

Ewa Jędrzejko

O mechanizmach trawestacyjnych i ich funkcjach : na przykładzie trawestacji Jeremiego Przybory

Język Artystyczny 7, 93-109

1990

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.

O mechanizmach trawestacyjnych i ich funkcjach (na przykładzie trawestacji Jeremiego Przybory)

Gatunki parodystyczne (parodia, trawestacja, satyra, burleska) uprawiane były w przeszłości, a także współcześnie, ze zmienną popularnością, w różnych celach i przez różnych twórców, zwykle na marginesie ich poważnej działalności. Pozostają więc na uboczu literatury, a ich aktualność ma charakter okazjonalny, co wiąże się ze sposobem ich prezentacji (wystawiane w teatrzykach lub szopkach, drukowane w ulotnej prasie itp).

Czasem jednak część z nich zostaje zebrana i przedrukowana¹ — wówczas wchodzi trwale w obieg kulturowy jako literatura podejmująca w sposób lekki, czasem frywolny, mniej lub bardziej poważne i aktualne problemy swojego czasu.

Warto — jak sądzę — przyjrzeć się, jak funkcjonowała satyra lat sześćdziesiątych naszego wieku, jakie stosowała zabiegi literacko-językowe, w jakim stopniu była *signum temporis* ze względu na zjawiska, które stawały się przedmiotem żartu. Głównie jednak interesują mnie typowe mechanizmy trawestacji, czyli to, jak wykorzystuje się jej tworzywo: literacki pierwowzór, oraz język, aby odpowiadały intencjom satyrycznym i wymaganiom gatunku.

Tytułem próby rozpatrzmy mechanizmy trawestacji i ich funkcje na przykładzie dwu żartów literackich Jeremiego Przybory, zatytułowanych *Balladyna '68* oraz *Medea, moja sympatia*.

Ich autor to jeden z najpopularniejszych współczesnych twórców satyryczno-kabaretowych, znakomity humorysta, twórca zapomnianego już

¹ Zob. np.: *Antologia satyry polskiej 1944—1955*. Warszawa 1955; J. Przybora: *Spacerek przez „Eterek”*. Warszawa 1957; K. I. Gałczyński: *Satyra, groteska, żart liryczny*. Warszawa 1955; J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim: *Pierwsza szopka warszawska*. Kraków 1922; A. Nowaczyński. *Nowy Momus*. Warszawa 1912; *Księga parodii*. Warszawa 1986.

niemal radiowego teatryku „Eterek”, współtwórca telewizyjnego „Kabaretu Starszych Panów” (1958—1966) oraz wielu spektakli radiowych i telewizyjnych. Wydał też kilka książek satyrycznych, między innymi: *Spacerek przez „Eterek”* (1957), *Kabaret Starszych Panów* (1970—73, wybór, t. 1—2), *Baśnie Szecherezadka* (1966), *Listy z podróży* (1969—1975, t. 1—3), *Diwertimento* (1976), *Mieszanka firmowa* (1977) oraz *Teatr nieduży* (1980), z którego pochodzą omawiane trawestacje *Baladyńj* i *Medei*. Przybora wypracował własny typ satyry, łączącej absurdalny komizm z lirycznym humorem i groteskow spiętrzenia sytuacyjne z elementami parodystycznej trawestacji językowej i literackiej².

Zjawiskiem szczególnym był „Kabaret Starszych Panów” z niepowtarzalnymi kreacjami aktorskimi, ale także, a może przede wszystkim, ze swoją niezwykłą atmosferą staroświeckiej galanterii i poetycznego liryzmu, ożywioną współczesnym humorem, często absurdalnym, czasem groteskowym, zawsze jednak subtelnym. Humor w utworach Przybory łączył się zawsze z łagodną, wyrozumiałą kpina z obniżającego się poziomu kultury w jej nowym, masowym wydaniu, zwłaszcza w okresie socrealizmu proponowanym nadgorliwie. Tematem były najczęściej scenki obyczajowe z życia nowej warstwy średniej — nowej inteligencji i karierowiczów różnego szczebla, najczęściej także średniego, powiatowo-prowincjonalnego. Celem był zwykle żart ze sztampy i myślowego schematyzmu, z prymitywnie materialistycznej interpretacji zjawisk i zdarzeń, z biurokratycznej odmiany „nowomowy”, sprymitywizowanej ludowości i demokratyzmu.

Te same elementy można odnaleźć w obu analizowanych trawestacjach. Są one tyleż zabawne, ile wyrafinowane, bo autor bezceremonialnie wykorzystuje powszechnie szanowane utwory literackie, w sposób, w którym wskazać można niezliczone filiacje z literaturą popularną, ludową, komiksem, współczesną satyrą obyczajową i ogólnie rozumianą kulturą masową.

Trawestacja jest to — przypomnijmy — „odmiana parodii, ośmieszająca parafraza utworu poważnego, która zachowuje podstawowe elementy tematyczne i kompozycyjne przy radykalnej zmianie i degradacji stylu. Polega głównie na zastąpieniu wysokiego i patetycznego stylu pierwowzoru przez styl niski a nawet wulgarny, ostentacyjnie sprzeczny z charakterem treści naśladowanej.”³ Ze względu na brak ostrych granic utożsamiana jest często z parodią i burleską. Formami tymi posługuje się często satyra, wykorzystując nie tylko samą niezgodność stylu i tematu,

² *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Warszawa 1987, s. 253.

³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976. s. 469.

ale wszelką „niestosowność czy absurdalność pewnych sytuacji”⁴. Tę zasadę stosuje też Jeremi Przybora w swoich trawestacjach.

Mechanizmy trawestujące działają tu na różnych poziomach: 1) na poziomie strukturalno-kompozycyjnym, 2) na poziomie treściowym (modyfikacja treści, zdarzeń, bohaterów, realiów), 3) w warstwie stylistyczno-językowej, która jest podporządkowana poziomom 1 i 2. Spróbuję teraz kolejno je omówić, równocześnie wskazując środki językowe, które służą do transformacji wzorca.

Przesunięcia strukturalno-kompozycyjne

Parodystyczno-trawestacyjna intencja zasygnalizowana zostaje najpierw w strukturze tytułu, potem w żartobliwych odautorskich wstępach, a następnie także w licznych partiach wewnątrztekstowych.

Stosunek między tytułem oryginału i przeróbki wyraża schemat:

$$A : A + x,$$

gdzie:

A — element wspólny,

x — element dodatkowy, który komunikuje zabieg trawestacyjny⁵,

por.: *Medea : Medea, moja sympatia; Balladyna : Balladyna* '68.

Porównajmy też „uwagi wstępne” obu przeróbek:

Balladyna... Któż z nas nie czytał? i — nie zapomniał? [...] Tak. Bo, pamiętajmy, nie zapominają tylko ten, kto nie czyta [...] Tak jest z autorem dzisiejszej adaptacji. Nie zapomniał, bo nie czytał. Ale dużo wie, bo dużo słyszał [...] I ten wcale pokaźny materiał postanowił autor adaptacji dzisiejszej udostępnić szerokiemu ogółowi, który podobnie jak on, adaptator, nie zna, a chciałby poznać to jedno z arcydzieł naszej literatury dramatycznej. Ktoś oczywiście mógłby powiedzieć: A to niech przeczyta [...] To jest pięknie napisane, wierszem, cudowną strofą romantyczną. Tak, ale to jest wysiłek.

Przekorność autora jest tu wyraźna — aby docenić wartość zabawy, do której zaprasza odbiorcę, ten ostatni, poza poczuciem humoru i umiejętnością smakowania tego typu żartów, musi także znać reguły gry. Współuczestnictwo w tej grze wymaga więc od odbiorcy dobrej znajomości literackiego pierwowzoru i konwencji poetyckiej, w której on powstał, a także świadomości jego wysokiej rangi w kulturze polskiej; z drugiej zaś strony powinien znać również innego typu literaturę, z tzw. nis-

⁴ Tamże, s. 294.

⁵ Por. też: H. Bereza: *Próba analizy parodii*. „Prace Literackie”. T. 5. Warszawa 1982; tenże: *Parodia wobec struktury groteski*. W: *Styl i kompozycja*. Red. J. Trznadłowski. Warszawa 1965.

kiego obiegu a więc melodramaty, kiepskie romanse, powieści kryminalne oraz brukowe itp.; wreszcie odbiorca musi znać współczesne realia obyczajowe.

Podobne sygnały zawiera trawestacja *Medei*:

Teraz co do samego tekstu. Jak wiadomo, wszyscy klasycy pisali za długie przedstawienia. Stąd konieczność skrótów, skreśleń, które z kolei narażają reżysera na zarzuty krytyków, że skreślił nie to, co trzeba. W takiej sytuacji najlepiej, moim zdaniem napisać sztukę od nowa, w wersji krótszej...

Odautorskie wstępy stanowią integralną część obu trawestacji — ich żartobliwy ton określa równocześnie konwencję zabawy i podaje jej motywację, np. *skrócić i uprzystępnąć szerokiemu ogółowi*, dla którego *czytanie klasyki to wysiłek*, co ma tu wydźwięk ironiczny. Por. też:

Powracając do *Medei*, to Jazon, mąż ubóstwiany, porzucił ją, by ożenić się z królową Glauke. Kobiety już wtedy, w głębokiej starożytności, takich rzeczy nie znosiły.

W ten sposób klasyczne motywy sprowadzone zostają do rzędu popolitych (zdrada, chęć kariery) — dokonuje się rozstęp między wysokością stylizacyjną wzorca a jego przeróbką, możliwa staje się także wymiana jego składników (temat, realia, styl) na zasadzie podstawienia, przy charakterystycznym dla trawestacji stosunkowo ścisłym odwzorowaniu toku fabularnego.

W partiach monologowych również znajdziemy metatekstowe odwołania do zamierzeń parodiowanego gatunku:

Oj, pisarze to tyrani, jak rzadko
Rozprawiają z ofiarami się gładko.
Któż pisarza zapobiegnie zamiarom,
Gdy ofiara nie wie, że jest ofiarą

(*Medea, moja...*)

lub:

Ponurym rzecz kończyć finałem
By całość wypadła z morałem?
Manierze niedobrej tyś uległ,
O, Julek!

(*Balladyra '68*)

którym przeciwstawia się intencja trawestacji:

Niem nam żyje adaptator,
Czołem, cześć!

Splycił utwór, ale za to
zmniejszył rzeź

(Medea, moja...)

Restrukturalizacja kompozycji

Trawestacyjna adaptacja pierwowzoru dokonuje się poprzez wprowadzenie zmian kompozycyjnych. *Balladyna* '68 to właściwie wierszowany monolog głównej bohaterki przedstawiającej swoje dzieje, przerywany kupletami („śpiwki”) pozostałych bohaterów: Aliny, Kirkora i Fona(sic!) Kostryna, co czyni z adaptacji żartobliwe streszczenie głównego wątku, zorganizowane na wzór ludowej komedii lub raczej szopki. Zabieg streszczenia pozwala autorowi pomijać pewne wątki tragedii, zwłaszcza te, które ze względu na silny ładunek emocjonalny i implikacje etyczne nie nadają się do parodiowania (np. wątek związany z matką *Balladyny* lub dzieciobójstwo *Medei*).

Przekształcenie struktury wzorca jest też cechą adaptacji *Medei* — partie dialogowe przeplatane są tu śpiewanymi kupletami, co zbliża ją gatunkowo do wodewilu lub musicalu. Zawiera też żartobliwe didaskalia oraz charakterystyczny element antycznej tragedii — chór, a raczej jego komiczną kliszę. Oddajmy jeszcze raz głos autorowi:

Jak wiadomo, każdej inscenizacji potrzebny jest klucz [...] Aż tu nagle ośnienie! Chór Koryntianek! Element integralny tragedii!. Koryntianek — a więc cór — co tu ukrywać — Koryntu. Jednym słowem — chór cór Koryntu. Oto i klucz do inscenizacji. Klucz niewątpliwie tym samym erotyczny...

Efekt takiego zabiegu jest oczywisty wobec znaczenia zwrotu: *córy Koryntu*. Konwencja zostaje więc zachowana, ale równocześnie możliwa jest transformacja parodyjna. Chór cór Koryntu, który *wkracza z pieśnią na ustach*, rozpoczyna przedstawienie kupletem o treści stanowiącej pochwałę najstarszego zawodu świata, wprowadzając lekki, wodewilowy nastrój, charakteryzujący cały utwór. Zgodnie z regułą wzorca antycznego, także i tu chór pełni rolę komentatora i prezentera zdarzeń wcześniejszych — przodownica chóru opowiada o wyprawie Jazona do Kolchidy, o pomocy *Medei* w zdobyciu złotego runa, o ich miłości i małżeństwie oraz o obecnej zdradzie Jazona. Humorystyczna transformacja wątków mitologicznych dokonuje się za pomocą środków językowych, które obfitują w elementy potoczne, np.: *coś w Medei jakby trzasło, teraz nie śpi ani nie zji [tak!], namordowała się przy nim, we krwi się dla niego babrze*, obok burleskowo-teatralnych, np.: *damą trzeba być niechwiejną, by załatwić trzech kolejno*, i melodramatycznych, np.: *że nie łanią porzucona, że to lwica krwi spragniona*.

Transformacja świata przedstawionego

Przetworzenie kompozycji wzorca w jego komiczną kliszę pociąga za sobą także parodiującą transformację elementów świata przedstawionego: zdarzeń, czasu i miejsca oraz bohaterów. Na tym poziomie mechanizm trawestujący polega na demitologizacji przyczyny sprawczej dramatycznych zdarzeń przez sprowadzenie ich do pospolitych motywów karierowiczostwa (*Balladyna* '68) oraz zemsty porzuconej żony (*Medea, moja...*).

Motyw kariery przewija się wielokrotnie w obu trawestacjach i pełni w nich główną rolę: karierę chce zrobić *Balladyna*, której:

Nie podobało mi się wszystko to to
wraz z prymitywną na sianie pieszczotą [...]
by w rezultacie kmiotka zostać żoną [...]

oraz *Fon Kostryn* (por.: *Podstępna arię Kostryna* o sposobach zrobienia kariery). *Jazon* także porzuca *Medeę* dla kariery:

Gdy z domem królewskim spokrewni się tata,
[synowie] na dobre posadki tu wrócą po latach [...]

to zaś staje się przyczyną zemsty *Medei*, a w drugim utworze — zbrodni *Balladyny* (*z czego wszystko to, co potem*).

W pierwowzorze *Balladyny*, zgodnie z konwencją romantyczną, występuje ingerencja sił nadprzyrodzonych (*Goplana*, *Skierko*) ze świata baśni i ludowych wierzeń; w parodii natomiast pojawienie się *Kirkora* jako życiowej szansy bohaterki spowodowane jest jej własnym podstępnym działaniem, wynikłym zresztą z nieoczekiwanego skojarzenia: piłować 'zamęczać kogo czym' oraz piłować 'ciąć przy pomocy piły', por.:

Aż raz, gdy siostra piłuje mnie miła
czy Kocham Grabca i wyjdę zań za mąż
na pomysł wpadam: A gdyby tak PIŁA
pomogła losom rzecz zrządzić tę samą?
A gdyby piłą tak poderznąć bale...

Również fakt, iż *Kirkor* zakochał się równocześnie w obu siostrach, nie został spowodowany czynnikami fantastycznymi (w romantycznym wzorcu sprawcą tragicznego w skutkach zamieszania jest duszek *Skierko*), lecz przypadkiem całkiem prozaicznym — oto wymarzony książę zjawił się nie nocą, lecz:

[...] rankiem zapukał do ubogiej chatki
 gdyśmy z Aliną już przywdziały szatki.
 Zakryły one wdzięki moje przednie
 Więc równe z siostrą szanse miałam we dnie
 podczas gdy nocą, półokryte gieżłem
 To u mnie świetne, co u siostry niezłe [...]

Mechanizm trawestacyjny usuwa romantyczną, fantastyczno-baśniową poetykę oryginału, zdarzenia tracą nierealny czar, stają się pospolicie trywialne. Dokonuje się to także dzięki wprowadzeniu potoczno-wulgarnego słownictwa (np.: *hrabia tępak, chluśnie i zakąsi szynką, Alinka z nerwów to zamknie się w chlewie*), silnie kontrastującego z ironicznie-żartobliwą frazeologią książkową (np.: *przednie wdzięki, musnąć wzrokiem, przywdziać szatki*), archaizmami (np.: *pytać gościny, prosić ręki*). Wymieszanie elementów różnystylowych daje efekt silnie komiczny⁶.

Podobnie modyfikacja fabuły *Medei* dokonuje się dzięki demitologizacji — umożliwia ją pomysł wprowadzenia postaci wróżbity Terezjasza, który „zabłąkał” się z innej tragedii antycznej. Terezjasz uprzedza synów *Medei* o grożącym im niebezpieczeństwie:

Wróżby chcecie? Dobra!
 Ach, straszliwy obraz!
 Od głowy do zadka
 rodzona was matka
 przecina wzdłuż mieczem! [...]

Ma to konsekwencje dla dalszych zdarzeń przeróbki, bo, jak powiada chór:

[...] Gdy zaś da się dojąć ofierze do głosu
 może zmienić w pewnej mierze bieg losu,
 ale przedtem poznać musi jedynie
 jaką autor chce podłożyć jej świnię [...]

Postać Terezjasza, mimo że „wypożyczona”, nie łamie konwencji, doskonale mieszcząc się w pseudoantycznym świecie przedstawionym, i jest ważnym czynnikiem trawestacyjnym — dzięki niemu synowie *Medei* mogą wymyślić zabawny podstęp:

My mamy z braciszkiem swój sposób na tatę:
 umiemy z braciszkiem tak udąć nieżywych,
 że nikt nie odróżni nas od zwłok prawdziwych.
 Przeciwnie, nasz widok nabawi go wstrząsu,
 gdy z okiem w ślup leżym [...]

⁶ O mechnizmach i funkcjach dowcipu językowego por.: D. Butler: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1969; taż: *Uwag o mechanizmach dowcipu językowego*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 2.

Medea uznaje, że:

Prześwietny i zbawczy to fortel,
Nie będę już mieczem was trafiać w aortę.

Tym sposobem likwiduje się ważny w pierwowzorze motyw dzieciobójstwa, praktycznie niemożliwy do sparodiowania ze względu na silne negatywne asocjacje etyczne. Konwencja beztrioskiej zabawy zostaje zachowana, zgodnie z wymaganiami gatunku.

Komiczna przeróbka tragedii wymaga szczególnej finezji i dobrego smaku, zwłaszcza gdy idzie o zbrodnie o najcięższej wadze gatunkowej (matkobójstwo, dzieciobójstwo — w trawestacji pierwsza zostaje całkowicie pominięta, druga — nie następuje wcale).

Zabiegi te stanowią równocześnie istotny element sprawczy dla odmiennego niż w oryginale przebiegu zdarzeń, nie burząc ogólnej konwencji fabularnej.

Także groza zabójstwa Aliny usunięta zostaje dzięki umieszczeniu tego wątku w konwencji jarmarcznej szopki, gdzie wszystko dzieje się „na niby” (podobnie jak śmierć Kirkora). Służą temu didaskalia, np.: *nad mogiłką swoją w boru Alinka śpiewa podtańcowując w takt śpiwki*, także tytuły kupletów: *Samozgonna śpiwka Alinki*, *Samozgonna aria Kirkora*. Użycie wyrażenń zdrobniałych i zwrotów o odcieniu pobłażliwym pozwala osłabić wymowę zdarzeń tragicznych oraz stanowi sygnał umowności. Podobną funkcję pełni też stylizacja owych „samozgonnych śpiwek” na piosenkę ludową, z charakterystycznymi dla niej powtórzeniami, refrenem i regularną rytmiką, podkreślaną przez monorymy, np.:

Oj, siostrzyczka mnie zabiła
żelastwem, żelastwem [...]

Wpierw się dobrze przymierzyła

I jak mnie nie zaprawiła

pod żebro

Oj, ta dana, pod żebro

Oj!

(*Balladyna* '68)

Transpozycja czasu i miejsca

Istotnym zabiegiem trawestującym jest przesunięcie w planie chronologicznym i przestrzennym w stosunku do zdarzeń oryginału. Dokonuje się to dzięki przemieszaniu różnych wyznaczników czasowo-przestrzennych, z wyraźnymi aluzjami do współczesności, por. identyfikujący element w tytule *Balladyny* '68 lub w tekście:

[...] na te czasy, geografie i ten sprzęt [...]

Anachronia uzyskiwana jest też dzięki antycypacji zdarzeń pierwowzoru w wypowiedziach bohaterów przeróbki, np.:

Działo się to w bajecznych czasach blisko Gopla.
Oj, nadziało się rzeczy z a n i m śmierć mnie kopła

(*Balladyna* '68)

albo:

Lecz czyny, co jeszcze przede mną
Paskudnie mi psują przyjemność.
Mam przecież być dzieciobójczynią [...]

(*Medea, moja...*)

Uwspółcześnienie dokonuje się dzięki opisom realiów: *praca w obejściu, tyranie na niwie, chatupinka bez wygód i prądu, przodownica, pedagog, peplum z czystej wełny, zejść ze stanowiska, personel itp.*

Warto zwrócić uwagę na dostosowanie stylizacji do typu treści trawestowanej — dla pseudostaropolskiej *Balladyny* '68 właściwe będą staropolskie wyrażenia i zwroty: *bieżyć, woje, rycerz, pytać gościny, prosić ręki, podniecan*, itp., natomiast do pseudoantycznej *Medei* dobrze pasują quasi-homeryckie peryfrazy typu: *Cóż ta, pod którą trójnog się rozkracza, Pytia?*

Parodystyczne przemieszanie płaszczyzn czasowo-przestrzennych, które podkreślają środki językowe (leksykalno-składniowe), jest źródłem komizmu słowno-sytuacyjnego.

Transpozycja bohatera

Kolejnym zabiegiem o funkcji satyryczno-trawestującej jest wprowadzenie żartobliwej antytezy bohaterów wzorca. Bohaterki pierwowzorów mają wymiar tragicznej wielkości, miotane potężnymi namiętnościami stają się ich symbolem, utrwalonym przez wielką literaturę wyrastają ponad przeciętność także w działaniu. Natomiast ich sparodiowanym przeciwieństwem są postacie doskonale przeciętne, komiczne dzięki swej pospolitości. Ta parodystyczna degradacja bohaterów dokonuje się zasadniczo przez sprowadzenie wielkich namiętności i uniwersalnych motywów (miłość, nienawiść, ambicja) do jednostkowych awantur erotyczno-kryminalnych, wywołanych przez uczucia naiwnie prymitywne, niskie (wściekłość porzuconej, naiwne marzenia o karierze). Proces ten zachodzi też dzięki stylizacji języka antybohaterów, który określa ich mentalność i przynależność środowiskową.

Tak więc sparodiowana Medea jawi się jako dość pospolity typ wrzaskliwej, zazdrosnej żony. Uwikłana w odwieczny trójkąt małżeński postanawia zemścić się na niewiernym, ale gdy jej antyczny pierwowzór zdolny jest obudzić grozę i litość potęgą swej namiętności i rozpaczy, to jej antyteza budzi wesołość dzięki przyjętej konwencji jarmarczno-sensacyjnej. Melodramatyczne wypowiedzi obfitują w kontrastowe zderzenia — melodramatyczny patos i zwroty niewybrednie prostackie, np.:

[...] Precz! Wara od lic mych oślizłym twym ustom!
Idź! Gzij się i łajdacz z blondyną twą tłustą!

Ten sam typ bohaterki reprezentuje Balladyna '68 — pełna tupetu współczesna dziewczyna, której znudziło się życie na wsi, marzy o karierze i potrafi sprytnie dopomóc losowi. Jej język zdradza przynależność do tego samego środowiska, z którego wywodzą się też pozostali antybohaterowie: Alina, Kirkor, Fon Kostryn. Alinka to naiwne i poczciwe wiejskie dziewczę, co podkreślają stylizowane na ludowo „śpiwki Alinki”, np.:

Chodzę sobie, zbieram rutkę,
śpiewam piosnki wesolutkie
a czasami śpiewam rzewne,
co i rusz, to sobie śpiewnę,
La, la, la, sobie śpiewnę

i jak każde dziewczę z ludowej piosenki marzy o mężu, lecz:

[...] nie musi to być książe,
nich on z trudem końce wiąże
byle cnotę mą docenił,
się zakochał i ożenił [...]

Sprytna siostra odnosi się do niej z pobłażliwą pogardą:

Alinko, biedne ty cztery litery,
ty malinowa moja przodownico...

Kirkor to *człek prostoduszny i w porywie prawy*, poza tym o prostackich manierach (*pomyśli, chluśnie i zakąsi*), Fon Kostryn zaś to ponury typ cwaniak i karierowicza.

Podobnie ironiczna jest charakterystyka bohaterów *Medei mojej...* Jazon to cyniczny spryciarz. W jego wypowiedziach przeważają elementy potoczne i środowiskowe (np.: *trafić do ula, kobita, wesprę cię gotówką, ciepłe posadki*) oraz żartobliwe zdrobnienia (np.: *Medzia, wygnanko, Jazonek*). Synowie Medei reprezentują współczesną młodzież, por.:

Wiejmy, bracie, mama w nerwach
Moglibyśmy coś oberwać [...]

[...] Po co stary tu przyłazi?
Mało mamie się naraził? [...]

Terezjasz wróżbita przedstawiony zostaje jako frywolny staruszek, tak samo jak wychowawca synów Medei i jak Ajeus, który śpiewa „pio-senkę sodomitologiczną”. Zabawne te postacie, choć drugoplanowe, roz-ładowują napięcia, umożliwiając parodię tragedii antycznej.

Łatwo dostrzec, że postacie trawestacji reprezentują to samo środowisko i związany z nim typ bohatera, znanego dobrze ze współczesnej komedii i satyry obyczajowej. W przeróbce zostały one obdarzone cechami jaskrawo pospolitymi, stanowiącymi kwintesencję negatywnych cech współczesnego przeciętniaka, sprytnego karierowicza o niewybrednych manierach i języku, pozbawionego głębszych zasad, za to z tupetem, który pozwala mu na realizację zamierzonych celów z dużą dążą bezwzględności. Przedstawione są z humorem, który pełni tu ważną funkcję satyryczną, ujawniając negatywne zjawisko stopniowego obniżania się kultury jako uboczny skutek szybkiego awansu społecznego nowej klasy.

Zarówno ironicznie komiczna charakterystyka bohaterów, jak też wyraźne osadzenie akcji we współczesności pozwala interpretować oba utwory jako satyrę obyczajową, która skierowana jest nie przeciwko szablonom tradycji literackiej, lecz przeciw negatywnym zjawiskom kulturalnym i społecznym. Można odnaleźć tu echo Gogolowskiego: „Z kogo się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie.”

Mechanizmy językowo-stylistyczne. Komizm języka

Omówione mechanizmy trawestacyjne odbijają się w fakturze językowej tekstu przeróbki i wpływają na sposoby jego stylizacji. Język jest tu kompozycyjnie podporządkowany parodystycznym zamierzeniom, warunkuje go więc dobór tematu i sposób jego potraktowania. Komizm języka przejawia się w układach słowno-brzmieniowych, w leksyce i składni oraz w strukturze rymu.

Ważną rolę w obniżaniu stylu pierwowzoru odgrywa — jak pokazują cytowane już fragmenty — wprowadzenie słownictwa potocznego, które harmonizuje z mentalnością i charakterem parodiowanych bohaterów oraz z realiami obyczajowymi, natomiast silnie kontrastuje z wysokim stylem pierwowzoru. Silny efekt komiczny wywołuje zderzenie i przemieszanie leksyki potocznej i żargonowej z archaiczną i gwarową, zwrotów napuszenie książkowych i melodramatycznych z frazeologią stylu oficjalnego i środowiskowego, np.:

[...] Teraz wypadków potoczy się fala
która powiedzie mnie w wiry Bellony [...]

a obok:

Kirkor trafiony w tej bitwie gdzie trzeba
Na polu chwały pada ciężkim trupem

gdzie występuje kontaminacja utartych zwrotów: *paść na polu chwały* i *paść trupem* — każdy z innej odmiany stylowej, co przy równoczesnym zaburzeniu rymu: *trafiony* [...] *gdzie trzeba*/ [...] *trupem* daje w rezultacie frywolną aluzję eufemizującą. Podobny mechanizm znajdziemy w pieśni cór Koryntu:

Trud nasz nie w pocie czoła
i nie w odciskach ręki.
Z innych pozycji zgoła
wdzięcznej jest wart podzięki [...]

Komiczne efekty daje też umieszczenie wyrazu w nietypowym lub niestosownym połączeniu, które narusza jego normalną łączliwość, np.: *powiedzie w wiry. Pan Bóg jest zawadiacki, kurtyzany błyszczą jak rodzynki w cieście, otrząśnięty z żądz jak z jabłek, jedwabny ramion sznur, śmiertelne kaleki, na niezbędną konam śmierć*. Niektóre konstrukcje zbudowane są po mistrzowsku. np.:

Ananke, to jęcza
ciągle mnie popędza.
Nim zagrzeję sedes
już lecę per pedes
do Teb, choćby teraz
w ten upał, cholera

gdzie Ananke, uosobienie losu, wpleciona jest w kontekst *zagrzać sedes*, stanowiący przetworzenie zwrotu *zagrzać gdzieś miejsce* 'pobyć gdzie przez pewien czas' przez zastąpienie *miejsce* → *sedes*, który prócz powszechnie znanego znaczenia wiąże się też etymologicznie z łac. 'siedzieć'; też łac. *per pedes* 'pieszo' występuje w równie nietypowym połączeniu *lecieć per pedes*, a wszystko razem włożone jest w usta wieszczki Terezjasza.

Podobnie wykorzystane zostało powiedzonko *nie pchać palca między drzwi* 'nie wtrącać się w cudze sprawy':

[...] Ach czemu pchałeś w drzwi mojej kariery
naiwność twoją i twoje dziewictwo [...]

Ironiczną sielankowość *Balladyny* '68 podkreśla aluzja do znanej sielanki Karpińskiego:

[...] Grabca, co klaskał, gdy psy się uspiły,
że na mnie czeka w ferworze, na dworze [...]

Rozbijanie utartych struktur przejawia się też w takich neologizmach słowotwórczych, jak: *śpiwka samozgonna* ← *sam* + *zgon* (samotny zgon); *piosenka sodomitologiczna* ← *sodomita* + *mitologiczny*; *kazirodki* ← *kazirodztwo* + *wyrodki*; *zedypieć* ← mieć kompleks Edypa i wiele innych, zbudowanych na podobnej zasadzie.

Niezwykle częste są też zaburzenia szyku składniowego, np.:

Z której strony Teby,
Trafić tam ażeby

lub:

Koryntu my cór chór [...]

szczególnie w *Medei, mojej...*, gdzie są parodyjnym nawiązaniem do inwersji w utworach antycznych i klasycyzujących; pozostają też w związku z komiczną funkcją rymu.

Komizm rymu jest ważnym środkiem trawestacyjnym, ponieważ dla zachowania wybranej postaci rymu zestawia się wyrazy w takie całości akcentowe, które stanowią pogwałcenie normy językowej; efekt komiczny zaś jest tym silniejszy, im bardziej widoczny jest jego mechanizm, tzn. im bardziej zasada zestawiania rymujących się członów sprzeciwia się praktyce językowej i poetyckiej⁷.

Efekt komiczny zależy od sposobów osobliwego zestawiania lub modyfikowania składników wypowiedzi, stąd takie transakcentacje często wiążą się właśnie z inwersją składniową, a nawet z zaburzeniem fleksji. Dodatkowym efektem jest to, że wypowiedź może uzyskiwać wówczas charakter gwarowy bądź potoczny, np.: *Gopła / koplą, wątła / sprzątła*, a imitując język środowiskowy, pozwala przywołać konwencję jarmarczno-szopkową, co likwiduje dramatyczne akcenty, wzmacnia efekt komiczny.

Szczególnie częste są w omawianych trawestacjach Przybory tzw. monorymy, czyli wielokrotnie powtórzone te same układy rymów przy równoczesnym zaburzeniu składni i fleksji, np.:

| | |
|-----------------------|---------|
| A po co to nam | } -onam |
| że ja konam | |
| Po to konam | |
| by akcję to pchło nam | |

⁷ D. Buttler: *Polski dowcip językowy...*, rozdz. 5: *Komizm rymu*, s. 370 i n.

lub:

| | | |
|----------------|---|-------------|
| Już Bellona | } | <i>-ona</i> |
| nasycona | | |
| Tamten kona | | |
| i ten kona | | |
| Wiercą łona | | |
| dzid wrzeciona | | |

Zarówno całości intonacyjne, jak i wyrazy mogą zostać tak dziwacznie rozbite i przetworzone w nowe w celu zachowania dokładnego rymu oksytonicznego, np.:

| | | |
|---------------------------------------|---|------------|
| Strzeż się łap | } | <i>-ap</i> |
| wrednych bab | | |
| bo jak nie umiesz, toś jest durny cap | | |
| Teraz za-ppp- | | |
| późno na ppp- | | |
| Poprawianie w zgastym ogniu szczapppp | | |

(Balladyna '68)

lub:

| | | |
|--------------------------|---|------------|
| nie widzisz nieb | } | <i>-ep</i> |
| ni hożych dziew jak rzep | | |
| wciąż tylko rep- | | |
| wciąż tylko rep- | | |
| pertuar przep- | | |
| powiedni klep! | | |

(Medea, moja...)

Wreszcie wskazać można zestawienia wyrazów, które dają takie efekty brzmieniowe, jak np.:

[...] pielę, międłę, przędę, plotę } *e-ę-ę-ę-ę-ę-0-ę*
 i się modłę przed i potem } *i-ę-0-ę-e-i-0-em*

lub:

Koryntu my cór chór } *-ur-ur*
 pradawnych kultur twór } *-ul-ur-ur*

albo:

[...] a mama patrzy liliowa z przejęcia } *-ęcia*
 na księcia z chęcią do wzięcia dziecięcia } *-ęcia--ęcia-ęcia-ęcia*

Buttlerowa podkreśla, że podstawą komicznego rymu jest sprzeczność między konwencją zamierzoną przez autora a pewną praktyką językową. Mechanizm polega na naruszeniu jednej z nich, by mogła zostać zachowana druga. Zasadą jest tu modyfikacja form wyrazu lub połączeń wyrazowych dla uzyskania efektu, co sankcjonuje łamanie reguł praktyki językowej i poetyckiej.

Wszystkie omówione mechanizmy działają w obrębie niewielkiego objętościowo tekstu, co sprawia, że zostaje on silnie nacechowany elementami o funkcji komicznej. Funkcją tych mechanizmów nie jest jednak tylko uzyskanie efektów humorystycznych, choć element zabawy wydaje się tu dominować (odwrotnie niż w produkcji kabaretowej lat siedemdziesiątych, gdzie silniej akcentowana jest postawa krytyczna). Wyraźne związki ze współczesnością i jej ironiczna ocena — co starałem się wielokrotnie sygnalizować i ilustrować przykładami — pozwalają przypisać tym zabiegom funkcją ważniejszą, która polega na parodystycznym ukazaniu negatywnych przejawów tzw. homogenizacji kultury masowej. Termin ten, wprowadzony przez badaczy kultury⁸, oznacza zarówno proces gruntownego przemieszania elementów z różnych jej poziomów (co prowadzi do jej unifikacji i „pakwowatości”), jak też zjawisko zanikania dawnej gradacji zjawisk „wysokich” i „niskich” (co w konsekwencji prowadzi do jej ogólnego spłaszczenia i obniżenia). A właśnie istotą mechanizmów trawestujących na każdym z wyróżnionych tu poziomów organizacyjnych jest zderzanie elementów o różnej wartości. Nowy tekst powstaje z szeregu różnych składników, odnoszonych zarówno do pewnego typu poetyckich procedur, stylu i tradycji, jak też do pewnego zespołu motywów, wykorzystując technikę przesunięć, kontrastów, antytez, stylowej niespójności oraz zakłóceń formalnych i funkcjonalnych. Wszystkie one podporządkowane są gatunkowej konwencji trawestacji, o ściśle zaplanowanej współzależności kształtu i sensu. Wypowiedź parodystyczna jest zatem poliwalentna⁹ w tym sensie, że przywołuje wcześniejsze sposoby wypowiedzi literackiej, czyli tekst naśladowany, i odsyła do treści innej poprzez tekst nowy, który tworzy się z jego spreparowanych składników. Stosunek między tekstem parodii a jej pierwowzorem nie sprowadza się do prostej równoległości — istnieje między nimi rodzaj gry, w której elementy trawestowane ulegają znacznym przekształceniom w stosunku do oryginału, zarówno w planie formy, jak i w planie treści. Wszystkie zaś zmiany odciskają się w płaszczyźnie stylistyczno-językowej, która jest im podporządkowana i poprzez którą owe zmiany i ich mechanizmy mogą być odczytywane.

Omówione trawestacje łączą więc elementy satyry, parodii, a nawet

⁸ A. Kłoskowska: *Kultura masowa*. Warszawa 1980, s. 260, 320—323.

⁹ T. Todorov: *Poetyka*. Warszawa 1984, s. 36 i n.

karykatury w celu ośmieszenia pewnych zjawisk w kulturze i obyczajowości powojennej. Przywołanie motywów klasycznych staje się tylko pretekstem do wyrażenia w sposób zabawny, a przy tym i subtelnie złośliwy krytycznej oceny modelu masowej kultury i jej odbiorcy oraz praktyki, która model ten zdeformowała.

Bibliografia

- Bereza H.: *Problemy teorii stylizacji w literaturze*. Wrocław 1966.
- Bereza H.: *Próba analizy parodii*. W: „Prace Literackie”. Tom. 5. Warszawa 1982.
- Bereza H.: *Parodia wobec struktury groteski*. W: *Styl i kompozycja*. Red. J. Trznadłowski. Warszawa 1965.
- Bujnicka M.: *Porfirion Osiełek — czyli zabawa literacka*. W: *Literatura popularna, folklor i język* Red. W. Nawrocki, M. Waliński. T. 1. Katowice 1981.
- Buttler D.: *O dowcipie słowotwórczym*. „Poradnik Językowy” 1961, z. 3, nr 7.
- Buttler D.: *Komizm, dowcip i teoria dowcipu językowego*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 1.
- Buttler D.: *Uwagi o mechanizmie dowcipu językowego*. „Przegląd Humanistyczny” 1967, z. 1.
- Buttler D.: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1968.
- Bystron J. S.: *Komizm*. Wrocław 1960.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976.
- Gołaszewska M.: *Śmieszność i komizm*. Warszawa 1987.
- Kurkowska H.: *Uwagi o stylu satyrycznej poezji Gaietyńskiego*. „Poradnik Językowy” 1964.
- Lewicka H.: *Komizm słowotwórczy u Rabelais'ego*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1954, z. 3—4.
- Markiewicz H.: *Parodia a inne gatunki literackie*. „Dialog” 1967, nr. 11.
- Sinko G.: *Dywagacje burleskowe*. „Dialog” 1976, nr 5.
- Sławiński J.: *Poetyka pastiszu*. „Twórczość” 1960, nr 4.
- Todorov T.: *Poetyka*. Warszawa 1984.
- Ziomek J.: *Komizm, parodia, trawestacja*. W: *Prace o literaturze i teatrze*. Wrocław 1966.

Эва Енджейко

О ТРАВЕСТИЧЕСКИХ МЕХАНИЗМАХ И ИХ ФУНКЦИЯХ

Резюме

Травестические механизмы и их функции представлены на примере двух произведений Еремы Пшиборы — *Balladyna '68* и *Medea, moja sympatia*. Травестия как литературный жанр — это осмеивающая парафраза серьезного произведения, являющегося ее первообразом. Травестия сохраняет основные тематические и композиционные элементы первообраза с одновременной деградацией стиля. Близка пародии и бурлеске. Травестические механизмы действуют на разных уровнях: 1) структурно-композиционном, 2) содержания, 3) в стилистико-языковом слое. Структурно-композиционные перемещения сигнализируются в заглавии произведения, фрагментах от автора и внутри текста. На этом уровне происходит реструктуризация композиции, следствием чего является трансформация элементов представленного мира, событий, героев, а также места и времени в их комическое клише. Эти трансформации отражаются, в свою очередь, на фактуре языка и влияют на способы стилизации. Комизм языка, подчинен жанру и проявляется в словесно-звуковых схемах, лексике, морфологии и синтаксисе, а также в структуре рифмы.

Ewa Jędrzejko

ON THE TRAVESTY MACHANISMS AND THEIR FUNCTIONS

Summary

The travesty mechanisms and their functions have been presented as exemplified by two works of Jeremi Przybora: *Balladyna '68* and *Medea, my sweetheart*. Travesty as a literary genre is a ridiculing paraphrase of a serious work being its prototype. Travesty preserves the basic thematic and compositional elements of the prototype with the simultaneous degradation of style. It is close to parody and burlesque. The travesty mechanisms work on different levels: 1) structural-compositional, 2) contents, 3) in the stylistico-linguistic layer. The structural-compositional shifts are signalled in the title of the work, in the author's parts and inside the text. On this level the restructuring of the composition takes place, the consequence of which is the transformation of the elements of the presented world, events, heroes as well as place and time into their comical plate. These transformations are, in turn, reflected in the facture of the language and influence the ways of stylization. The comicality of the language is subordinated to the intentions of the genre, it manifests itself in the verbal-sound systems, in lexis, morphology and syntax as well as in the structure of rhyme.