

Konrad Kissin

Komizm a intertekstualia w późniejszej twórczości Tadeusza Różewicza

Czytanie Literatury : łódzkie studia literaturoznawcze nr 2, 229-237

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Komizm

a intertekstualia w późnej twórczości Tadeusza Różewicza

Wstęp

Relacje intertekstualne odgrywają ważną rolę w twórczości Tadeusza Różewicza. Jest przecież ona silnie osadzona w kulturze, co wydać się może początkowo zaskakujące, gdy przypomnimy sobie wiersze z debiutanckiego tomu autora, w których diagnozuje powojenny świat jako pozbawiony wartości etycznych i estetycznych. Jest to jednak paradoks pozorny, choć „metonimiczny znak śmietnika”¹ – by użyć sformułowania Stanisława Burkota – pozostanie trwałym elementem dzieł urodzonego w Radomsku pisarza. Liczne odniesienia do ważnych postaci europejskiej myśli i sztuki, inspiracje biografiami, a nade wszystko korzystanie z literackiej materii, są wynikiem wymogu dialogowości, który stawia swoim utworom autor. Ważny jest tu aspekt poszukiwania nowej jakości, formy gotowej wyrażać pozbawioną ład u rzeczywistość – pomóc ma w tym właśnie tworzenie przestrzeni intertekstualnej, swoista rozmowa z tradycją.

W późnej twórczości Tadeusza Różewicza, obok tak rozumianej dialogowości, związki intertekstualne zaczynają służyć także czemu innemu, zyskując nowe funkcje. Następuje silne, można wręcz powiedzieć, że demonstracyjne, zwrócenie się ku wzorcom estetycznym postmodernizmu. Powstałe już w latach 90. utwory posiadają cechy typowe dla tekstu ponowoczesnego: fragmentaryczność, wielogłosowość, ludyczność, sylwiczność, objawiające się wymieszeniem stylów i gatunków, zmiennością poetyk, równouprawnieniem kiczu, banału i sztuki wysokiej. To wykorzystanie techniki dzieła postmodernistycznego jest jednak przewrotne. Z jednej strony służy obnażeniu chwytów samej konwencji i wyrażeniu poprzez to niezgody na nią, z drugiej zaś pozwala budować krytykę współczesnej kultury masowej,

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski.

¹ S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2007, s. 86.

jej bezrefleksyjności i banalności języka. Co istotne, wiąże się to z kategorią komizmu.

Tomasz Mizerkiewicz w pracy poświęconej komizmowi w polskiej literaturze współczesnej zajmuje się tym pojęciem także w odniesieniu do Różewicza. Badacz zauważa, że poetę tego cechuje „dynamiczny stosunek do śmieszności”, objawiający się zarówno refleksją teoretyczną nad nią, jak i ciągłym poszukiwaniem odpowiedniej jej formuły we własnej praktyce artystycznej. W związku z tym drugim wyróżnia Mizerkiewicz trzy projekty komiczności obecne w poezji autora *Niepokoju*. Pierwszy wiąże się z wczesnym etapem jego twórczości – nurt „satyryczny” występował wówczas obok „lirycznego”, stanowiąc jakby jego dopełnienie. Różewicz przed wojną pisywał parodie i pastisze dzieł poetyckich dwudziestolecia, w trakcie wojny publikował utwory humorystyczne w piśmie podziemnym i w tomie *Echa leśne* (1944), a po wojnie w zbiorze satyr *W łyzce wody* (1946) i tomie *Uśmiechy* (wyd. 1955, 1957). Nazwać można ten rodzaj komizmu interwencyjnym lub użytkowym – celem jego była bowiem ingerencja w życie społeczne, a ważną inspirację stanowiła etyka pozytywistyczna. Drugi projekt rozpatrywany jest w kontekście „kanonicznej” liryki pisarza. W poezji odchodzi bowiem Różewicz, chcąc podkreślić może swą odrębność na tle przemian w polskim życiu artystycznym, od nurtu „satyrycznego”, rezerwuarem żywiołu humorystycznego zostaje dramat. Komizm stanowić jednak zaczyna ważny element formujący strukturę każdego jego wiersza – „nadanie poezji statusu tekstu śmiesznego i nieporadnego” wyrażać ma samokrytycyzm sztuki. Wreszcie, trzecia koncepcja, najbardziej mnie interesująca, uwydatniająca się w późnej twórczości pisarza, związana jest z wykorzystaniem w strategii twórczej osoby autora, która to wpływać może na odbiór i znaczenie utworu. Komizm rozumieć więc trzeba w tym kontekście jako „przejaw «poczucia humoru» okazywany przez «Różewicza»”, bowiem „zmysł komizmu jest tą cechą charakteru, którą tekstowo-empiryczny autor ekspozuje ze szczególnym upodobaniem”².

Już w *Kup kota w worku*, tomie z 2008 roku, mamy do czynienia z obecnością dwóch wyżej wymienionych projektów komizmu. Obok znaku śmieszności, który pojawia się dopiero w późnych dziełach autora, do twórczości Różewicza wkracza ponownie, typowy już dla jego pisarskich początków, żywioł satyryczny. Ta swoista synteza, obok wspomnianych wcześniej kategorii dialogowości i postmodernizmu, wpływa w dużym stopniu na charakter związków intertekstualnych. W *Kup kota w worku* następuje bowiem nagromadzenie utworów, które zaliczyć można do parodii czy trawestacji. Utwory te, decydujące w dużej mierze o kształcie artystycznym całego tomu, cechuje różny stosunek do wykorzystywanych przez autora tekstów czy konwencji. W zależności od tego, czy jest on krytyczny, czy też wyraża „pogodny uśmiech”, zmienia się funkcja dzieła. W tym kontekście istotny jest też dołączony do *Szarej strefy* (2003) *Appendix*, pozostający w szczególnym związku z późniejszym o pięć lat zbiorem – stanowiący jakby jego zapowiedź i będącym już wyrazem nowej techniki twórczej.

² Opis koncepcji komizmu Różewicza na podstawie: T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] tenże, *Ni śmieszności. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007, s. 204–239.

Appendix do wierszy Staffa

Appendix stanowi ważną część wydanego w 2003 roku zbioru poezji. W całej *Szarej strefie* znaleźć możemy wiele nawiązań do innych twórców, nie tylko pisarzy, ale to właśnie fragment poświęcony poezji Leopolda Staffa wydaje się w kontekście intertekstualności zagadnieniem kluczowym. Nawiązania owe bowiem w pierwszej części tomu pojawiają się w postaci cytatu, ale także tylko aluzji do dzieła lub samego artysty. I tak na przykład znajomość elementów biografii Piera Paola Pasoliniego okazuje się kluczowa w interpretacji wiersza *Zakatrupiony*. W tomie odnajdujemy też jako motto czy też po prostu wplecione w tekst utworów cytaty z dzieł Ludwiga Wittgensteina, Tadeusza Konwickiego, Johanna Wolfganga Goethego, Stefana Żeromskiego, Cypriana Kamila Norwida, a na zasadzie luźniejszych przywołań pojawiają się choćby malarze Witold Wojtkiewicz, Tadeusz Makowski czy skamandryci... Jednak to właśnie *Appendix*, wyodrębniony od reszty wierszy cykl, w sposób bezpośredni wskazuje źródło swego nawiązania.

Wskazanie to widoczne jest już na poziomie układu graficznego: na sąsiadujących stronach znajdują się, można powiedzieć – naprzeciw siebie, utwory Leopolda Staffa i Różewicza właśnie. Takie umieszczenie obok siebie wierszy z wydanego pośmiertnie tomu *Dziewięć muz* i ich komicznych parafraz jest więcej niż tylko nawiązaniem w treści samego utworu, znaczy więcej, buduje bowiem swoistą międzytekstową przestrzeń, stwarza wrażenie powstawania dialogu między dziełami, czy jak mówi sam autor w notce poprzedzającej cykl – „przekomarzania się poetów przyjaciół”³.

Obserwujemy w *Appendiksie* jakby transgresję języka Staffa w język Różewicza, tworzenie przez tego drugiego własnych wariantów utworów poety, którego w wierszu o znaczącym tytule *Znałem boga poezji* nazywa „Apolinem”⁴. Przekształcenia te, co ważne, są przekształceniami komicznymi. Nie jest ich celem demaskacja poetyki pisarza, dlatego też nie można ich zaliczyć do właściwych parodii. W ujęciu Henryka Markiewicza byłyby to trawestacje, gdyż „ściśle odwzorowują schemat kompozycyjno-stylistyczny przy zmianie treści”⁵, podobnie jako trawestacje, lecz „sytuujące się na pograniczu parodii”, oceniał je Jerzy Ziomek, ściślej – trawestacje zstępujące (heroikomiczne), czyli posługujące się zabiegiem „zstąpienia stylu”⁶. Z sytuacją, w której „wysoki styl planu wyrażania styka się z niską wartością planu treści”, mamy właśnie do czynienia w Różewiczowskich parafrazach utworów Staffa. Często stosowanym przez autora *Niepokoju* chwytem jest w nich przejście od abstrakcji do konkretności, trywializacja sytuacji lirycznej. Takiej modyfikacji ulegają wiersze refleksyjne, na przykład *Totłoj* – powodem „ucieczki” pojawiającego się w tytule pisarza staje się „Żona / Zofia Andr. (która przeszukiwała mu / kieszenie)”⁷, nie zaś „smutek” jak u Staffa;

³ T. Różewicz, *Appendix*, [w:] tenże, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 89.

⁴ Tenże, „*Zostanie po mnie pusty pokój*”, [w:] tenże, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1997, s. 21.

⁵ H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, [w:] tenże, *Nowe przekroje i zbliżenia: rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1974, s.102–118.

⁶ J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 377–382.

⁷ T. Różewicz, *Szara strefa...*, s. 93.

w *Wieczorze* – nastrojowa scena obcowania z „wieczorną ciszą”, będąca udziałem podmiotu lirycznego, zostaje zastąpiona leżeniem „na starym tapczanie / ze sprężyną w boku” wśród hałasu codziennego życia; zaś w parafrazie sentencjonalnego *Królestwa* słynny zwrot „Królestwo za konia!” zostaje potraktowany dosłownie („krzyczę więc / «Hej! Królestwo za wygodne buty!»”⁸). Prosty zabieg powodujący efekt śmieszności jest zaprzeczenie zdaniom z prototypu („Chcę się dostać do nieba” – „nie chcę się dostać do nieba”), czy też odwracanie znaczeń („Nieskończoność i Nicość [...] urodziły jednego boga” – „jeden bóg urodził / Nieskończoność i Nicość”). Różewicz, korzystając z tych wszystkich chwytów, rozbudowuje krótkie liryki, a wspomniany już układ graficzny, sprzyjający szybkiej konfrontacji trawestowanego i trawestacji, uwydatnia efekty komiczne. Dostrzec tu można wspomniany już na wstępie trzeci projekt komizmu, mający eksponować obecność autora i jego poczucia humoru.

Jak słusznie zauważa Burkot, gry intertekstualne w późnej twórczości Różewicza „mają [...] ważny cel: określają status poety w świecie” – staje się on nie „demiurgiem ustalającym porządek świata”, a „pośrednikiem przez którego przemawiają «głosy» twórców”⁹. *Appendix*, w kontekście całej *Szarej strefy*, pełni podobną funkcję, jednak cele jego dookreślone zostają w krótkiej nocie wstępnej oraz samych wierszach. Trzeba bowiem zadać dwa ważne pytania. Pierwsze o charakter projektowanego dialogu, drugie o cel, jaki spełnia w tym dialogu komizm. Na istotę relacji z parafrazowaną twórczością wskazuje już sam tytuł, „appendix” to z łaciny „dodatek, załącznik, aneks”. Sam Różewicz stwierdza w nocie wstępnej, że jego *Appendix* to „nie jest jakiś «komentarz»”. Można powiedzieć, że chce w jakiś sposób ożywić tradycję, na nowo zwracając uwagę na wiersze Staffa, a z drugiej strony wykorzystać ją, poprzez swoje przeróbki, do rozrachunku z własną drogą twórczą: sam staje się bowiem w pewnym sensie „Starym Poetą”, co podkreśla, konkludując żartobliwie we wstępie, że może mówić „o «Poldku» jako o młodszym bracie”. Także tam znajdujemy zdanie, które wyjaśnia cel projektowanej śmieszności: „Jeśli *genus irritabile poetarum* będzie się uśmiechał, to może świat nie zakończy swego istnienia jękiem, wyciem i szczekaniem...” Nawiązując do fragmentu poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Wydrążeni ludzie*, Różewicz ukazuje komizm jako ważny czynnik tworzący sztukę – jako równoważnik „poważności”. Tym samym zdaje się doceniać katarktyczną rolę humoru.

„Pogodne uśmiechy”? – parodie Filipowicza i Derridy

W związku z *Appendiksem* pozostają zawarte w zbiorze z 2008 roku *Kup kota w worku* utwory *Mężczyzna jak dziecko, czyli Czym się różni leszcz od krąpia* oraz *Aladerrida*. I w nich autor bezpośrednio wskazuje na źródła swego nawiązania. Widoczne jest to już na poziomie podtytułu, ale także w notkach, którymi owe utwory są opatrzone, a które zdradzają okoliczności ich powstania. Objawia się tu także wspomniany już wielokrotnie trzeci projekt komizmu,

⁸ Tamże, s. 101.

⁹ S. Burkot, dz. cyt., s. 343.

z uwidocznieniem osoby autora i jego poczucia humoru. Utwory te jednak, w przeciwieństwie do części *Szarej strefy* poświęconej Staffowi, zaliczyć należy do parodii. Modelem dla tych komicznych parafraz nie jest bowiem, jak w trawestacji, „rzeczywistość”, ale „zbiór reguł literackich” – przedmiotem żartu jest wzorzec literacki, a celem projektowanej śmieszności staje się demaskacja poetyki pisarza¹⁰.

Mężczyzna jak dziecko, czyli Czym się różni leszcz od krapia to parodia opowiadania Kornela Filipowicza, pisarza, który pozostawał z Różewiczem w bliskich stosunkach – autor *Niepokoju* po jego śmierci poświęcił mu wiersz o wiele mówiący tytule *Rozmowa z Przyjacielem*. Taki charakter związków między artystami, mogący mieć wpływ także na relacje intertekstualne w tekście, umożliwia pierwsze rozpoznanie, pozwalające na umieszczenie utworu w bliskim sąsiedztwie *Appendiksu*. Jak się jednak okazuje, te dwie Różewiczowskie parafrazy pełnią nieco inne funkcje, są inaczej skonstruowane. *Appendix*, stwarzający swoisty dialog między poetami, powstał już po śmierci Staffa. *Mężczyzna jak dziecko...* zaś, jak wnioskować można z notki autora stanowiącej jednocześnie element korespondencji między nim a Filipowiczem, powstał w 1970 roku. Fakt wydania utworu blisko 40 lat później da się jednak łatwo wytłumaczyć. Włączenie go do zbioru o takim charakterze nie jest przypadkowe: pozostaje on w zgodzie z koncepcją całości. W *Kup kota w worku* Różewicz demonstracyjnie bowiem nawiązuje do estetyki postmodernistycznej, co znajduje swoje odbicie w eklektycznej strukturze i nasileniu gier intertekstualnych w postaci licznych parodii.

Przedmiotem parafrazy komicznej w *Mężczyźnie jak dziecko...* jest opowiadanie *Pensjonat „Pod Żółtą Różą”*. Wprawdzie istnieje częściowa zbieżność tytułów z powieścią Filipowicza z 1967 roku, lecz na taki, a nie inny prototyp wskazuje pośrednio sam Różewicz we wspomnianej notce, którą opatrzył swój utwór: „przeglądałem kiedyś – teraz – *Ciemność i światło*, no i zebrało mi się na napisanie parodii”¹¹. *Ciemność i światło* to właśnie tom, z którego pochodzi parodiowane opowiadanie, tytuł zaś parodii, nawiązujący do innego dzieła Filipowicza, potraktować można jako żartobliwe opisanie treści. Inne wskaźniki nawiązania do *Pensjonatu „Pod Żółtą Różą”* znaleźć już można w samym tekście. Są to przede wszystkim cytaty z prototypu skrycie wplecione w tekst („dlaczego stosunkowo młoda kobieta nie miałaby pozwolić się pocałować”, „pani Halina była ożywiona, nuciła melodię tanga, poprawiała włosy”, „patrzyła w taki sposób, w jaki patrzą kobiety kiedy dojrzewa w nich postanowienie”¹²), czy analogie w imionach bohaterów (Halina, Julewicz-Gadulewicz, Wałęga-Niedołęga). W kontekście tych ostatnich mamy zresztą do czynienia z zabiegiem komicznym, przekształcone, na zasadzie fonetycznego skojarzenia, nazwy własne zyskują odcień humorystyczny.

W opowiadaniu Różewicza sparodiowaniu ulega język Filipowicza, szeroko rozumiany, nie tylko jeśli chodzi o właściwości stylistyczne, ale także konstrukcję świata przedstawionego. Filipowicz, znany głównie z małych

¹⁰ J. Ziomek, dz. cyt., s. 366–367.

¹¹ T. Różewicz, *Mężczyzna jak dziecko, czyli Czym się różni leszcz od krapia. Parodia opowiadania Kornela Filipowicza*, [w:] tenże, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008, s. 35.

¹² Wszystkie cytaty: tamże, s. 33.

form prozatorskich, nazywany był „pisarzem prowincji” – to właśnie ona stawała się miejscem akcji większości jego opowiadań, do rangi zaś tematu urastały zwykle, często blahe, zdarzenia. Przedmiotem żartu w Różewiczowskiej parodii staje się wyraźnie ta właściwość świata przedstawionego, która świadomie eksponuje codzienność jako materię literacką, jednak pozbawiona zostaje ona waloru bycia rezerwuarem jakichś „prawd” o ludzkiej naturze, sprawiania na odbiorcy „wrażenia, że przed nami toczy się całe życie”¹³. W ten sposób prosta opowieść rozgrywająca się w pensjonacie, który to kryje zaskakujące powiązania „otaczanej przez aurę tajemniczości” pani Haliny z dwoma pensjonariuszami, opowieść pełna niedopowiedzeń, przekształca się u Różewicza w dylematy narratora, zadającego sobie pytanie „czym się różni leszcz od krąpia”. Środki stosowane przez Filipowicza, służące oddaniu swoistego „nużącego nastroju popołudnia letniego”, ulegają w parodii zagęszczeniu. Stąd też wyraźna obecność epitetów i zdań złożonych, służących przesadnej szczegółowości opisu – istotna okazuje się choćby liczba „promieni miękkich w pletwie odbytowej” ryb. Taki żart z rangi, jaką u Filipowicza mają zwykle, codzienne zdarzenia, jest objawem komizmu degradacyjnego.

Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w *Aladerrida*. Pisze Ziomek, że „wybór techniki parodii nie jest zupełnie dowolny, ponieważ zostaje poddyktowany przez pierwowzór zdradzający się ze swoimi mankamentami”¹⁴. Jacques Derrida, jako twórca dekonstrukcji, nowego sposobu odbioru tekstu, uważał, że każdy komentarz do dzieła jest kolejnym tworem podlegającym interpretacji. Stąd projektowany przez niego czytelnik winien podkreślać własną indywidualność w obliczu czytanego. Zauważa to i Różewicz, w przypadku parodiowanej przez niego *Prawdy w malarstwie* istotne wydają się słowa z notki wstępnej, poprzedzającej jego utwór:

Napisałem ten „kawalek”, bo Derridę podziwiam, ale jego karkołomne interpretacje proszą o parodię. Erudycja Derridy przerasta często obiekt przez niego obrabiany¹⁵.

W parodii owym „obiektem obrabianym”, kwestią wyjściową do rozważań, jest fakt, że „Rzymianie nie nosili / ani spodni / ani kalesonów”. Taki wybór obiektu refleksji, bądź co bądź, dość trywialnego, nie przeszkadza jednak prowadzącemu ową refleksję popisywać się erudycją – rozpatruje on między innymi zagadnienie zaimka zwrotnego „się”, wspomina Sartre’a, Heideggera, Aleksandra Wielkiego... Pojawienie się takiej, nieargumentowanej niczym, zbędnej, dygresyjności sprawia, że jego rozważania stają się nieczytelne, bełkotliwe. Posługuje się tu Różewicz metodą wspomnianego już żartu degradacyjnego – „efekt komiczny osiąga poprzez wprowadzenie [...] fragmentu nieprzystawalnej rzeczywistości”¹⁶. Sytuuje to tę parodię w pobliżu trawestacji.

¹³ J. Sobolewska, *Mądrość kota*, „Polityka” 2012, nr 9.

¹⁴ J. Ziomek, dz. cyt., s. 374.

¹⁵ T. Różewicz, *Aladerrida*, [w:] tenże, *Kup kota w worku...*, s. 98.

¹⁶ J. Ziomek, dz. cyt., s. 381.

Umieszczenie parodii Derridy, uważanego za przedstawiciela postmodernizmu, w zbiorze o postmodernistycznym charakterze właśnie wydaje się nieprzypadkowe.

Krytyczny Różewicz – *przyj dziewczę przyj*

O ile nie sposób nadać parafrazie Filipowicza intencji wyraźnie krytycznych, jest to raczej appendiksowy „pogodny uśmiech”, to parodia Derridy, mimo zapewnień we wstępie o „podziwie” do niego, przejawia już tendencje ośmieszające. Jeszcze bardziej widoczne są one w przypadku najdłuższego utworu zbioru *Kup kota w worku*. Choć w *przyj dziewczę przyj* brak bezpośredniego odniesienia do prototypu, co miało miejsce w poprzednio analizowanych tekstach, to ten jednak daje się z łatwością wskazać. Parodiowaniu ulega bowiem bardzo sugestywny język – język współczesnej młodej prozy polskiej, z Dorotą Masłowską na czele.

To właśnie język jest kluczowym zagadnieniem w kontekście twórczości Masłowskiej. Autorka, wykorzystując technikę strumienia świadomości, tworzy swoistą niekonsekwencję stylistyczną, językową niejednorodność. O rozdarciu między cechami charakterystycznymi dla normy literackiej i mowy potocznej obrazowo pisze choćby Adam Wiedemann:

Masłowska oczywiście słyszała dresiarzy, jednak bohater jej książki chodzi w dżinsach, a jego język jest tworem doskonale sztucznym, w którym co prawda może odnaleźć się i uczeń technikum, i jego pani profesor, niemniej nie jest to nigdy odnalezienie się w pełni, zawsze pozostaje ów hipotetyczny, wirtualny „dresiarz”, któremu chętnie przypisujemy wszystko to, co akurat „nie nasze”¹⁷.

Poprzez zagęszczenie tych właśnie środków stosowanych w prototypie osiąga Różewicz efekt ośmieszenia. Widzimy jeszcze większą swobodę w traktowaniu norm językowych, żywioł mowy potocznej w mniejszym stopniu zostaje przeciwstawiony nośnikom języka literackiego. Stosowana technika strumienia świadomości objawia się już na poziomie interpunkcji: brak właściwie znaków przestankowych, organizujących tekst pod względem znaczeniowym czy emocjonalnym. Zapisem monologu wewnętrznego rządzi często zasada asocjacji. Odstępstwa od normy językowej widoczne są właściwie na każdym poziomie języka: błędy ortograficzne zbliżają utwór do nieoficjalnej polszczyzny pisanej, błędy gramatyczne i leksykalne do polszczyzny mówionej.

Wiąże się z tym problem prototypu. Fakt, że nie jest nim bowiem jakiś konkretny utwór, ale język danego rodzaju pisarstwa w ogóle, koncentruje w tym przypadku wysiłek parodiującego na kwestiach właściwości stylistycznych tegoż języka. W związku z tym pojawia się ważne zagadnienie, istotne może, jeśli idzie o odczytanie tekstu: Różewicz parodiując język Masłowskiej, wykorzystuje też to, co dla jej twórczości jest materiałem – współczesną

¹⁷ A. Wiedemann, *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 25.

polszczyznę w ogóle. Autor *Niepokoju*, posługując się postmodernistyczną techniką kolażu, wplata w tekst elementy tejsze polszczyzny: wyrażenia stanowiące o języku mediów, typowe dla reklamy, telewizji, polityki.

To, co powstaje z takiego wymieszania, z takiej wielogłosowości, jednoznacznie wskazuje intencje parodiującego. Chaos, który otrzymujemy poprzez cytowanie produktów kultury masowej, będący wynikiem zatarcia sensu i beztreściowości, opisywać ma nie tylko stan współczesnego języka, ale może przede wszystkim świadomości jego użytkowników. Poprzez parodiowanie młodej prozy polskiej wyraża Różewicz swą niezgodę na taką uproszczoną rzeczywistość.

Podsumowanie

W twórczości Różewicza intertekstualność zawsze stanowiła ważną kategorię. Związana ona jest z imperatywem dialogowości, który stawia swoim utworom „poeta z Radomska”: silnie osadzone w kulturze pisarstwo, poprzez rozmowę z tradycją, poszukuje formy gotowej wyrażać rzeczywistość. Taka wielogłosowość stopniowo narasta w dziełach Różewicza, a w jego późnych utworach, poprzez demonstracyjny zwrot ku poetyce postmodernistycznej, zyskuje nowe funkcje – zaczyna służyć krytyce zmienianego postępowaniem cywilizacyjnym świata.

Istotną staje się w tym kontekście kategoria komizmu. Różewicz wraca do projektu śmieszności z pierwszych lat swojego pisarstwa, projektu, trzeba dodać, mocno związanego z życiem społecznym. W ten sposób w zbiorze *Kup kota w worku* znów pojawia się żywioł satyryczny. A obok niego ważną staje się też inna koncepcja – wykorzystująca tekstową i empiryczną osobę autora. Już we wcześniejszym *Appendiksie*, poprzez zestawienie tekstu parodiowanego i parodiującego, Różewicz zdaje się eksponować zmysł komizmu.

Modelem dla komicznych parafraz autora *Niepokoju* w jego późnej twórczości staje się wzorzec literacki lub rzeczywistość pozajęzykowa, w zależności też od tego zaliczyć je można do trawestacji lub parodii. Główną metodą, jaką osiągnięty zostaje żart, jest metoda komizmu degradacyjnego, w zależności jednak od klasyfikacji, jakiej dokonamy, metoda ta potrzebuje innych środków. Często wprowadzony zostaje niski element nieprzystający do otoczenia w prototypie: w trawestacjach w *Appendiksie* widzimy przejście od abstrakcji do konkretności, trywializację sytuacji lirycznej, w parodiach z tomu *Kup kota w worku* obok prześmiewczego potraktowania schematu kompozycyjno-stylistycznego, zagęszczenie języka pierwowzoru w celu jego wyeksponowania, co zresztą stanowi o właściwościach gatunkowych parodii.

To, w jaki sposób powyższe środki znajdują zastosowanie, określa stosunek parafrazy do wykorzystanego tekstu. U autora *Niepokoju* relacje te przebiegają w różnych kierunkach: od „pogodnych uśmiechów” do ostrej krytyki. Różewicz poprzez *Appendix*, który zaliczyć można do tych pierwszych, stwarza swoistą przestrzeń rozmowy z nieżyjącym już Staffem, przez co nie tylko w jakiś sposób eksponuje jego twórczość, „ożywiając” ją, ale też pozwala wypowiedzieć się na temat swojej ewolucji pisarskiej oraz oczyszczającej roli komizmu. Trudno też nadać krytyczne intencje parodii

opowiadania Kornela Filipowicza, jego opublikowanie po blisko 40 latach spełnia raczej cel strategiczny: kolejna parodia idealnie wpisuje się w charakter postmodernistycznego zbioru. Natomiast już teksty *przyj dziewczę przyj czy Aladerrida* przejawiają tendencje krytyczne. Szczególnie w tym pierwszym, poprzez wykorzystanie języka młodej prozy polskiej, uderza Różewicz we współczesną kulturę masową.

Niezależnie jednak od stosunku do prototypu, nawiązaniom u Różewicza nie sposób zarzucić pasywność, są one aktywne znaczeniotwórczo: już sama forma ulega wyeksponowaniu, sama staje się znakiem. W dużym stopniu spełniają więc takie relacje intertekstualne kryterium dialogowości, przez co nazwać je można, wedle klasyfikacji Stanisława Balbusa, prymarnie konwersacyjnymi¹⁸. Utwory Różewicza, wpisując się dzięki intertekstualności w historycznoliteracką tradycję, poprzez nawiązania do danego tekstu nie tylko tworzą z tym tekstem więź, ale przede wszystkim go reinterpretują, a przez to twórczo ingerują w teraźniejszość.

SUMMARY

Konrad Kissin

Comedy and intertextuality in the late works by Tadeusz Różewicz

In Różewicz's oeuvre, intertextuality has always been an important category associated with the imperative of dialogism – such polyphony has been gradually growing in the works of “the poet of Radomsko”. In his late works, already in the 1990s, he has turned to postmodern aesthetic patterns. The writer also returns to his early projects of comicality – the satirical element appears, for example, in *Kup kota w worku* (“Buy a Cat in a Bag”). Różewicz's comic paraphrases, depending on whether they are modeled on literary standard or extra-linguistic reality, may be defined as parody or travesty. Also different is the attitude of the author to the text used, ranging from “sunny smiles” (Staff, Filipowicz) to the edge of criticism (Derrida, Masłowska). Notwithstanding this, the main method of achieving a joke is degradative comic method. Intertextuality in Różewicz is always active in generating meanings. His texts reinterpret the prototype, and thus creatively intervene in the present.

¹⁸ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s.123–124.