http://dx.doi.org/10.18778/8088-214-0.13

Elżbieta Sidoruk

Uniwersytet w Białymstoku
Instytut Filologii Polskiej

Przepisywanie jako element strategii satyrycznej

Satyrycy z upodobaniem sięgają po cudze teksty, wykorzystując ich potencjał semantyczny na wiele sposobów. Niewątpliwie jedną z częściej stosowanych w utworach satyrycznych strategii intertekstualnych jest szeroko rozumiana parodia, która ze względu na swój krytyczny charakter okazuje się szczególnie funkcjonalna jako nośnik intencji satyrycznej ukierunkowanej zarówno na obiekty tekstowe, jak i pozatekstowe. Praktykowane przez satyryków „przepisywanie" nie ogranicza się jednak do parodystycznych transformacji konkretnych tekstów, gatunków czy stylów, może się ono bowiem przejawiać również w formie cytatów zapożyczanych z różnych przestrzeni dyskursywnych. Relacji między parodią i satyrą poświęciłam osobny artykuł[1] i dlatego w niniejszym szkicu chciałabym się skoncentrować przede wszystkim na sposobach funkcjonalizowania cytatów w tekstach satyrycznych. Jednak z uwagi na fakt, iż zarówno przyjęta przeze mnie definicja satyry, jak i opis zależności między satyrą i parodią, odbiegają od koncepcji mocno osadzonych w polskiej refleksji teoretyczno-literackiej[2], pozwolę sobie na zreferowanie tez sformułowanych we wspomnianym artykule.

Za podstawowe kryterium odróżnienia satyry od parodii przyjmuje się zazwyczaj przedmiot odniesienia – pozatekstowy w przypadku satyry i tekstowy w przypadku parodii. Ugruntowało się również przekonanie, że w przeciwieństwie do satyry, która jest wyrazem dezaprobaty jej twórcy wobec obiektu, w przypadku parodii stosunek do przekształcanego wzorca może oscylować między negacją a podziwem. W praktyce interpretacyjnej

---

[1] E. Sidoruk, *Niejednoznaczny status tekstu parodiowanego w dyskursie satyrycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 2.

[2] Zob. L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1 oraz R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

kwestia granic między satyrą i parodią okazuje się jednak dużo bardziej skomplikowana. Jeśli zgodzimy się, że istotą satyry jest krytyczna postawa wobec rzeczywistości reprezentowanej w tekście poprzez różne formy dyskursu, a także przyjmiemy, iż w pewnych sytuacjach parodia może ograniczać się do wyraźnej negacji wzorca, zasadne staje się pytanie, czy z tekstem satyrycznym mamy do czynienia tylko wtedy, gdy parodia, obnażając „niedostatki artystyczno-światopoglądowych postaw autorskich, ograniczenia poznawcze, zafałszowania ideowe, wynaturzenia życia społecznego-kulturalnego, dokumentowane w parodiowanych wzorcach języka, przesądy i stereotypy przyjmowane bezwiednie wraz z wykorzystaniem danych szablonów stylistyczno-gatunkowych", służy „demaskacji zjawisk w ostatecznym rachunku pozaliterackich i pozajęzykowych"[3]. Szczególnie problematyczne wydaje się odróżnienie satyrycznej funkcji parodii od jej funkcji krytycznej w przypadku, gdy ta ostatnia przejawia się „w postaci polemiki literackiej z negatywnie ocenianym dorobkiem poprzedników lub tradycją, której pragnie się pisarz przeciwstawić"[4]. Jeśli bowiem konwencje literackie zostają wyraźnie zanegowane, to na płaszczyźnie strukturalnej tekst taki nie różni się od tekstu, w którym przedmiotem parodii są na przykład nieliterackie szablony stylistyczno-gatunkowe. Ponadto celem polemiki literackiej mogą być nie tylko same konwencje, ale także wpisane w nie koncepcje artystyczne i stanowiące ich zaplecze światopoglądy. Przyjmując, że parodia polega na krytycznej refunkcjonalizacji wzorca, można uznać, iż w jakimś stopniu każdy tekst parodystyczny jest nacechowany satyrycznością. Przy takim założeniu funkcja satyryczna, podobnie zresztą jak funkcja ludyczna, okazuje się konstytutywna dla parodii, co bynajmniej nie oznacza jej dominacji. Przeciwnie, może ona ulec stłumieniu, podporządkowując się funkcji krytycznoliterackiej – gdy przedmiot parodii stanowią funkcje (ekspresywna, komunikatywna, przedstawiająca) wzorca lub wartości (takie jak autentyczność, bezpośredniość, naturalność, oryginalność) przypisywane za jego pośrednictwem literaturze w ogólności[5] – lub funkcji konstrukcyjnej, gdy parodia staje się zasadą twórczą polegającą na swoistym budowaniu przez destrukcję, czyli na takiej refunkcjonalizacji wzorców, w wyniku której powstaje oryginalna struktura służąca artykulacji nowej problematyki[6].

Za uznaniem tekstów parodystycznych, w których wyrażona zostaje dezaprobata wobec wzorca, za teksty satyryczne opowiada się Paul Simpson, definiujący satyrę jako praktykę dyskursywną w rozumieniu Michaela Foucaulta. Zachowując tradycyjne kategorie stosowane w opisie satyry:

[3] Zob. R. Nycz, *Parodia i pastisz...*, s. 166.
[4] Tamże, s. 167.
[5] Tamże, s. 168.
[6] Tamże.

satyryk, odbiorca satyry i obiekt satyry, badacz traktuje tę trzyelementową strukturę nie jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów, lecz jako abstrakcyjny zestaw „umiejscowień podmiotów". Każde satyryczne zdarzenie dyskursywne jest aktywowane przez dezaprobatę satyryka wobec dostrzeganych aspektów obiektu, przy czym dezaprobata ta nie musi koniecznie dotyczyć konkretnego ludzkiego zachowania, gdyż jej przedmiotem mogą być także różne aspekty dyskursu, w tym również inna praktyka dyskursywna. Oddzielone płynnymi i niestabilnymi granicami pozycje podmiotów w dyskursie satyrycznym mogą być renegocjowane i przedefiniowywane. W przypadku „udanej" satyry dystans między pozycjami satyryka i odbiorcy maleje, zwiększa się zaś odległość dzieląca obie te pozycje od obiektu satyry. Natomiast w przypadku satyry „nieudanej", interakcyjne konsekwencje są bardziej problematyczne, generalnie jednak dystans między pozycjami satyryka i odbiorcy rośnie, podczas gdy odległość między pozycjami odbiorcy i obiektu satyry ulega skróceniu. Możliwe są jednak również takie niekanoniczne sytuacje, kiedy to obiektem satyry jest odbiorca lub też sam satyryk.

W koncepcji Simpsona płynność granic między pozycjami podmiotów w dyskursie satyrycznym pozostaje w ścisłym związku z zakorzenieniem satyry w kulturze, instytucjach, postawach i wierzeniach, a co za tym idzie, również w przestrzeni dyskursu. Zasoby dyskursywne danej wspólnoty, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne dialekty i idiolekty, stanowią językowy surowiec, z którego wytwarzany jest tekst satyryczny. Na najbardziej ogólnym poziomie organizacji tekst taki składa się z dwóch przeciwstawnych elementów: bazowego (intersemiotycznego) – funkcjonującego na zasadzie swoistego pogłosu „innych" zdarzeń dyskursywnych, zarówno innego tekstu, gatunku, dialektu czy rejestru, jak też innej praktyki dyskursywnej – oraz dialektycznego, który jest ze swej istoty intratekstualny. Relacja między obu elementami ma charakter niedającej się zaakceptować sprzeczności, która zmusza niejako odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia"[7].

O ile w ogólnym zarysie zaproponowany przez Simpsona model satyry cechuje się uniwersalnością, umożliwiającą stosowanie go w analizie tekstów literackich i nieliterackich, o tyle koncepcja tekstu satyrycznego, stworzona na podstawie materiału z pisma satyrycznego, budzi pewne zastrzeżenia. Niewątpliwie satyrycy konstruują swoje utwory, odwołując się do innych zdarzeń dyskursywnych, nie jest to jednak warunek niezbędny do zaistnienia tekstu satyrycznego. Podobnie przedstawia się kwestia ironii, która może być, i często bywa, zasadniczym komponentem takiego tekstu,

[7] P. Simpson, *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, Amsterdam–Philadelphia 2003, s. 88–90.

trudno jednak uznać ją za element dla niego konstytutywny[8]. Mimo swoich ograniczeń, koncepcja Simpsona wydaje się użyteczna w analizie tekstów satyrycznych opartych na parodii, pozwala bowiem wyjaśnić, w jaki sposób ta strategia intertekstualna, będąc bardzo funkcjonalnym i często wykorzystywanym nośnikiem intencji satyrycznej, może utrudniać porozumienie między satyrykiem i odbiorcą satyry.

W przypadku utworów satyrycznych, skonstruowanych na bazie parodii, istotnym źródłem nieporozumień są problemy ze zidentyfikowaniem właściwego obiektu krytyki. Odbiorca nie tylko musi rozpoznać parodiowany wzorzec, ale też rozstrzygnąć, czy i w jakim zakresie wzorzec ten został poddany krytyce, by następnie móc określić, jak głęboko owa krytyka sięga. Czy ogranicza się ona jedynie do zanegowania, poprzez ośmieszenie, jego właściwości stylistycznych, czy też jej zasadniczy cel stanowi na przykład manifestująca się poprzez określony styl postawa światopoglądowa? Niewątpliwie wiele zależy od stopnia ukonkretnienia wzorca. Na przykład parodia szablonów stylistyczno-gatunkowych typowych dla stylu dziennikarskiego może nie tylko obnażać manipulacje i zafałszowania ideologiczne, ukryte za praktykami indywidualnego autora bądź określonego pisma, ale też służyć refleksji krytycznej nad obrazem świata wyłaniającym się z mass mediów czy – jeszcze szerzej – nad ogólnymi mechanizmami języka. Paradoksalnie, konkretność wzorca, sprzyjająca jego rozpoznawalności, może niekiedy utrudniać porozumienie między satyrykiem i odbiorcą. Zwłaszcza w przypadku utworów satyrycznych, opartych na parodii utworów literackich o wysokiej randze artystycznej, nie zawsze możliwe jest jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany wzorzec został poddany krytyce, czy też, nie będąc jej obiektem, służy tylko intencji krytycznej zorientowanej pozaliteracko i pozajęzykowo. Ta ranga niejako z założenia wyklucza utwory, którym została przyznana, jako obiekt jednoznacznej negacji i sprzyja uwyraźnieniu się ludycznej funkcji parodii. Wysuwająca się zaś na plan pierwszy ludyczność może nie tylko utrudniać zidentyfikowanie obiektu satyry, ale nawet zupełnie przesłonić intencję satyryczną tekstu.

O funkcjonalności proponowanego przez Simpsona modelu satyry decyduje również to, że opisuje on jej istotę bez odwoływania się do światopoglądu satyryka. Zdaniem badacza wiązanie satyry z ideologią sprowadza się do tautologii, nie ulega bowiem wątpliwości, że satyra, podobnie jak każdy dyskurs, jest ideologiczna. Dla analizy mechanizmów jej funkcjonowania nie ma to jednak znaczenia, ponieważ satyryk może przemawiać z różnych pozycji ideologicznych. Charakteryzując satyrę jako

[8] Szerzej omawiam te kwestie w artykule: E. Sidoruk, *Ironia a dyskurs satyryczny*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2013, nr 4.

praktykę dyskursywną, Simpson koncentruje się na analizie warunków koniecznych do tego, aby zdarzenie dyskursywne przebiegało zgodnie z intencją satyryka, a także wyjaśnia przyczyny i konsekwencje nieporozumień na linii satyryk – odbiorca. Zdefiniowanie satyry jako odmiany dyskursu zasadnym czyni jednak również pytanie o wyłaniający się z tego dyskursu obraz świata.

Według Tomasza Stępnia „[s]atyra operuje dwoma podstawowymi sposobami modelowania rzeczywistości": realizmem „krzywego zwierciadła", polegającym na selektywnej rejestracji negowanych (krytykowanych) aspektów rzeczywistości, oraz groteską zasadzającą się na jej posuniętej do skrajności deformacji[9]. Granice między satyrą „realistyczną" i „groteskową" są jednak nieostre, a ten sam obraz świata może być przez jednych odbiorców postrzegany jako realistyczny, przez innych zaś jako groteskowy. Nadmierna selektywność przedstawienia staje się formą deformacji i sprzyja powstaniu efektu groteskowego. Niekiedy jednak efekt taki można osiągnąć, rejestrując jedynie jakiś wycinek rzeczywistości, czy to poprzez opis konkretnych zdarzeń, sytuacji lub ludzkich zachowań, czy też za pośrednictwem „cytatów" z tej rzeczywistości zaczerpniętych. Płynność granic między obu sposobami modelowania świata w satyrze uwidacznia się również na płaszczyźnie dyskursu. Nie da się bowiem jednoznacznie zaklasyfikować określonych form organizacji tekstu jako swoistych dla jednego z modeli. Oczywiście wiadomo zarówno z teorii, jak i z praktyki literackiej, że parodia, zwłaszcza wówczas, gdy realizuje się nie tylko na płaszczyźnie stylistycznej utworu, ale także na poziomie fabuły i konstrukcji świata przedstawionego, stanowi doskonałe narzędzie kreacji groteskowej wizji rzeczywistości, nie wyklucza to jednak możliwości zastosowania tej strategii intertekstualnej w satyrze realistycznej. Niekiedy wystarczy „oddać" głos rzeczywistości lub w niewielkim stopniu zagęścić cechy wzorca, aby osiągnąć efekt parodystyczny i spowodować, że obiekt krytyki niejako sam się ośmieszy. Przykładem wykorzystania tego rodzaju parodii jest *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych* Tadeusza Różewicza:

Jarek Ratke! będzie złoto!
ależ ten Kazach go się trzyma
Ratke w czapeczce czerwonej
z białym paskiem
w czerwonym kostiumie
przyspiesz Ratke dodaj gazu
On Chłopak z Tomaszowa

[9] T. Stępień, *„Satyra jaka jest, każdy widzi?" O satyrze i satyryczności w polskiej świadomości literackiej XIX i XX wieku*, [w:] tegoż, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 78–79.

bardzo będzie ważny międzyczas
nasz Reprezentant będzie srebro?
32 i pół a więc wolniej! wolniej!!
niemożliwe!
chyba! chyba! jeszcze wolniej
zobaczymy może
44, 45
zdecydowanie wolniej
a więc proszę państwa...
trener Kmieć mówił
to wielkie napięcie psychiczne
oczekiwanie milionów rodaków
(ja nie oczekiwałem,
przypisek mój)
mocno pracuje lewą ręką
za chwilę schowa te prawą rękę
nie jest dobrze nie jest dobrze
(no właśnie, przypisek mój)
przecież jego talent eksplodował...
słabiej oj słabiej Jarek
No więc zdecydowanie gorszy
czas Jaromira
(już nie Jarka... przypisek mój)
a teraz jest walka o 5. miejsce
zbyt wielkie były nasze
oczekiwania
(no właśnie – przypisek mój)
wszyscy rodacy pracują
za niego lewą nogą
prawą ręką
będzie bronz
nie jest dobrze
oj! nie jest dobrze
a Polak ostatnie metryyy
nie! szósty!
siódmy! oj! siódmy...
Polak Jaromir R. na 7. miejscu
[...]

a więc przypomnijmy
do tej pory Norwegowie
złoto 420 medali
srebro
sto medali
bronz sto medali

oj niedobrze Nic nie bendzie
ale Wojciech Fortuna
tego nigdy nie

zapomnimy
więc mimo wszystko
Wojciech Fortuna
[...][10]

Niewątpliwie Różewicz, wyszydzając retorykę komentatorów, narzucających kibicom określony sposób postrzegania sportowej rywalizacji przez podniesienie jej do rangi wielkiej sprawy narodowej, wyjaskrawia stylistyczne właściwości bezpośrednich relacji z zawodów. Uzyskanie efektu satyrycznego nie wymagało jednak w tym wypadku zbytniego przekształcenia wzorca, a wyłaniający się z tekstu obraz rzeczywistości jest na tyle realistyczny, że można by się zastanawiać, czy aby nie powstał on z odbicia w prostym, a nie krzywym zwierciadle.

Podobnie jak parodia, „cytaty z rzeczywistości", do których zaliczyć można nie tylko wiadomości prasowe, ale też informacje przekazywane za pośrednictwem innych mediów oraz wypowiedzi „podsłuchane", wykorzystywane są zarówno w satyrze operującej realistycznym, jak i groteskowym obrazem świata. Podstawową funkcją tego rodzaju cytatów w tekstach literackich jest ewokacja realności, zasadzająca się na iluzji „czystej referencjalności"[11]. Funkcja ta stanowi fundament dla zależnej od niej funkcji instrumentalnej, ujawniającej się wówczas, gdy wiadomości prasowe (i nie tylko), „traktowane [...] jako repertuar danych faktograficznych, technik przekazów, rozpoznawalnych stylów", służą celom zarówno artystycznym, jak też poznawczym czy perswazyjno-ideologicznym[12]. Jak zauważa Ryszard Nycz, w dwudziestoleciu międzywojennym korzystali z niej przedstawiciele różnych kierunków artystycznych – futuryści, artystyczni propagandziści, surrealiści, skamandryci, a także twórcy niestowarzyszeni. Za najwybitniejszy, powstały w tym czasie utwór wyzyskujący tę funkcję w celach artystyczno-krytycznych, uznaje badacz *Bal w Operze* Juliana Tuwima, przywołując jako przykład fragment X części poematu, w której język ówczesnej propagandy prasowej posłużył generalnej krytyce „ideologii państwowej oraz związanego z nią modelu kultury"[13]. Nie tylko jednak w części X Tuwim wykorzystuje „cytaty z rzeczywistości". W kolejnej, XI, za ich pośrednictwem wyszydza sanacyjną ideologię, pokazując jednocześnie daleko idące konsekwencje jej wszechobecności:

---

[10] T. Różewicz, *Ballada o naszych sprawozdawcach sportowych*, [w:] tegoż, *Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 27–29.

[11] R. Nycz, *„Cytaty z rzeczywistości". Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat...*, s. 229.

[12] Tamże, s. 233.

[13] Tamże.

Płynie na czcionki drukarska farba:
IDE
OLO
„Ile
Rabarbar?”
Karna
Kadra
Ducha
Czynu
„Proszę za dziesięć groszy kminu”
Miecz
Krzyż
Duch
Dziejów
„Proszę za dziesięć groszy kleju”
Ducha
Dziejów
Karne
Kadry
„Proszę za dziesięć groszy musztardy”
Czerep rubaszny
Paw narodów
„Proszę za dziesięć groszy lodów”
Jeden
Tylko
Jeden
Cud
– „Ober, jeszcze butelkę na lód!”
I bac! bac!
I plac opustoszał,
I do bramy wloką truposza.
I bac, bas! zza rogu, z sieni,
I w bruk, w bruk tętniącemi
Kopytami bac po głowie
Ka
Wa
Le
Ryjskimi!
Raz!
Dwa!
Hurra, panowie!
Mało, panowie!
Brawo, panowie!
I bac, bac!
Słońce na ziemi!
Człowiek na ziemi!
I krew na ziemi![14]

[14] J. Tuwim, *Bal w Operze*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. 272–273.

Zarejestrowane „głosy" zostały zestawione na zasadzie silnego kontrastu prowadzącego do deformacji, wzmocnionej przez ostry rytm, komiczne rymy i gwałtowne przejścia między kolejnymi obrazami. Oddając głos rzeczywistości, Tuwim poddaje ją jednocześnie tak daleko idącej transformacji, że wykracza poza ramy realizmu „krzywego zwierciadła". Powstały w ten sposób obraz współtworzy wyłaniającą się z całego poematu wizję o charakterze apokaliptycznej groteski.

Według Ryszarda Nycza w okresie powojennym o szerokim zakresie możliwości artystycznego wyzyskania wiadomości prasowych w funkcji instrumentalnej świadczy twórczość pisarzy tak różnych, jak Borowski, Buczkowski, Herbert, Mackiewicz, Różewicz, Szymborska, Aderman czy Skrzyposzek[15]. Warto odnotować, że także w ramach twórczości jednego pisarza „cytaty z rzeczywistości" mogą być sfunkcjonalizowane na wiele sposobów. Przypadek poezji Różewicza, dogłębnie przenikniętej satyrycznością przejawiającą się w różnych formach i z różną wyrazistością[16], jest tego doskonałym przykładem.

Posługiwanie się „cytatami z rzeczywistości" stanowi jedną z wielu odmian praktykowanego przez Różewicza przepisywania, które ściśle łączy się z jego dążeniem do poszerzania granic poezji, wynikającym, moim zdaniem, nie tylko z krytycznej postawy wobec świata, ale też z autokrytycyzmu. Poeta, określający siebie jako realistę, wprowadzając do swoich utworów cytaty zaczerpnięte z różnych mediów (prasy, radia, telewizji), skutecznie wyzyskuje funkcję ewokacji realności jako fundament krytycznej refleksji nad różnymi aspektami rzeczywistości. Stopień wyrazistości intencji satyrycznej oraz ton krytyki zależy przede wszystkim od jej obiektu. W stosunku do popkultury Różewicz jest szyderczy, a swoją dezaprobatę manifestuje, przedrzeźniając język mass mediów w sposób bardzo dosadny, jak to czyni chociażby w wierszu *Walentynki (poemat z końca XX wieku)*. Ostry i prowokacyjny bywa także wówczas, gdy obrazuje kondycję współczesnego człowieka i stawia pytania o źródło zła. Na przykład w zamieszczonym w tomie *Płaskorzeźba* wierszu *Świniobicie*, zderzając informacje zaczerpnięte z prasy, bezlitośnie obnaża ludzką hipokryzję. Streściwszy w jednym zdaniu przeczytany w szwajcarski dzienniku artykuł o biednych świniach cierpiących w przeczuciu śmierci, najpierw opatruje go ironicznym komentarzem na temat losu polskich świń, równie wrażliwych „jak ich szwajcarskie siostry" i często umierających na zawał serca w trakcie drogi „do szlachtuza", a następnie uzupełnia „rzeczową" uwagą na temat związku między świniobiciem a polską tradycją:

---

[15] R. Nycz, *„Cytaty z rzeczywistości"*..., s. 234.

[16] Piszę o tym w artykule: E. Sidoruk, *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza (od „szarej strefy" do „Wyjścia")*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2009, nr 3.

„świniobicie" łączy się w naszym
kraju z narodzinami i śmiercią
z chrztem pogrzebem
a nawet pierwszą komunią

by z kolei, przytaczając fragment rozmowy dziennikarza z kardiologiem Zbigniewem Religą, gwałtownie przejść do kwestii przeszczepiania organów zwierzęcych człowiekowi:

czytałem w „Polityce" artykuł
o przeszczepieniu serca świni
młodemu człowiekowi

– *Dlaczego zdecydował się pan*
akurat na serce świni? – pyta dziennikarz
– *Ze względu na najodpowiedniejsze rozmiary*
– odpowiada doc. Zbigniew Religa
ze Śląskiej Akademii Medycznej –
były to młode osobniki
o wadze od 80 do 100 kg –
tak, aby serca były ludzkich rozmiarów...
również Kościół w pełni akceptuje
wszystkie przeszczepy, z wyjątkiem
transplantacji mózgu i narządów rodnych...

Satyryczność początkowych partii wiersza zasadza się na ewokowanej w wyniku zestawienia, zaznaczającej się dosyć subtelnie ironii, na której jednak Różewicz nie poprzestaje, jakby powątpiewał w skuteczność oddziaływania uzyskanego w taki sposób efektu ironicznego. W dalszej części *Świniobicia* ironia manifestuje się bardziej wyraziście. „Notatki z lektury" przechodzą w absurdalny pean na cześć świni „przyjaciółki ludzi" i wszystkich świń zjedzonych „przez ludzkość od stworzenia świata", zwieńczony retorycznymi pytaniami pozbawionego złudzeń „moralisty":

jako moralista pytam

czy znajdzie się choć jeden
człowiek który chorej świni
odda swoje serce mózg
lub nerkę

kiedy ludzkość dojrzeje
do takiej miłości
aby powiedzieć
siostro moja świnio

kiedy wystawimy w Genewie
przed siedzibą narodów zjednoczonych
pomnik
świni z prosiętami

Konkurs na pomnik świni
„uważam za otwarty”[17]

Wykorzystane w *Świniobiciu* cytaty, „osadzające” Różewiczowską satyrę w rzeczywistości, prowokują do krytycznej refleksji, a zarazem stanowią jej „obiektywną” podstawę. Podobnie poeta funkcjonalizuje zaczerpniętą z prasy informację o brutalnym zabójstwie ośmioletniego chłopca, wykorzystując ją w wierszu *Myrmekologia (ciąg dalszy bajki o Guciu zaczarowanym)*. „Cytat z rzeczywistości”, włączony na zasadzie przerywnika do utrzymanej w tonie pobłażliwej ironii opowieści o grzechach „małych chłopców / wobec mrówek”, okazuje się kluczowym ogniwem utworu demaskującego stereotypowe przekonanie o niewinności dzieci:

o! dzieci! dzieci
jedyni mieszkańcy nieba
na ziemi
co się z wami stało?
Gucio zaczarowany
zmienia się na gorsze
z końcem XX wieku

jak podała policja zachodnioniemiecka,
zabójcą ośmioletniego chłopca
wyłowionego z rzeki
z poderżniętym gardłem okazał się
starszy, dwunastoletni kolega.
Młody zabójca tłumaczył się,
że chłopiec mu ubliżał.
Najpierw swą ofiarę skrępował
i zakneblował. Następnie
poderżnął chłopcu gardło,
by jeszcze żywego wrzucić do rzeki,
gdzie zadał mu cios nożem
w klatkę piersiową. Policja szybko
wpadła na trop młodego zabójcy
sieroty...

Guciu! Guciu!

goni go Echo

[17] T. Różewicz, *Świniobicie*, [w:] tegoż, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 93–95.

oczy zapalają się i gasną
na policzkach
płoną rumieńce
mały człowiek czuje
okrutną słodycz władzy
rozwalił zatopił
wielkie miasto

jutro tu wrócę
dokończę dzieła
wrzucę w sam środek
ten kamień
olbrzymi

myśli biegnąc
przed siebie[18]

Sugerując związek pomiędzy grzechami „małych chłopców" a zbrodnią popełnioną przez dwunastolatka, stworzył Różewicz wiersz satyryczny o wyraźnie dydaktycznym charakterze, pisał go bowiem z myślą o konkretnej grupie odbiorców. Jak wyznał w rozmowie z Ewą Likowską, *Myrmekologia*:

[...] to wiersz dydaktyczny, w dosłownym tego słowa znaczeniu, o złych instynktach drzemiących także w dzieciach. Napisałem go przeciw wytartemu hasłu „Dzieci – jedyni mieszkańcy nieba na ziemi". Spodziewałem się, że ten poemat stanie się lekturą szkolną, że nauczyciele będą go omawiali z uczniami, którzy mają po 10–12 lat. Niestety nie zwrócono na niego uwagi. Ciągle traktuje się mnie w szkołach tak samo: „Taki a taki poeta z pokolenia Kolumbów, po wojnie wydał z siebie krzyk rozpaczy". A mnie nie o to chodzi...[19]

O ścisłym związku między postawą satyryka i dążeniem Różewicza do przekraczania granic poezji dobitnie świadczy trzyczęściowy poemat *recycling*, opatrzony postscriptum objaśniającym kompozycję utworu. Jak wynika z tego komentarza, część II utworu, zatytułowana *Złoto*, „ma jeszcze strukturę «długiego» wiersza", natomiast część I *Moda* i część III *Mięso* są „gatunkiem poezji «wirtualnej»"[20]. Co istotne, *Mięso* ma formę pozbawionego centrum „informacyjnego śmietnika", na który składają się między innymi dosłowne (w większości w języku niemieckim) i sparafrazowane cytaty z prasy, zawierające rewelacje na temat choroby „szalonych krów" i związanych z nią afer, a także doniesienia o osiągnięciach brytyjskich naukowców

[18] T. Różewicz, *Myrmekologia (dalszy ciąg bajki o Guciu zaczarowanym)*, [w:] tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 89–91.

[19] *Chciałbym się jeszcze pośmiać... Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Ewa Likowska*, „Przegląd" 2001, nr 2, s. 3.

[20] T. Różewicz, *recycling*, [w:] tegoż, *Poezja*, t. 4, s. 65.

w dziedzinie klonowania. Obok informacji objaśniających medyczny fenomen określany jako „syndrom Creutzfeldta-Jakoba" czy opisujących eksperyment polegający na wszczepieniu krowie ludzkich genów, zamieszczone zostały dane statystyczne dotyczące zachorowań na BSE, liczby sztuk bydła przeznaczonego do uboju oraz spożycia wołowiny. Efekt ironiczny wzmacnia powracający w kilku wariantach refren: „w Paryżu wyrażono ubolewanie". Komponując „informacyjny śmietnik", Różewicz nie tylko operuje cytatami i naśladuje styl mass mediów, ale też wyolbrzymia do absurdu takie jego cechy, jak nastawienie na sensację oraz występowanie obok siebie informacji ważnych i błahych. Na przykład ironiczna parafraza doniesienia o tym, że:

firma produkująca gotowe pokarmy
dla zwierząt domowych Kici Kici
zapewnia swoich klientów że nigdy
nie użyła do swej produkcji
odpadów zwierzęcych z Wielkiej Brytanii

przechodzi w absurdalną enumerację, zwieńczoną purenonsensową rymowanką:

a jednak zarazek wołowiny
przenosi się na inne żywe istoty
na jednej z farm zwariowały norki
w Anglii zdechła puma
kilka antylop i 48 kotów
kolorowa prasa donosi
wściekła się pewna księżniczka na dworze
a jedna krowa w oborze
zaczęła śpiewać:
„na łące pełnej traw i ziół
im Landkreis Hannover
zwariował nagle piękny wół
w mózgu miał gąbkę pełną dziur

księżniczka długo się wściekała
aż wreszcie książkę napisała
krówka machnęła raz ogonem
oddała ducha razem z prionem"[21]

We wspomnianym już postscriptum Różewicz, objaśniając funkcję zastosowanych w *recyclingu* zabiegów kompozycyjnych, wskazuje na zaplanowaną „jałowość i bezwyjściowość" jako główny element składowy utworu i dodaje:

[21] Tamże, s. 56–57.

Obłęd człowieka CJS bierze się z obłąkanego mózgu zwierzęcia. BSE zwraca się przeciwko człowiekowi. Przestępcza niemoralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie", ani zdrowy rozum nie dają gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i „zwykłych ludzi" – unde malum?, skąd się bierze zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną[22].

Forma „informacyjnego śmietnika" okazuje się niezwykle efektywnym sposobem kreacji zarysowanej w postscriptum wizji współczesnego świata. Budując tekst z dosłownych i sparafrazowanych „cytatów z rzeczywistości", Różewicz skutecznie wyzyskuje prymarną funkcję tego zabiegu, jaką jest „iluzja realności". Mimo przejawiającej się lokalnie groteski, która uobecnia się chociażby w przywołanym powyżej fragmencie, wyłaniający się z poematu obraz rzeczywistości nie wykracza, przynajmniej w moim odczuciu, poza ramy realizmu „krzywego zwierciadła".

W przywołanych dotychczas przykładach satyryczność manifestowała się bardzo wyraźnie zarówno z powodu charakteru wykorzystywanych w nich „cytatów z rzeczywistości", jak i sposobu ich funkcjonalizacji. Operując kontrastowymi zestawieniami, Różewicz nie poprzestaje na tak osiągniętej ironii jako nośniku intencji krytycznej, ale sygnalizuje tę intencję także za pośrednictwem ironiczno-sarkastycznych komentarzy, które czynią ją bardziej czytelną. Krytyczna postawa poety wobec świata nie zawsze jednak uwidacznia się z taką wyrazistością. Obok utworów dosadnych i sarkastycznych, można wskazać wiele takich, w których satyryczność zaznacza się niezwykle subtelnie. W *Gawędzie o poetach*, traktującej o uwikłaniu poetów w historię i politykę, Różewicz wykorzystuje jedynie ironię ewokowaną za pośrednictwem cytatów wplecionych na zasadzie swobodnych skojarzeń w liryczną relację z pobytu na Krymie:

Wczoraj po południu
żółtym stateczkiem
wypełnionym turystami
jak dynia pestkami
popłynąłem do Gurzufu
aby wesprzeć się post-romantycznie
na Ajudahu-Skale
(sto pięćdziesiąt lat po Adamie)
Niedźwiedzia Góra
czarna z pyskiem zanurzonym w morzu
liże leniwe fale

[22] Tamże, s. 65.

w słowach „przewodniczki”
ożyły cienie
Puszkina Mickiewicza Olizara
Słowa słowa
Słowa sól na wargach

.....
Ośmielam się przy tym prosić
o wydanie mi zapomogi
przyznanej z Najwyższej łaski
Waszej Wysokości pokorny sługa
Adam Mickiewicz
kandydat filozofii
od urzędnika XII klasy Adama Mickiewicza
prośba
czynownika 12 kłassa Adama Mickiewicza
proszenie .....

Włączyłem telewizję

reportaż z magazynu
odzieży damskiej
modele
kremplina
modele dla „połnych żenszczyn”
przyjemny model
żywe barwy
model noworoczny
szeroka forma rękawów
numery 44–52
54–60
.....
sekretarz kolegialny
Aleksander Puszkin
opowiadał
Cesarz przybył niespodziewanie
powiedział do mojej żony
«Co jest przyczyną,
że pani mąż nie przyszedł
buty czy guziki»
(miał na myśli guziki
przy mundurze)...
Stara hrabina Bobrińska
usiłowała mnie wytłumaczyć,
mówiąc, że istotnie nie miałem
przyszytych guzików
.....

.....
Mianujemy miłościwie
radcę tytularnego Puszkina
podległego
Ministerstwu Spraw Zagranicznych
kamerjunkrem naszego dworu...[23]

Wyróżnione kursywą fragmenty najprawdopodobniej nie są cytatami dosłownymi, lecz przetłumaczonymi z języka rosyjskiego parafrazami. Znaczący jest tu jednak sam akt cytowania[24], jak i faktograficzny charakter przywołanych tekstów (list, wspomnienie, dokument mianowania na określone stanowisko). Rezygnując z komentarza, poeta jedynie ukierunkowuje odbiorcę i delikatnie skłania go do krytycznej refleksji. Zaznaczająca się subtelnie ironia zostaje złagodzona przez tonację elegijną.

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, takie formy przepisywania, jak parodia i „cytaty z rzeczywistości" – czy to stosowane lokalnie, czy też jako główna zasada konstrukcyjna – są bardzo funkcjonalnym środkiem wyrażania intencji satyrycznej. Co istotne, ani pierwszej, ani drugiej praktyki nie można uznać za swoistą dla określonego sposobu modelowania rzeczywistości. Chociaż groteskowa wizja świata zasadza się bardzo często na parodii, wyłaniający się z parodystycznego tekstu obraz rzeczywistości nie musi wykraczać poza ramy poetyki realistycznej. Z kolei w przypadku „cytatów z rzeczywistości", których prymarną funkcją jest ewokacja realności, daleko posunięta selektywność w ich doborze i kontrastowość zestawienia, może prowadzić do powstania obrazu groteskowego. Funkcjonalność przepisywania jako formy artykulacji intencji satyrycznej wiąże się ściśle z tym, że rekontekstualizacja treści zawartych w przepisywanych tekstach sprzyja ironii. Niekiedy, aby uzyskać efekt ironiczno-satyryczny, wystarczy jedynie posłużyć się „cytatem z rzeczywistości", sytuując go w zaskakującym kontekście, jak to uczynił Ryszard Krynicki, który w tomiku poetyckim zatytułowanym *Nowe xenie (i elegie)* zamieścił „wiersz" *Full wypas (w Internecie)*:

„Full wypas: Norwid.
Komplet. Pięć tomów w futerale.
Wyglądają na nieczytane"[25].

[23] T. Różewicz, *Gawęda o poetach*, [w:] tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 99–103.

[24] Zob. W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wielu*, Warszawa 1998, s. 27.

[25] R. Krynicki, *Full wypas (w Internecie)*, [w:] tegoż, *Kamień, szron*, Kraków 2005, s. 80.

Rewriting as part of a satiric strategy

Summary

This article aims to analyze the "citation from reality" as a vehicle for expressing a satirical intention. The author compares "citation from reality" to parody, another rewriting strategy, and discovers that neither of them is satire-specific. Both practises can, on the other hand, serve to create a grotesque and realistic vision of the world. The utility of rewriting in order to articulate the satiric intention is strictly related here to the fact that the very act of rewriting, that is putting content in a new context, is conducive to irony. As a means of expression, irony is, after all, constitutive for a critical approach towards reality, so typical of satire.