lesbijki,
Sarońskie lilijki,
Haremowe zulejki

(Julian Tuwim, *Semi-Eros (Wrażenia z podróży)*, JR, 17)

Wyrazistość powtarzalnej struktury wyliczeniowej została dodatkowo wzmocniona silnymi konsonansami w wygłosie kolejnych wersów, w tym także dokładnymi rymami żeńskimi, i tylko ich nieregularny układ rozbija rytmiczną monotonię wiersza. Poza odniesieniem do przypowieści o Sodomie i Gomorze i ironicznymi epitetami satyryczność utworu wynika z rekontekstualizacji utrwalonych symboli i konwencjonalnych obrazów. W dalszych wersach czytamy:

King David girls z operetki,
Esterotyczne orchidejki,
Coś z Rafaela... coś z Cwejki...

(Julian Tuwim, *Semi-Eros (Wrażenia z podróży)*, JR, 17)

Archetypiczne wyobrażenia erotyczne uosobione w kobiecych postaciach i tradycyjna symbolika kwiatowa zostają strywializowane i umieszczone w operetkowej scenerii. Autor nawiązuje także do uduchowionych przedstawień madonn

z obrazów Rafaela po to tylko, aby zaraz skojarzyć je z Cwejką, właścicielem żydowskiego domu handlowego, który w latach międzywojennych działał w Warszawie przy ulicy Bielańskiej pod szyldem „S.A. Cwejko, Modne tkaniny”¹⁷. Podobny zabieg wykorzysta później Białoszewski w *Karuzeli z madonnami*, jednak u autora *Obrotów rzeczy* służy on raczej dowartościowaniu i wywyższeniu przyziemnej codzienności, podczas gdy w wierszu Tuwima efekt jest przeciwny. Zestawienie odległych znaczeniowo obszarów rodzi ironię, której komiczny wydźwięk wymierzony jest przeciwko współczesnej, mieszczańskiej obyczajowości.

Podobnej tematyki dotyczy wiersz o niezwykle wymownym tytule: *Na zbytnie a niepowściągliwe dziwkochwalstwo naszego wieku*. Silnej rytmizacji wersów ponownie towarzyszą dokładne rymy, jednak w tym przypadku obszar konsonansu niekiedy wykracza poza granice jednego wyrazu i dochodzi do rozstrojenia regularnego rozkładu akcentów, czego rezultatem są ekscentryczne efekty intonacyjne:

Dlaczego chwycił szął cię,
Gdyś ujrzał kretynkę w aucie?

(Julian Tuwim, *Na zbytnie a niepowściągliwe
dziwkochwalstwo naszego wieku*, JR, 22)

Obok tego typu językowych kuriozów w wierszu pojawiają się także rymy wewnętrzne: „Na widok pyjamy damy / Piszą te chamy reklamy”¹⁸ oraz szczególne przekształcenia fonetyczne, jak: „kąplemęty” i „sętymęty”¹⁹. Te ostatnie, które określić można hiperbolicznymi nazalizacjami, są formą prześmiewczego naśladowania mowy silących się na wytworność sfer mieszczańskich.

To oczywiście nie wyczerpuje repertuaru językowych osobliwości, które rozplenią się w kolejnych wierszach z tomu. Warto choćby wspomnieć o humorystycznych archaizacjach, jak w wierszach *Wielki traktament dla mędrca Tadeusza Boya* i *Bogobojnej macierzy polskiej z córką satanistką dyskurs* czy innych formach stylizacji, które autor stosuje z wirtuozerską wręcz lekkością w cyklu *Le style c'est l'homme*. Prócz tego pojawiają się liryczne sublimacje gatunków estradowych, przyjmujące formę dialogowych scenek rodzajowych, na przykład utwór *Zośka wariatka*, w którym kolokwializmy przyjmują zabarwienie gwarowe.

Środkiem chyba najmocniej wyzyskanym w omawianym tomie jest oczywiście rym. Oprócz wskazanych już typów warto zwrócić uwagę na dość często pojawiające się rymy egzotyczne, które wykorzystują współbrzmienie pomiędzy

¹⁷ Zob. J. Stradecki, op. cit., s. 214.

¹⁸ J. Tuwim, *Na zbytnie a niepowściągliwe dziwkochwalstwo naszego wieku*, [w:] JR, 21.

¹⁹ Ibidem.

słowa polskimi i obcymi, na przykład łacińskimi w wierszu *Żaby łacinniczki* czy niemieckimi w utworze *Rewolucja w Niemczech*. Nie sposób przy tym pominąć *Ballady starofrancuskiej*, w której efekty komizmu uzyskiwane są na zupełnie innych prawach: dzięki uruchomieniu fonetycznego potencjału języka, który w utworze tym wymyka się normatywnym zasadom regulującym wytwarzanie znaczeń. Właśnie owo posługiwanie się samym brzmieniem „odsemantyzowanych” słów, które w pełni uwidacznia się w *Słopiewniach*, jest niewątpliwie jedną z cech twórczości Tuwima, która wyróżnia go spośród kręgu Skamandrytów i zbliża do awangardowego wzorca poety słowiarza²⁰.

O ile we wskazanych dotąd tekstach możliwe było doszukiwanie się elementów ironicznego humoru, o tyle utwór *Pif-paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*²¹ zasługuje na osobne omówienie. Pomimo podobieństw w sferze sposobów obrazowania i zastosowanych form językowych wiersz ten tym odróżnia się od pozostałych, że nie operuje komizmem. Już sam tytuł wskazuje na to, że w przeciwieństwie do utworu *Semi-Eros*, w którym elementy operetki pojawiały się zaledwie w charakterze scenerii, tu żywioł ludycznej zabawy rozprzestrzenia się znacznie dalej. Wodewil, festynowa rozrywka i jarmarczne kupiectwo przenikają obraz całej rzeczywistości, która przemienia się w symulakryczne uniwersum podporządkowane regułom handlu i przemocy. Podmiotem w wierszu jest właściciel „strzelnicy elektrycznej” w parku rozrywki. Pomimo jego entuzjastycznych wykrzyknień, reklamujących nową formę zabawy, wizja strzelania do (żywego?) celu przy akompaniamencie walca z pozytywki, wśród szczekania psów i piania kogutów, nosi rysy makabry: „Gdy tancerce / Nabojem trafić prosto w serce, / Ona nóżkami wdzięcznie fika”²². Groza rodzi się w momencie, gdy fikcja zainscenizowanej zabawy wykracza poza granice parku rozrywki,

²⁰ Oczywiście w owym zbliżeniu poezji Tuwima, jako jedynej ze Skamandrytów, do twórczości poetów związanych z Awangardą Krakowską nie można pominąć bardzo istotnych różnic pomiędzy poetyckimi założeniami obu grup, o czym wspomina Michał Głowiński we wstępie do *Wierszy wybranych*. Istotniejszym kontekstem dla omawianych przeze mnie wierszy jest ekspresjonizm, którego elementy leżą u podstaw Tuwimowskiej koncepcji liryki (zwłaszcza we wczesnych fazach twórczości poety). Jak wyjaśnia Głowiński, żywiołowemu wyrażeniu emocji jednostki silnie przeżywającej towarzyszą pewnego rodzaju zabiegi językowe, które negują dotychczasowe pojęcie poetyckości: „ekspresjonizm faworyzował ostre formy wypowiedzi lirycznej, narzucające się środki wyrazu, takie jak mocne kontrasty, wszelkiego typu ujęcia groteskowe, zbrutalizowany język potoczny, który do tej pory – poza takimi wyjątkami jak pewne wiersze Rimbauda – był w poezji prawie nieobecny”. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. XXXVII.

²¹ Wiersz ten jest przekładem utworu *Die Trommlerin* (1928) Frierdricha Hollaendra, który w oryginalne powstał jako tekst estradowy. Zob. J. Stradecki, *Komentarz edytorski*, [do:] JR, 277.

²² J. Tuwim, *Pif-paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*, [w:] JR, 99.

a jednocześnie poza granice empirycznej rzeczywistości. W trzeciej strofie celem staje się zaświatowy przybysz, „pan odziany w krwawą rdzę”²³, czyli widmo żołnierza walczącego pod Verdun. Jego przybycie znajduje uzasadnienie w wersie parafrazującym tytuł jednej z wersji *Pieśni żołnierza* Władysława Tarnowskiego²⁴: „znów zabawy takiej pragnie, / Bo na wojence bardzo ładnie”²⁵. Obraz zabawy zostaje naznaczony piętnem śmierci lub też sama śmierć staje się widowiskiem i atrakcją rozrywkową. Ostatecznie tracimy pewność co do iluzoryczności przedstawionej wizji w ostatnich wersach, które w wariacyjnych przetworzeniach powracały po każdej strofie jako rodzaj refrenu i na koniec wybrzmiewają jak słowa okrutnego zaklęcia lub wyzwania rzuconego przyszłości:

Bardzo proszę! Bardzo proszę!
Jedno życie za 2 grosze!
Może się znów okazja zdarzy
Puszcząć szrapnele, kule, gaz!
Bardzo proszę! Bardzo proszę!
Milion trupów po 3 grosze!
Ale kto się odważy? Kto się odważy?
Kto się odważy jeszcze raz?

(Julian Tuwim, *Pif-paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*, JR, 100)

W utworach, o których dotąd była mowa, wykorzystanie rekwizytów należących do świata jarmarcznego blichtru służyło budowaniu obrazów bliskich estetyce kiczu. Jej także podporządkowane były sformułowania językowe, nastawione na osobliwe kontrasty stylistyczne i krzykliwe efekty brzmieniowe. Rezultatem tych zabiegów było uzyskanie ironicznego tonu, który – w wersji humorystycznej i lekkiej bądź minorowej i gorzkiej – wpływał na satyryczny wydźwięk utworów. Nie zawsze jednak Tuwimowska ironia zamierzona jest na efekty satyryczne. W tekstach, w których kosztem krytyki postaw społecznych rozrasta się żywioł groteskowo-parodystyczny, autor pozwala, by do głosu doszło to, co nazwałam wcześniej wyobraźnią kempową. Pojęcie kampu ostatecznie uwalnia kicz od aksjologicznego nacechowania, a wręcz zakłada szczególne upodobanie do ekstrawaganckich form, które nie przystają do banalnej treści. „Kampowy smak”, który „odrzuca skalę «zły-dobry»”²⁶ – by odwołać się do *Notatek o kampie*, założycielskiego eseju Susan Sontag – umożliwia jednocze-

²³ Ibidem, s. 100.

²⁴ Zob. J. Stradecki, *Objaśnienia*, [do:] JR, 240.

²⁵ J. Tuwim, *Pif-paf!...*, [w:] JR, 100.

²⁶ S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplinski, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 60.

sne uwielbienie dla kiczu i ironiczny dystans wobec niego, przy czym nawiasem ironii obejmuje także własny entuzjazm. Sontag opisuje kampa jako dandyzm w epoce kultury masowej i ta szczególna odmiana estetyzmu kształtuje pewnego rodzaju pozę, która manifestuje własną przesadność, teatralność i sztuczność. Dlatego zasadne jest w tym wypadku mówienie o „sztuce świadomego kiczu” lub „kampie intencjonalnym”, czyli „głębokiej samowiedzy na temat własnego, obniżonego statusu”²⁷.

By pokazać, w jaki sposób powyższe założenia mają zastosowanie w interpretacji pisarstwa Tuwima, proponuję przyjrzeć się opowiadaniu *Cud z komornikiem*. Pomocne w przyjęciu odpowiedniej optyki wydają mi się słowa Karla Kellera, który omawia zjawisko kampu literackiego w kontekście poezji Walta Whitmana, pisarza, który skądinąd wywarł duży wpływ na twórczość Skamandrytów²⁸. Keller wyjaśnia, że:

W literaturze kampa pojawia się jako forma świętego szyderstwa, teatralizacja narratora, postaci czy punktu widzenia, wykorzystanie skrajnej manieryczności jako gestów wyrażających osobowość, tworzenie dziwacznych napięć w składni i metaforze, kpiąca zabawa z nadętymi konwencjami narracji i opisu postaci, ekstrawagancja stylu maskująca obecność pisarza, tonacja głosu, który jest „za bardzo” i który przez to bawi się własną żarliwością. Literacki kampa jest antyironiczny, ponieważ brak umiaru jest w nim zamierzony.

²⁷ W ten sposób nurt „sztuki świadomego kiczu” opisuje Chuck Kleinhans. Badacz zauważa, że uobecnia się w nim parodystyczne nastawienie do kultury masowej, które prowokuje odczytania kampa. Zob. Ch. Kleinhans, *Wyjmowane z kosza. Kampa i polityka parodii*, [w:] *Kampa. Antologia przekładów*, op. cit., s. 405–428.

²⁸ Szczegółowego omówienia polskiej recepcji twórczości Whitmana dokonuje Marta Skwara w książce *„Polski Whitman”. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (Kraków 2010). W rozdziale zatytułowanym *Tuwima „poeta wszechobjęcia”* (s. 190–221) autorka wnikliwie tropi ślady odniesień Skamandryty do twórczości amerykańskiego poety, a także omawia Tuwimowskie tłumaczenia wierszy autora *Leaves of grass* i zauważa, że w okresie powstawiania *Juwenaliów* Skamandryta poszukiwał u Whitmana potwierdzenia, że w poezji można przekraczać bariery obyczajowe. W debiutanckim tomie *Czyhanie na Boga* autor jawnie przejmował z poezji Whitmana (często w sposób zapośredniczony w tłumaczeniach rosyjskich) nie tylko tematykę wierszy, ale także konstrukcje wersyfikacyjne i styl wypowiedzi lirycznej. Warto też zwrócić uwagę na ciekawą analizę wiersza-manifestu *Poezja*. Skwara wychodzi od fragmentu, w którym padają słowa: „«Wpływy?» Ja wpływów nie wstydzę się wcale!”, i zauważa, że w pierwotnej wersji rękopisu Whitman zostaje przywołany bezpośrednio. Wykreślenie nazwiska Amerykanina na potrzeby wydania książkowego skłania badaczkę do rozpatrzenia poezji Tuwima pod kątem Bloomowskiej teorii *Łęku przed wpływem*, co prowadzi ostatecznie do wniosku, że przekroczenie Whitmanowskiego wzorca i jego antytetyczne dopełnienie dokonuje się w *Biblii cygańskiej*. W sprawie wpływu poezji Whitmana na twórczość Skamandrytów zob. także: T. Kieniewicz, *Walt Whitman i Skamandryci*, [w:] *Skamander – rola i znaczenie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1977, s. 244–250, a także A. Węgrzyniak, op. cit., s. 433.

Jest antysatyryczny, ponieważ wyśmiewa własną radość ze stosowanej przesady. Czci głos za jego kapryśny zasięg, nieuzasadnioną intensywność, pochyłość²⁹.

Bohaterem i narratorem opowiadania *Cud z komornikiem* jest poeta o nazwisku Szumski. Jest on jednym z wielu wcieleń „Mistrza Tuwima”, postaci, która pojawia się także w opowiadaniu *Wywiad* czy (nienazwana wprawdzie bezpośrednio) w omawianym wcześniej utworze *Dzieje pewnego aforyzmu* i innych tekstach będących autoparodystycznym ujęciem poety, jego roli we współczesnym społeczeństwie i warsztatu twórczego (na przykład *Kalamburzyści, czyli męki tworzenia dowcipów*). W dniu, w którym Szumskiego czeka niespodziewane spotkanie z poborcą podatkowym, tytułowym komornikiem, panuje piekielny upał i czuć nadchodzącą burzę. Nieznośny skwar nasuwa wyobrażenia apokaliptyczne:

Ze spopielalego nieba waliło jak z piekarni suchym, złowrogim żarem niby natchnionym gniewem ognia przeciw rodzajowi ludzkiemu³⁰.

W dalszej części utworu kolejnym wydarzeniem odpowiadać będą zmiany rozszalałej pogody za oknem. Z huknięciem pierwszego gromu do mieszkania Szumskiego wchodzi „płonący, ciężko dyszący, ociekający potem”³¹ komornik. Postać ta stereotypowo uosabia najradzykalniejszą odmianę ordynarnej prozy dnia codziennego. Jego niezłomna wola przekazania poecie informacji o należnych 776 złotych i 48 groszach podatku dochodowego za rok 1933 jest reprezentacją dotkliwej przyziemności życia. Skontrastowany z nim poeta, przez swą rozświegotaną radość spowodowaną padającym deszczem, nie ułatwia poborczy wykonania zadania. Problemem jest nadmierna życzliwość literata, która dla urzędnika – nienawykłego do tak gościnnego traktowania – jest czymś zupełnie niezrozumiałym. Szumski częstuje go wodą z arakiem, próbuje nawet wciągnąć do pogawędki o poezji i mistyce liczb. Komornik powoli traci cierpliwość (w tym czasie „po niebie skakały pioruny jak młode konie po łące”³²), aż wreszcie wybuchą złością. Ostatecznie między bohaterami dochodzi do ostrej wymiany zdań, w której Szumski z zapałem wykazuje gotowość do zapłacenia z góry całej żądanej kwoty, a komornik, zwijając się ze złości, zaczyna wykrzykiwać wyzwiska pod jego adresem, karze mu uklęknąć i błagać o rozłożenie podatku na raty. W międzyczasie burza przemija, za oknem

²⁹ K. Keller, *Kempowanie Whitmana*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, op. cit., s. 257.

³⁰ J. Tuwim, *Cud z komornikiem*, [w:] JR, 200.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 203.

[...] lipy, czeremchy, akacje, jaśminy, bzy, maciejka, lewkonia, róże – wszystko najwonnejsze zespoliło się w jeden słodki, świeży aromat i pełną, upojną falą biło z otwartego okna. Zieleń lśniła, cała w klejnotach deszczowych kropel³³.

W miarę, gdy na zewnątrz się rozjaśnia, właściwy huragan przenosi się pod dach poety. Gdy na niebie pojawia się olbrzymi łuk tęczy, komornik jest już u kresu wytrzymałości i wtedy Szumski sięga po najokrutniejszą broń: pada na kolana i proponuje cygaro. Konsekwencje okazują się zdumiewające:

Wtedy – czy z apokaliptycznego sufitu strzelił straszliwy grom? Nie! To był krzyk komornika, który padł rażony Piorunem Dziwu.

I w tej samej chwili wytrysnęły mu z ramion białe, anielskie skrzydła, wyfrunął przez okno i wzniósł się, biedny, umęczony, na wysokości Twoje, o Wiekiusty!

Daj mu miejsce po prawicy tronu swojego.

Ja zaś, śledząc lot jego w lazury, piję arak, już bez wody, i pełną piersią chłonę ozon odrodzonego po burzy świata³⁴.

Ostatnia scena, zwieńczająca zupełnie absurdalny – bo wynikający z nadmiernej przyjazności ze strony poety – konflikt, jest momentem najsilniejszego oddziaływania wyobraźni kempowej. Jak w przytoczonych emfaticznych opisach niezwykłych zjawisk pogodowych, w zakończeniu sentymentalna dykcja dopełniona została patetyczną stylizacją na język biblijny i symboliką czerpiącą z tradycji hebrajskiej. Tęcza, która w Starym Testamencie oznacza boże miłosierdzie i symbolizuje nadzieję na odnowienie przymierza z Bogiem, zapowiada tytułowy cud z ostatniej sceny.

Końcowy fragment uruchamia ponadto kontekst genezyjskiej filozofii Słowackiego. Za sprawą poety następuje przeanielenie formy cielesnej (uosobionej w komorniku) i jego reinkarnacja w doskonalszą formę Ducha. W tym przypadku nie tylko mamy do czynienia z groteskową deformacją i rekontekstualizacją romantycznego motywu. Zostaje on potraktowany zupełnie dosłownie, czyli w sposób maksymalnie uproszczony. Obciążenie mocno zmetaforyzowanego języka Słowackiego balastem unaocznionego doświadczenia tworzy fantastyczną wizję rodem z jarmarcznego obrazka czy oleodruku, właściwą dla wyobraźni kempowej. Jej komizm nie dewaluuje jednak w żaden sposób artystycznych dokonań romantycznego wieszczka. Nie jest także środkiem służącym do przesmiewczej krytyki obyczajowości ani też – z drugiej strony – nobilitacji szarej codzienności i tego, co przyziemne. Kempowa wrażliwość w tym opowiadaniu celebrytuje jedynie własny absurd, a wyczuwalna w nim ironia pozbawiona jest satyrycznego ostrza.

³³ Ibidem, s. 205.

³⁴ Ibidem, s. 206–207.

Podsumowując moje rozważania, rozpocznę od przytoczenia słów Anny Węgrzyniak, która nazywa Tuwima „poetą najbardziej skamandryckim” i za główne cechy jego pisarstwa, obecne w całej twórczości autora, uznaje stylizacyjność, polifoniczność i pograniczność. Jak zauważa badaczka:

Jego [Tuwima] poezja „wysoka”, osadzona w obszarze kultury popularnej, jak żadna inna poetycka twórczość międzywojennego dwudziestolecia, koresponduje z tendencjami naszej współczesności, niejako antycypuje postmodernistyczne „zerowanie na śmietniku”³⁵.

Właśnie owo wchodzenie pisarza w związki z kulturą masową, tak widoczne w *Jarmarku rymów*, czyni jego twórczość podatną na ahisteryczne interpretacje i – jak sądzę – doskonale wpisuje się we współczesne tendencje do opisywania literatury i innych dziedzin sztuki w ujęciach uwzględniających w sposób niewartościujący estetykę kiczu.

Kicz przejawia się w tekstach Tuwima na różnych poziomach i przybiera postać intertekstualnej gry. Może być tematem jego utworów i – jak w opowiadaniu *Dzieje pewnego aforyzmu* – w parodystyczny sposób wytykać płytkość popularnych upodobań. Pobrzmiwa także w języku artystycznym, który nie stroni od kolokwialności i wulgaryzmów z jednej strony oraz pompatyczności i nieuzasadnionych nadużyć eksklamacji z drugiej. Kontrastowe zderzenia odmiennych tonacji zostają wówczas dodatkowo wzmocnione technikami obrazowania, które wykorzystują kanoniczną czy kulturowo utrwaloną motywikę oraz czerpią z wyobrażeń ludycznych i banalności dnia powszedniego. Ten szczególny rodzaj eklektyzmu rozumianego jako reguła poetycka paradoksalnie umożliwi wyzbycie się wszelkich reguł, które przez stulecia determinowały poczucie wyważonego, dobrego smaku.

W utworach zdominowanych przez estetykę groteski, w których Tuwimowska satyra społeczna łagodnieje i autor pozwala, by prawa absurdu wytyczały bieg zdarzeń, osiągnięte zostają efekty kampowe. W *Cudzie z komornikiem* gra tym, co niskie i wzniosłe, patosem i trywialnością, odpowiada oscylacji między powierzchownym a głębokim sensem metafory. Jest to jeden z wielu utworów, w których autor przybiera pewną maskę, przyjmuje pozę „Mistrza Tuwima”, która jest formą autokreacji naznaczonej wewnętrzną sprzecznością, o czym może najdobitniej świadczyć słowa z wiersza *Błaganie*: „Ustrzeż mnie, obroń [...] Od tych, co piszą „Tuwim”, a mówią „mistrzu!”³⁶. Sylleptyczna konstrukcja podmiotu, włączająca rzeczywistą postać autora w obręb literackiej fikcji, jest elementem autoironicznej gry, której zasięg wykracza daleko poza ramy konkretnego utworu. Jest szerzej zakrojoną i konsekwentnie przeprowadzoną

³⁵ A. Węgrzyniak, op. cit., s. 432.

³⁶ J. Tuwim, *Błaganie*, [w:] JR, 12.

koncepcją autokreacji, strategią wejścia w pewną rolę, w której ztraca się rozgraniczenie pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Gdy maskarada przenika do codzienności, żart okazuje się formą zdolną do wypowiedzenia tego, co poruszające, a powaga i wzniosłość tylko bawią.

Wszystkie te odmiany estetyki kiczu wzajemnie się dopełniają i przeplatają w poszczególnych utworach, jednak zwłaszcza ta ostatnia, związana z wrażliwością kempową, wydaje mi się szczególnie istotna. Kemp – by na koniec zacytować przywołanego wcześniej Kellera – jest „literackim przedstawianiem heroizmu anarchicznej, niezależnej osobowości”³⁷ i wydaje mi się kontekstem, który najpełniej ujmuje specyfikę Tuwimowskiego humoru, a zarazem może stanowić świeżą propozycję ponownego odczytania tej cieszącej się niesłabnącym zainteresowaniem twórczości.

PARODIC PLAY WITH KITSCH AND CAMP SENSITIVITY IN JULIAN TUWIM'S *JARMARK RYMÓW*

ABSTRACT

Jarmark rymów [Market of rhymes] from 1934 is a collection of “light” works from a period of twenty years, encompassing, as suggested by its title, a variety of mostly satiric poems and stories, often written on commission (in contrast with the more “ambitious” pieces by the poet). The present paper analyses this “commercial” side of Tuwim’s works as a manifestation of highly skilled artistic play with kitsch which connects them with the phenomenon of camp aesthetics and sensitivity.

KEYWORDS

Julian Tuwim, kitsch, camp, ‘Market of rhymes’

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Tuwim J., *Jarmark rymów*, Warszawa 1991 (JR).

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Głowiński M., *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. IV–LXVIII.
2. Kieniewicz T., *Walt Whitman i Skamandryci*, [w:] *Skamander – rola i znaczenie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1977, s. 244–250.
3. Skwara M., „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010 (tu zwłaszcza rozdział *Tuwima „poeta wszechobjęcia”*, s. 190–221).
4. Sępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

³⁷ K. Keller, op. cit., s. 257.

5. Stępień T., *O satyrze*, Katowice 1996 (tu zwłaszcza rozdział *O satyrze skamandryckiej (Wokół „Wstępu” do Jarmarku rymów” Juliana Tuwima)*, s. 255–265).
6. Węgrzyniak A., *Julian Tuwim*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej*, t. 4: *Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, red. A. Skoczek, Warszawa 2007, s. 433–451.

LITERATURA O KICZU, KAMPIE I POKREWNYCH ZAGADNIENIACH

1. Bujnicki T., *Dwa końce wieku przez pryzmat dzisiejszej lektury „Quo vadis” Sienkiewicza*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997.
2. *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012 (tu zwłaszcza: K. Keller, *Kampowanie Whitmana*, s. 255–264; C. Kleinhans, *Wyjmovane z kosza. Kamp i polityka parodii*, s. 405–428; S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 49–67).
3. *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000 (tu zwłaszcza: E. Konończuk, *Modele odbioru literatury popularnej we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej*, s. 61–67; M. Miszczak, *Lektura „przez kicz” - pułapka czy szansa?*, s. 145–156; M. Oziębłowski, *Postmodernizm i kicz. O sposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu*, s. 77–82; I. Pięta, *Czy kicz jest nadal kiczem – kilka uwag na temat definicji w literaturze polskiej końca XX wieku*, s. 83–91; J. Ślósarska, *Idea jarmarczności w kulturze*, s. 411–415; J. Tarnowski, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności*, s. 13–18).
4. Lachman M., *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.
5. Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978.

KONTEKSTY LITERATUROZNAWCZE I INNE

1. Okulicz-Kozaryn R., *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995.
2. *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
3. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1976.

