Ewa Jędrzejko

W chaosie różnych "światów" : gry intertekstualne a znaczenie wypowiedzi satyrycznej

Język Artystyczny 10, 118-131

1996

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Ewa Jędrzejko

W chaosie różnych „światów" (Gry intertekstualne a znaczenie wypowiedzi satyrycznej)

Kontekst dla proponowanych rozważań stanowi obserwowane od pewnego czasu zbliżenie między różnymi dyscyplinami humanistycznymi oraz próby integracji ich osiągnięć, metod badawczych i wypracowanego przez nie instrumentarium pojęciowego. Za sprawą filozofii języka, semiotyki, antropologii kulturowej, teorii literatury, a także najnowszych koncepcji semantyki i pragmatyki językowej uznaje się dziś, że lingwistyka może wnieść własne uzupełnienia i korekty do humanistycznej refleksji nad złożonością stosunków człowieka ze światem, manifestowanych w tekstach różnego typu[1]. Staje się bowiem oczywiste, że dla pełnego opisu dowolnego tekstu konieczne jest powiązanie metodologii językoznawczej z propozycjami innych bliskich dyscyplin. To m.in. wpłynęło także na wyraźne przesunięcie zainteresowań współczesnego językoznawstwa z abstrakcyjnej struktury *langue* w kierunku *parole* — w stronę badań nad użyciem i funkcjonowaniem języka jako instrumentu interpretacji rzeczywistości oraz kreacji różnych możliwych „światów za słowami". Odkrywanie owych „światów" dokonuje się w złożonym procesie interpretacji tekstu, zdeterminowanym przez różne czynniki: wewnątrzkodowe, związane z właściwościami określonego systemu znakowego (którego słownik i gramatyka określają możliwości znaków współtworzących znaczenie globalne tekstu), oraz zewnętrzne (np. wzgląd na konsytuację, cel i intencję komunikatu, stopień przestrzegania pewnych konwencji stylistyczno-pragmatycznych i związek danej wypowiedzi z szeroko pojętą tradycją kulturowo-komunikacyjną).

[1] Zob. rozważania na ten temat w: J. Puzynina: *Słowo Norwida*. Warszawa 1990, ta zwłaszcza rozdz. I: *Problem rozumienia tekstu*. W ostatnich latach powstało wiele prac, uwzględniających kulturowe uwarunkowanie słowa w tekście; por. m.in. tom *Kreowanie świata w tekstach*. Red. A. M. Lewicki, R. Tokarski. Lublin 1994; podobne stanowiska prezentują autorzy prac w tomie *Humor europejski*. Red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżewski. Lublin 1994, por. też np. R. Nycz: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995.

W kręgu zagadnień wyznaczanych przez takie spojrzenie na tekst mieści się także problematyka niniejszego artykułu. Chciałabym tu pokazać przykład pewnej strategii aranżacyjnej w budowaniu szczególnego rodzaju dyskursu „nie wprost" oraz jej konsekwencje semantyczno-pragmatyczne. Interpretacja tej strategii oraz tekstu, który powstał w wyniku jej zastosowania, uwzględnić musi zarówno aspekt językowy, jak i czynniki pozajęzykowe, współuczestniczące w odkrywaniu tego, co hermeneutyka nazywa „światem tekstu"[2].

Komunikat, który wybrałam do analizy interpretacyjnej z tego punktu widzenia i który dalej traktuję jako tekst w szerokim sensie tego słowa, jest widowiskiem satyrycznym — a więc złożoną strukturą semiotyczną o specyficznym charakterze. Widowisko w ogóle (film, teatr itp.) stanowi obszar szczególnie uprzywilejowany dla semiotyki[3] — m.in. ze względu na swoją wielokodowość, a zatem i różny, choć ściśle ze sobą współdziałający, sposób realizowania relacji *signifiant — signifié*. Składa się na nie bowiem nie tylko słowo, choć często ono bywa najważniejsze, ale także skorelowane z nim obraz, muzyka, gest sceniczny, kostium, rekwizyt itp. elementy audiowizualne, które łącznie budują całość spektaklu, a są istotne dla jego recepcji i interpretacji[4].

Będzie przy tym mowa o dość osobliwym rodzaju widowiska — przedmiotem interpretacji jest bowiem tekst kultury masowej: telewizyjny miniserial satyryczny Olgi Lipińskiej, przedstawiany od pewnego czasu w każdym prawie jej kabarecie, którego jakby hasłem wywoławczym stało się chyba już powszechnie znane *Idźcie przez zboże...* Ten szczególny teatrzyk, którego kolejne odcinki mają czasem własne tytuły znaczące (np. *Obraz Polski, Polska szopa, Nasza chata rozśpiewana*), jest wmontowany szkatułkowo, na zasadzie „teatr w teatrze", w kolejne przedstawienia kabaretu[5]. Charakteryzuje go stosunkowo jednolita konwencja literacko-teatralna, zasadniczo zawsze ci sami bohaterowie, własna wewnętrzna dramaturgia i poetyka świata przedstawionego oraz specyficzny system odniesień, a zwłaszcza osobliwa w swoim chaosie warstwa językowa, która będzie tu przedmiotem szczególnej uwagi. Te cechy wydają się wystarczające, aby potraktować ów miniserial jako autonomiczną

---

[2] P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa 1989; zob. też H. G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979; i in.

[3] Tak np. R. Barthes: *Problem znaczenia w filmie*. W: *Film — Język — Rzeczywistość — Osoba*. Red. A. Helman, J. Ostaszewski. Warszawa 1992, s. 17—24.

[4] Podkreślają to m.in. M. Hopfinger: *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*. „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 4, s. 128—146; także J. Brach: *O znakach literackich i znakach teatralnych*. „Studia Estetyczne" 1965, T. 2, s. 243—259.

[5] Przytoczone tu fragmenty tekstów kabaretowych zostały spisane z nagrań magnetowidowych, znajdujących się w posiadaniu Letniej Szkoły Języka, Literatury i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; za ich udostępnienie dziękuję Dyrekcji Letniej Szkoły.

całość teatralno-literacką o interesującej strukturze znakowej i funkcjach pragmatycznych, niezależną od pozostałych części tego kabaretu.

Tekst wydał mi się interesujący przede wszystkim ze względu na kompozycję i język, raczej niezwykłe w telewizyjnym — a więc dla tzw. masowego odbiorcy — widowisku rozrywkowym. Warstwa słowna tekstu przypomina centon — jest bowiem „utkana" z cytatów z dzieł o wysokiej randze w naszej literaturze (Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Witkacy i in.) oraz równie ważkich kulturowo konotacjach ideowych, emocjonalnych i aksjologicznych. Równocześnie jednak te cytaty wplecione zostały na prawach kontrastu w wypowiedzi zdradzające przynależność do różnych „niskich" rejestrów współczesnej polszczyzny: styl kolokwialno-potoczny, gwara, żargon środowiskowy[6].

Także w świecie przedstawionym pojawiają się postaci z przywoływanych dzieł (m.in. Wernyhora, Poeta, Stańczyk, Muza, Emilia Plater, Chochoł, Spiskowcy, także Piast, jego syn Ziemuś, czyli Ziemowit, Jan Karol Maciej Wścieklica, Halka, dr Judym), jednak funkcjonują tu na osobliwej zasadzie anachronicznych rekwizytów z różnych okresów naszej historii. Te same postaci zresztą co moment przeistaczają się w karykaturę doskonale przeciętnych reprezentantów współczesnego społeczeństwa polskiego (chłop, baba, szef, górnik, robotnik, polityk, urzędnik), którzy w różny sposób „własnym głosem" komentują aktualne wydarzenia polityczne i społeczne. Wszystko to razem tworzy literacko-błazeński melanż historii i współczesności. Słowo, rekwizyt, gest, postać nieustannie jakby kłócą się z sytuacją, tworząc jakąś na wpół realną rzeczywistość — chaotyczną i groteskową, gdzie co moment w świat „grany" wdziera się świat realny, współczesne polskie „tu i teraz" z jego irytującymi problemami i chaosem wartości.

Tekst zbudowany w ten sposób wydaje się interesujący także dlatego, że dla kreowania i odkrywania „światów za słowami" istotne są tu **nie tylko (i nie tyle) wybory oraz operacje dokonywane bezpośrednio na elementach kodu** (na jednostkach słownika i strukturach syntaktycznych), **ale także wybory oraz operacje na jego gotowych wytworach — innych tekstach**. Mamy tu do czynienia z **pośrednim wyzyskaniem kumulacyjnej funkcji języka**[7] jako nośnika wartości kulturotwórczych. Ta funkcja najpełniej realizuje się właśnie w tekstach wielkiej literatury narodowej, a ich przywołanie zawsze uruchamia dodatkową sferę konotacji.

Przyjrzyjmy się kilku fragmentom z różnych spektakli:

---

[6] Jak wiadomo, takie zderzenia elementów różnostylowych i przynależnych różnym rejestrom funkcjonalnym języka są jednym z mechanizmów komizmu i dowcipu, często wyzyskiwanym w tekstach satyrycznych (por. D. Buttlerowa: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1968); tu jednak dowcip językowy nie jest przedmiotem naszego głównego zainteresowania.

[7] Tę funkcję uznaje się za niezwykle istotną w pracach nurtu tzw. lingwistyki kulturowej, por. np. J. Anusiewicz: *Lingwistyka kulturowa*. Wrocław 1994.

(1)
Izba chłopska, odświętnie przybrana, w kącie na łożu, upozowana jak na obrazie spoczywa młoda kobieta z szablą w dłoni i w stroju oficera z okresu walk powstańczych; dzwoni telefon, Chłop-Wścieklica podnosi słuchawkę; wchodzi pan Krzysio, trzymając w ręku drugą słuchawkę tego samego aparatu.

Wścieklica: Cały dzień dzwoni a teraz się nie odzywo. Halo, jest tam kto?
Pan Krzysio: Ale bo mówię, że to ja do was... (pan Krzysio znika i pojawia się jako Chochoł)
Chochoł: Kto mnie wołał? Czego chciał?
(głos Wściecklicowej): Jasiek, kto tu przyszedł?
Wścieklica: Chochoł!
Wścieklicowa: Wyrzuć ścierwo, bo słomy naniesie!
Wścieklica: Idźcie stąd, nic tu po wos!
(Chochoł znika) — Gdzieśta? Gdzieśta som? Mówił! Mówił, som słysołem! Gdzie on jes?!
Pan Krzysio: Odbierzcie, do cholery, ten telefon! To ja do was dzwonię!
Wścieklica: Kaba-3, słucham! Tfu, Wścieklica przy telefonie, słuchom wos, słuchom!
Pan Krzysio: Ja, ja mówię! Czy jesteście już gotowi?
Wścieklica: Żona stroi się w alkierzu!
Pan Krzysio: Gdzie jest Siudym? Nie wie pan, gdzie jest Siudym?!
Wścieklicowo: Jasiek, psi synu, coś tak naświnił, dopierom sprzątła! Mojeju, mojeju! Wszystko zasr..., psiekrwie, zarazy jedne, człowiek se ręce po pachy urobi...

(2)
Scena w izbie chłopskiej, przy wrzecionach dziewczęta w strojach szlachcianek, w drzwiach (jak Wyspiański w Bronowicach) stoi Poeta, jednak upozowany na wzór znanego portretu Mickiewicza; gospodyni myje podłogę, przy stole górnik, dalej dziad z lirą, kobieta nad kołyską.

Dziewczęta (śpiewają): Nad moją kolebką matka się schylała i po polsku pacierz mówić nauczała...
Kobieta: O matko, Polko, gdy u syna twego w źrenicach błyśnie genijuszu świetność... Nie! O matko, Polko, kiedy syn twój z młodu w płochych wędrówkach marne trawi lata...
Wścieklica (do Poety): A pon słucho, a pon zmiękł!
Poeta: Słuchać, słuchać, co tam być ma..
Gospodyni: Ma być słychać tentent, pęd. Jedzie stary Wernyhora!
Wernyhora: Pokłońcie się o ziem czołem, ma przyjechać z Archaniołem!
Wścieklica: Wuju, tu i Archanioł nie pomoże, w skupie-m znów cielaka nie sprzedał!
Gospodyni: A cła zaporowe uchwalili?....

(3)
Izba chłopska, przystrojona jak na bal; zaniepokojeni gospodarz i gospodyni czegoś nadsłuchują.

Baba: O mojeju, mojeju, nie zdążę!
Chłop: ...Jadą, matka, czy nie jadą, patrzaj-no! (...) a nomenklaturę wiezą? (...) Naszą czy czerwonych?
Baba: Obie wiezą! (...)
Jasiek: Oj, witaj, ojcze! Po srebrzystej zamieci do wsi zbrojny mąż leci, a pod burką wielkiego coś chowa!
Chłop (z gwałtowną nadzieją): Hej, to kubeł, w tym kuble nowogródzkie są ruble?
Jasiek: Nie mój ojcze, to Laszka-synowa!
Baba: Jasiek! A cóżeś ty za mietle przywiózł! Toć ona kozy nie wydoi!...

(4)
Izba chłopska, ciągle ktoś wchodzi i wychodzi, ludzie w mundurach z okresu powstań, ale także bardziej współczesnych, z okresu wojny; Pan-Generał, Wścieklica, Wścieklicowa, Stary Wiarus, chłopi.

Pan: Pan Wścieklica! Sól ziemi, kość z kości! sukinsyny, co oni zrobili, taki dziarski chłop!
Wścieklica: O panie, komu teraz chłop do czego potrzebny! Mliko chrancuskie, jaja od Żyda, masło szwańcarskie! Mówią, że nasze śmierdzi! A jak ma nie śmierdzieć, kiedy mliko od krowy jest, a krowa nie pachnie, ino śmierdzi!
Baba: Szwańcary diorem perfumują, a my nie mamy, tylko detyrgenty!
Pan: Nie płacz, babo, wszystko się odmieni, wici posłane, czekamy na Godota... (...)
Chłop: Cichojta! Kurier z Warszawy! (wchodzi stary Wiarus i gestem Solskiego podaje telegram)
Pan: (czyta)... ale świętości nie szargać — stop — nie szargać — ale świętości nie szargać... (zirytowany) Co oni w tej Warszawie, powariowali?
Stary Wiarus: O cholera, chyba coś popieprzyłem.
Jasiek-oficer: (...) Generale, melduję posłusznie, że Stary Wiarus ma sklerozę....

Już te krótkie fragmenty pokazują — jak sądzę — najistotniejsze cechy poetyki i języka tego widowiska. Dialogi i didaskalia zawierają też wyraźne sygnały rozpoznawcze, które z jednej strony odsyłają do wielkiej tradycji literackiej (dramaty Wyspiańskiego, liryka patriotyczna Gaszyńskiego, Asnyka poezja romantyczna Mickiewicza i Słowackiego), z drugiej — do współczesności (telefony, skup bydła, cła zaporowe, problemy rynku rolniczego itp.). Elementy kulturowego „sacrum" zostają tu zderzone z „profanum" — zarówno w planie treści, jak i w planie wyrażania.

Z punktu widzenia teoretycznych problemów interpretacji tekstu najważniejsze wydaje się tu zagadnienie stylo- i tekstotwórczej funkcji „cudzego słowa" — cytatu, aluzji literackiej i związków intertekstualnych. Literaturoznawstwo od dość dawna już zajmuje się różnymi typami takich nawiązań oraz ich funkcją (m.in. także w parodii, pastiszu, satyrze); badacze podejmują szczegółowe analizy, usiłując te przywołane, implikowane bądź tylko zakładane związki i referencje intertekstualne zintegrować w konstrukcji znaczeń danego utworu[8].

[8] Funkcja „cudzego słowa" w tekście artystycznym i związków intertekstualnych od dawna interesuje badaczy literatury — wiele miejsca poświęca mu „Pamiętnik Literacki", por. m.in.: W.-D. Stempel: *Intertekstualność i recepcja*. „Pamiętnik Literacki" 1988, R. LXXIX, z. 1, s. 339—356; J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. „Pamiętnik Literacki" 1980, R. LXXI, z. 3, s. 297—312; M. Riffaterre: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. „Pamiętnik Literacki" 1988, R. LXXIX, z. 1, s. 297—314; M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki" 1986, R. LXXVII, z. 4, s. 75—100; M. Pfister: *Koncepcje intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki" 1991, R. LXXXII, z. 4, s. 183—208; por. też klasyczną już pracę Górskiego na temat aluzji: K. Górski: *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. W: tenże: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964; a z nowszych: W. Bolecki: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1991 (nt. cytatu zwłaszcza por. rozdz. 1: *Historyk literatury i cytaty*, s. 7—28; też rozdz. 3: *Jak są zrobione cytaty. „Opowieści biograficzne" Wacława Berenta*, s. 60—99); lub rozprawę S. Balbusa: *Między stylami*. Kraków 1993, a także R. Nycza: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, cz. 2.

Analizowany tu tekst ma charakter satyry społeczno-politycznej i należy do obszaru współczesnej kultury masowej, która wnosi w treść „dosłowną" własne, specyficzne dla siebie, formy i „korekty" pragmatyczne. Popularna twórczość satyryczna rozwija się jednak na uboczu wielkiej literatury[9] i bardziej niż literaturoznawcę czy językoznawcę interesuje historyka lub socjologa kultury. Rzadko jest więc przedmiotem opisu językowego i analiz interpretacyjnych — jako formy artystycznie mało ambitne, a przy tym okazjonalne i dość ulotne[10]. Satyra, jak wiadomo, wyraża krytyczny stosunek do pewnych zjawisk i postaw, wyrastając z subiektywnego poczucia ich niestosowności, szkodliwości czy absurdalności. Nie proponuje jednak żadnych rozwiązań ani wzorców pozytywnych; jej istotą jest wyrażana w różny sposób ośmieszająca negacja wszystkiego, czego dotyczy[11]. A przecież jeśli literatura i język metaforyczny stanowią pewną metodę opisania na nowo rzeczywistości[12], to również satyra wszystkich czasów (zwłaszcza tzw. satyra konkretna, charakteryzująca się bezpośrednim odniesieniem do określonych realiów społeczno-historycznych) w swoisty dla siebie sposób opisywała rzeczywistość, wykorzystując różne „gry" językowe, uruchamiające tekstowe mechanizmy ironii, komizmu, karykatury, groteski. W tym sensie zawarty w niej obraz świata był zawsze parodią, ironicznym zniekształceniem świata rzeczywistego — „rolą satyryka jest bowiem ukazywać rzeczywistość sparodiowaną"[13].

W omawianym tu przykładzie — w utworze niewielkim, o zupełnie innej randze i funkcji kulturowej — tak częste przywoływanie wielkiej literatury (zwłaszcza wyraźnie widoczne — mimo satyrycznej konwencji — analogie do *Wesela*) jest niewątpliwie sygnałem znaczącym i istotnym dla interpretacji. W intertekstualnej przestrzeni semantycznej, jaka tworzy się wskutek ożywienia różnych tekstów i niesionych przez nie idei, wskutek przywołania różnych „światów" i sposobów mówienia, zderzanych z sobą na prawach absurdu, rodzi się całościowe znaczenie i funkcja pragmatyczna tekstu nowego.

W badaniach literackich obserwuje się dziś szczególne zainteresowanie ironią jako figurą retoryczną, nieredukowalną do prostej antyfrazy, niezwykle często wykorzystywaną w twórczości postmodernistycznej, w której do-

[9] Podkreślmy wyraźnie, że nie idzie tu o satyrę jako tradycyjny gatunek literacki, uprawiany w wielkiej literaturze europejskiej od czasów antyku, ale o „małe" formy współczesnej kultury masowej.

[10] Por. jednak np. T. Szczerbowski: *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*. Wrocław 1994; także przywoływany już *Humor europejski...* lub E. Jędrzejko: *Oswajanie rzeczywistości, czyli rzecz o satyrze okupacyjnej*. „Przegląd Humanistyczny" 1995, T. 1, s. 109—121.

[11] Por. hasło „satyra" w *Słowniku terminów literackich*. Red. T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Wrocław 1989, s. 456.

[12] P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 242.

[13] D. S. Kaufer: *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*. „Pamiętnik Literacki" 1986, R. LXXVII, z. 1, s. 329.

strzega się właśnie ironiczny dystans — zarówno do tradycji, jak i do współczesności (jakkolwiek zgoda badaczy widoczna jest w tym jedynie, że aby jakiś tekst mógł być uznany za ironiczny, akt czytania musi być skierowany poza ów tekst[14]). Linda Hutcheon w swoich rozważaniach na temat związku ironii z satyrą i parodią przyjmuje perspektywę pragmatyczną, dostrzegając dogodność zastosowania pragmatyki jako orientacji semantycznej w podejściu do problemu kontekstowego użycia ironii w literaturze[15]. Jej stanowisko wydobyliśmy spośród różnych poglądów na ironię, satyrę i parodię, gdyż w przypadku analizowanego tekstu ironia także odgrywa istotną rolę przy jego interpretacji i odkrywaniu „świata za słowami". Bliskie jest mi szczególnie przekonanie, że efekt parodyjny powstaje w wyniku nakładania się różnych treści, jako pewna „modalność przestrzeni intertekstualnej"[16]. Spróbuję bowiem pokazać, że w omawianym tekście właśnie z nakładania na siebie i przenikania się różnych przestrzeni semantycznych, uruchamianych przez intersemiotyczne sygnały widoczne w warstwie językowej, rodzi się nadrzędna modalność oceniająca: gorzko-ironiczny osąd współczesnych postaw. Przestrzeń intertekstualna jest tu wyznaczona przez aluzyjne nawiązania, symbole i cytaty, które, przywołując określone dzieła, stają się sygnałem głoszonych przez nie przekonań i idei — nie tylko zmitologizowanych, ale i strywializowanych w zetknięciu ze „skrzeczącą" rzeczywistością.

Czynności interpretacyjne chciałabym traktować w sposób, jaki proponuje Ricoeur, dla którego interpretacja nie jest pytaniem o intencję nadawcy, lecz o to, co mówi sam tekst poprzez swoje znaki i struktury, oraz do czego się odnosi dla interpretatora[17]. Równocześnie jednak uznaję też za ważne w tym procesie relacje nadawczo-odbiorcze i istotną rolę nadawcy, który przynajmniej w pewnych wypadkach — takich jak satyra — mówi o czymś z wyraźną intencją, a także w sposób mający ułatwić odbiorcy deszyfrację ukrytych treści.

Nadawca w naszym przypadku jest znany, a jego nazwisko jest dla współczesnego odbiorcy sygnałem określonego typu komunikatu ludycznego: zabawnych tekstów i piosenek, dowcipnych bon-motów, a także żartobliwej kpiny z aktualnych tematów społeczno-politycznych. Fakt ten nadawca musi uwzględnić, by nie zawieść oczekiwań widza. Jako twórca spektaklu, decyduje o jego treści i formie, uwzględniając też wymagania gatunku. W tych ramach wybiera takie środki, które uznaje za najwłaściwsze ze względu na swój zamysł

---

[14] Por. L. Hutcheon: *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym.* „Pamiętnik Literacki" 1986, R. LXXVII, z. 1, s. 332—350; D. S. Kaufer: *Ironia...*, s. 316—329; R. Dragunowa: *Ironiczny aspekt intertekstualności.* W: *Humor europejski...*, s. 211—220.

[15] L. Hutcheon: *Ironia, satyra...*, s. 333.

[16] Tamże s. 335.

[17] P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 341 i n.; por. też W. N. Toporow: *O jedności poety i tekstu.* „Pamiętnik Literacki" 1980, LXXI, z. 4, s. 269—280.

i estetyczne upodobania. Repertuar środków formalnych, którymi dysponuje twórca kabaretu telewizyjnego, jest znaczny. W warstwie językowej są to: leksyka i frazeologia współczesnej polszczyzny w jej różnych odmianach oraz gramatyka odmiany mówionej; poza tym wykorzystuje teksty różnych autorów, piszących na konkretne zamówienie, wreszcie całą tradycję literacką (zwłaszcza utwory znane, należące do kanonu lektur szkolnych), z której może czerpać tematy, analogie, cytaty itp. W warstwie wizualnej jest to scenografia (kostium, rekwizyt, gest sceniczny), a w warstwie dźwiękowej — muzyka, intonacja, różne efekty akustyczne (np. upadek, przewracanie czegoś, telefon). Elementy audiowizualne wchodzą w międzykodowe, paradygmatyczne i syntagmatyczne, związki ze słowem. W omawianym widowisku tło muzyczne tworzą fragmenty muzyki romantycznej (m.in. *Etiuda Rewolucyjna, Warszawianka, Straszny Dwór, Halka*) — obok rewolucyjnej i socrealistycznej pieśni masowej lub ludowej. W warstwie ikonicznej (wizualnej) mamy tu różne elementy „narodowej rekwizytorni": pawie pióra, skrzydła husarskie, szable, czapki krakowskie, stroje współczesne obok ludowych i szlacheckich, wojskowe mundury z różnych epok, waciaki robocze itp. Wszystkie te elementy współgrają z warstwą językową — równie niespójne i chaotycznie przemieszane korespondują z treścią znaków słownych — i są istotnymi sygnałami dla odbiorcy, którym może być każdy telewidz. Ale rozumienie znaku — co podkreślano wielokrotnie — bywa zależne od tego, co określilibyśmy jako kompetencję kulturową i semiotyczną (w tym językową i literacką) odbiorcy. Składa się na nią wiele czynników, m.in. znajomość historii oraz stosunek do tradycji i współczesnych poglądów lub zjawisk społeczno-politycznych, preferowany system wartości, doświadczenia i postawy pokoleniowe itp.

Gra semiotyczna, a zwłaszcza gra „w cytaty i symbole", jaką proponuje Lipińska, wymaga od widza przede wszystkim znajomości najważniejszych dzieł literatury romantycznej oraz tych jej konotacji ideowych, które stały się źródłem pewnych stereotypów narodowej mitologii. Ale wymaga także znajomości utworów i postaw w stosunku do niej polemicznych (tu przede wszystkim dramatów Wyspiańskiego, ale też ogólnego klimatu intelektualnego tej epoki, której wybitni przedstawiciele często wyrażali krytykę pewnych zmitologizowanych przez romantyzm cech narodowych). Konieczna jest też znajomość zarówno aktualnych wydarzeń, jak i związanych z nimi obiegowych — choć często naiwnych, uproszczonych lub nieprawdziwych — potocznych opinii. Wreszcie nadawca liczy na pewną dozę poczucia humoru i dystansu odbiorcy — zgodnie z Grice'owską maksymą współpracy.

Jak powiedzieliśmy wcześniej — najbardziej uderza w tekście wielość bezpośrednich i pośrednich nawiązań do wielkiej literatury narodowej, przede wszystkim do *Wesela*, ale i do całej tradycji romantycznej. Por. jeszcze: *Samotność. Cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi* (*Dziady* cz. III); *Ja, mistrz, wyciągam dłonie* (*Dziady* cz. III); *Bo tu wieczny ma przybytek Ojczyzna, Nauka.*

Cnota (pieśń A. Mickiewicza *Niech radością oczy błysną)*; *Polska Winkelridem narodów* (*Kordian*); *Niosę cię, oto Polska, działaj teraz* (*Kordian*); *To Litwinka, dziewica bohater* (*Śmierć pułkownika*); *Ale świętości nie szargać, bo trza, żeby święte były* (A. Asnyka *Do młodych*); *Mój ci jest!* (*Krzyżacy*); *Ksiądz dobrodziej już niebawem będzie nosić pelerynkę...* (*Wesele*); *Tu tak w każdym z nas coś woła, jakaś historia wesoła a ogromnie przez to smutna* (*Wesele*); *Umierać musi, co ma żyć, w tej niebezpiecznej dla Polaków porze* (*Noc Listopadowa*); *Dajcie mi gęby, dajcie pyska* (*Wyzwolenie*); *Wy nie wierzycie w Polskę, a ja w nią wierzę* (*Noc Listopadowa*); *Tatko nie wraca ranki i wieczory, a pełno zbójców na drodze* (ballada A. Mickiewicza *Powrót taty*); *Bo co jest mi najbardziej wstrętne i nieznośne, to to robienie Polski na każdym kroku* (*Wyzwolenie*); i wiele innych.

Przywołana zostaje w ten sposób określona sfera konotacji semantycznych oraz aksjologicznych, związana ze światem tradycyjnych pojęć i ideałów utrwalonych przez romantyzm polski, a tak często przeciwstawianych później różnym koncepcjom realizmu i pragmatyzmu społecznego. Podkreśla się często, że romantyzm polski nie ograniczał się tylko do zjawisk literackich, ale miał ambicje całościowego kształtowania wzorców zachowań kulturowych i sposobu myślenia politycznego. A. Witkowska pisze: „Działo się to w dużej mierze wskutek priorytetu literatury i idei w stosunku do rzeczywistości, wskutek swoistego dyktatu ducha. W Polsce zwłaszcza widoczne jest zachwianie granicy między sztuką a życiem i raz po raz ponawiane będą próby narzucania rzeczywistości wzorców, ideałów i norm postulowanych przez literaturę."[18] Dotyczy to takich jednostkowych i zbiorowych postaw, jak szlachetność ducha, czystość moralna, nonkonformizm, bunt wobec wszelkiej przemocy, nakaz walki o ideały, żądanie ofiary i poświęcenia. Stąd wysoka ocena moralna postawy idealistycznej, walczącej, a także cierpienia. Romantyzm uniwersalizował i sakralizował polskie cierpienie, podkreślając wyższość narodu wybranego przez Boga jako narzędzie walki „za miliony". W romantycznej antropologii uprzywilejowane miejsce ma człowiek prosty, „czujący", a nie „zdystansowany" racjonalista — czyli idealiści (lud, poeci i szaleńcy) jako nosiciele „prawd żywych". W bogatym rejestrze wartości narodowych najwyższe miejsce zajmuje idea narodu stworzonego do wyższych celów, która łączy metafizykę uczucia z pojęciem najwyższego obowiązku[19].

Przywołałam tu te skądinąd znane stanowiska, aby bliżej określić przestrzeń semantyczno-aksjologiczną, która została uruchomiona dzięki przy-

[18] A. Witkowska: *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1987; por. też M. Straszewska: *Romantyzm*. Warszawa 1969.

[19] E. Jaworski, E. Kossowska, którzy badali zależność między systemem wartości kultury narodowej a semantyką i frekwencją znaków słownych dla niej reprezentatywnych, wskazują, że najwyższe miejsca rangowe (od 1 do 10) zajmują słowa *świat, człowiek, Polska, Bóg, miłość, ojczyzna, naród* (por. *„A to Polska właśnie" W kręgu wartości kultury narodowej*. W: *Kultura polska. Współczesność wobec tradycji*. Red. I. Kłak. Katowice 1992).

wołaniu świata tekstów romantycznych w omawianym miniserialu. Ta sfera została jednak zderzona z dwoma innymi „światami". Jeden z nich „ożywiają" właśnie liczne nawiązania do *Wesela* i innych dzieł Wyspiańskiego (por. jeszcze: *wyście sobie, a my sobie; Cóż ta słychać w polityce? Chińczyki trzymają się mocno...; Może z konsystorza przecie popatrzą okiem łaskawym...; Błazen, wielki mąż, wielki, bo w błazeńskiej szacie, wielki, bo wam z oczu znikł, błaznów coraz więcej macie...; zapomnim jakoś naszej biedy, daj bracie gęby, bądź mi rad...; Kto mnie wołał, czego chciał...; Z daleka, a miałem blisko* (...) *wybrałem ten dom, zagrodę...; Moja duszko, tu się mówi o kościelnej dostojności* (...) *ja myślała, że co inne* (...) *naiwne to i niewinne*; itp.).

Twórczość poromantyczna, szczególnie zaś narodowe dramaty Wyspiańskiego, to — jak wiadomo — przywołanie romantycznej tradycji narodowych ideałów, ale i surowa krytyka społeczeństwa za sprzeniewierzenie się tym ideałom, za brak rozumnego i cierpliwego wysiłku w ich urzeczywistnianiu. Zdaniem najwybitniejszych przedstawicieli tego okresu szczytne wartości romantyzmu zostały spetryfikowane i wykorzystane także jako pretekst dla osłaniania narodowej i polityczno-społecznej bezsilności. Tak np. Stanisław Brzozowski pisał: „Przez pośrednictwo romantyzmu, pod jego sztandarem szczepi się dzisiaj [...] apatię wobec życia, przekuwa się w obowiązek narodowy, w misję kulturalną sztucznie hodowaną niemoc; w ideał przekształca się niezdolność bezpośredniego rozumienia, widzenia, czucia; pod osłoną Mickiewiczowskiego imienia zakłada się Monsalvat — schronisko egotystów, nastrojowców i snobów [...]."[20] Znajomość kontekstu aksjologiczno-światopoglądowego *Wesela*, a także innych utworów o problematyce narodowej, z których pochodzą cytaty i aluzyjne nawiązania (np. *Potop*, *Ludzie bezdomni*, twórczość Witkacego), pozwala określić funkcję cytatów w strukturze znaczenia całego miniserialu. Wytwarzana przez nie przestrzeń semantyczno-aksjologiczna stanowi — jak się zdaje — rodzaj filtru, poprzez który dokonuje się krytycznego porównania między porządkiem świata romantycznych marzeń i ideałów z jednej strony, a chaosem współczesnej rzeczywistości — z drugiej. W kabaretowym świecie przedstawionym obie bowiem przestrzenie — romantyczna i neoromantyczna — przenikając się wzajemnie, zostają nałożone na przestrzeń trzecią, którą wyznacza jeszcze inny rodzaj znaków i odmienna ich waloryzacja. Tworzą ją rekwizyty — obrazy, symbole, a także wyrażenia i zwroty potoczne lub gwarowe, odnoszące do współczesnych realiów: trudności ekonomiczne, kryzys polityczny, spory w parlamencie, irytacja opinii społecznej, atmosfera chaosu i sprzecznych racji. Por. np. *Nic nie można zorganizować, jeszcze się nie zaczęło, a już wszyscy pijani; Szef wszystko odwołał; Posły mnie ścigają; Ona nie ma nominacji, ale on został odwołany; Proszę się rozejść i pojedynczo wracać do pracy; Miliard w środę, miliard*

[20] S. Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*. W: tenże: *Dzieła*. T. 7. 1937.

w sobotę ukradli; Ja biorę wojsko, taka była umowa; Wasz Jasiek też jeździł do Walewic na drinka; To jest ta (Anastazja) P. z Sejmu; A nomenklaturę wiezą? Jaką? Naszą czy czerwoną?; W skupie-m znów cielaka nie sprzedał. A cła zaporowe ustalili? A gdzie tam!; Polityka rolna grozą wieje!; Jutro strajk; Rozwód dawaj babo, separacja mnie nie interesuje; W sprawach służbowych nie przyjmuję aż do odwołania; obok gwarowych: *Weźta go i zlustrujta; co tak piscyta, chlapnieta ociupinkę, papiyr z syjmu przysłali na referende, podpisujeta?* oraz rubasznych, a nawet wulgarnych: *Chyba coś popieprzyłem; wszystko zasr..., psiekrwie; Mam cię, ty małpo* itp.

Świat przedstawiony w tej przestrzeni jaskrawo kontrastuje ze światem ideałów romantycznych. Postacie, które go zaludniają, to krzykliwi egoiści, prostaccy lub pazerni karierowicze, maniaccy pseudowojownicy, którym marzy się Polska *od Gibraltaru po Kamczatkę*, albo hipokryci; reprezentanci ludu nie znają „prawd żywych", za to szerzą plotki i pomówienia, wszyscy zaś są nerwowi, agresywni i nie rozumieją świata, w którym przyszło im żyć. Ta ośmieszająca, surowa krytyka realizowana jest językowo przez przemieszanie rejestrów mowy, zestawianie stylu „wysokiego" z wulgaryzmami, łączenie cytatu literackiego z wyrażeniami kontrastującymi zarówno treścią, jak formą (np. *opaszmy ziemskie kolisko, o kant rozbijmy to wszystko*) lub poprzez niespójność między tekstem a charakterem postaci, która go wypowiada (np. arogancki urzędnik rozparty w fotelu, z nogami na biurku, odbiera telefon wygłaszając kwestię Starca-Guślarza z *Dziadów*: *Mówcie, czego komu braknie, kto z was pragnie, kto z was łaknie*), albo przez absurdalne łączenie fragmentów z różnych dzieł w wypowiedzi wyraźnie odnoszące się do aktualnych wydarzeń (np. *Robaka ze sobą wzieni na lustracje*).

W ten sposób rodzi się ironia w planie tekstu, która — zdaniem L. Hutcheon — jest „wytworem interakcji między intencją wartościującą a inwersją semantyczną"[21]. Dzięki temu także pozornie bezładna i absurdalna gmatwanina symboli, cytatów oraz aluzji literackich w potocznych, współczesnych dialogach uzyskuje swoją motywację ideowo-artystyczną.

Wielość sygnałów i nawiązań romantycznych, ich treść, a także sposób, w jaki wmontowane zostały w strukturę „powierzchniową" nowego komunikatu, pozwalają określić ich rolę w tym tekście. Stanowią one literacki, idealistyczny punkt odniesienia dla satyrycznego obrachunku ze współczesnością, ale także z pewnymi mitami, które — jakkolwiek wspaniałe — mogą na niej zaciążyć, jeśli zostaną uproszczone i strywializowane w zetknięciu z realiami, oderwane od warunków, które je zrodziły.

Wielokierunkowe zderzenia elementów różnostylowych w jednym niewielkim objętościowo tekście wyzwalają też, jak wiadomo, doraźny efekt komicz-

[21] L. Hutcheon: *Ironia, satyra...*, s. 341 i n.

ny[22], por. np. patetyczne wynurzenie Chłopa-Wścieklicy: *Pojednać się z Bogiem i w ciszy napisać testament najsprzeczniejszego ducha, jaki kiedykolwiek istniał na ziemi* spotyka się z repliką Baby: *Dajta mu na przeczyscenie i poślijta po księdza*; na poetyckie: *przyszedłem, by was, zjadaczy chleba, w aniołów przerobić* pada odpowiedź: *Dziękuję, już mnie raz przerobili*; na kwestię Baby-Wścieklicowej: *Tatko nie wraca ranki i wieczory...* pada replika: *Uspokujta się, matuś, dopijta se drinka, bo wos tatuś jutro do Mariotta nie wezmą.* Takie zderzenia spotyka się tu co krok. Ale równocześnie jaskrawa niespójność między formą wypowiedzi a jej treścią, odniesieniem sytuacyjnym i kontekstem jest też źródłem ironii — jako środka retorycznego opartego na sprzeczności znaczeń oraz jako formy interpretacyjnej, która — zdaniem Kaufera — nadaje sens całej wypowiedzi dzięki zestawieniu przeciwstawnych sobie perspektyw[23]. W omawianym przypadku przeciwstawione zostały właśnie dwie perspektywy: romantyczna i współczesna, wyrażone za pomocą odmiennych środków językowych i pozajęzykowych. Dzięki temu możliwa jest satyryczna funkcja tekstu jako całości, który można zatem interpretować jako surowy, choć nie pozbawiony akcentów czysto komicznych, obrachunek ze współczesnością, z narodową mitologią i spetryfikowanymi stereotypami. Sparodiowana rzeczywistość faktyczna przeciwstawiona zostaje rzeczywistości literackiej, o wiele od niej piękniejszej, bo idealnej. Jednocześnie podkreślona jest także ogromna siła literatury narodowej, gdyż jej wybitni przedstawiciele — kreując wzorce i ideały, bez których żadne społeczeństwo nie może trwać — dostrzegali także i wskazywali czynniki zagrażające ideałom.

Tak pojęte „różne światy" — współczesna rzeczywistość oraz światy literackie, przywołane cytatem i aluzją — zostały tu osobliwie przemieszane, przetworzone i na nowo ukształtowane w tekście dzięki różnym zabiegom szyfrującym (m.in. przez naruszenie jednej konwencji, aby mogła zostać zachowana inna, właśnie ludyczno-satyryczna). Zaktualizowane w ten sposób zostały sensy presuponowane i konotowane wtórnie — na mocy znajomości konwencji kabaretowej, rozpoznania dialogicznej relacji z innymi tekstami oraz wiedzy o ich randze mito- i kulturotwórczej a także dzięki znajomości aktualnej sytuacji społecznej i jej anomaliów. Te sensy tworzą dodatkowy komponent treści znaków (słowa, syntagmy, ale również cytatu, znaków ikonicznych i muzycznych jako składników wypowiedzi w warstwie *signifiant*), rozszerzając oraz modyfikując w ten sposób ich utrwaloną wartość kodową

[22] Wykazała to D. Butlerowa: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1967; por. też: E. Jędrzejko: *O mechanizmach trawestacji (na przykładzie trawestacji Jeremiego Przybory)*. W: „Język Artystyczny". T. 7. Red. A. Wilkoń. Katowice 1990, s. 93—109.

[23] D. S. Kaufer: *Ironia, forma*...., s. 321.

i/lub hipertekstową[24]. Stanowią one istotny czynnik umożliwiający interpretację tekstu, a równocześnie pozwalają na pewną swobodę interpretacyjną. Semantyka znaków użytych w tekście jest bowiem **wypadkową** ich znaczenia kodowego (ustabilizowanego w systemie) oraz znaczeń presuponowanych, konotowanych kontekstualnie i/lub intertekstualnie. Odbiorca powinien je rozpoznać, jeśli chce uczestniczyć w tej swoistej grze, jaką proponuje mu autor.

Przedstawione tu rozważania nie wyczerpują, oczywiście, zagadnień interpretacji tekstu satyrycznego ani charakterystyki wszystkich elementów znaczących omawianego przykładu. Mam jednak nadzieję, że zastosowana tu metoda analizy i interpretacji sygnałów zawartych w powierzchniowej strukturze wypowiedzi jest uprawniona w świetle współczesnych propozycji odkrywania „światów za słowami".

Na koniec warto może jeszcze zwrócić uwagę na to, że kabarety literackie i satyryczna twórczość kabaretowa mają w kulturze polskiej XX wieku swoją bogatą tradycję, a niektóre z nich zyskały rangę trwałego jej składnika (jak młodopolski Zielony Balonik ze świetnymi tekstami Boya, międzywojenny teatrzyk Qui pro quo, do którego teksty pisywali m.in. wybitni skamandryci, po wojnie zaś słynna Zielona gęś Gałczyńskiego czy niezapomniany Kabaret Starszych Panów; warto może przywołać także groteski Mrożka, np. *Indyk*). Kabaret Olgi Lipińskiej wyraźnie wpisuje się w tę tradycję (zwłaszcza silnie nawiązując do twórczości Gałczyńskiego i Zielonej gęsi) i chyba — także za sprawą telewizji — zyskał już sobie prawo obywatelstwa w świadomości społecznej. Jak każda twórczość satyryczna, ma oczywiście swoich zwolenników i przeciwników, ale z pewnością nie można jej odmówić rangi artystycznej. Sądzę, że polska twórczość kabaretowa stanowi interesujący materiał do badań nad pragmatycznym i stylistycznym aspektem języka współczesnej satyry, a poczynione tu uwagi będą niewielkim przyczynkiem w tym zakresie.

---

[24] Podobnie np. E. Sławkowa: *Wartość słowa w tekście*. „Poradnik Językowy" 1992, nr 7, s. 522—527.

Ewa Jędrzejko

IN THE CHAOS OF VARIOUS „WORLDS". INTERTEXTUAL GAMES AND THE MEANING OF THE SATIRICAL WAY OF EXPRESSION

Summary

The subject of reflections, concerning the multiplicity and variety of the factors permitting a „discovery of the worlds behind words", is the role of quotations and intertextual allusions thought of as a raw material for the satirical text. The analysis is focused on the cabaret show treated as an autonomous theatrical and literary whole with many codes. This show has a two-directional system of references — the romantic tradition and modernity. Its linguistic layer is made of elements of several varieties of modern Polish (e.g. the literary language, colloquial language, dialects, professional jargons) and many quotations from the classical works which are given a high place in the Polish culture. The senses recovered in this way have been newly shaped owing to various arranging devices that set in motion the mechanism of comedy and irony. As a result, additional, secondarily presupposed and connoted senses have been revealed, thanks to the cabaret convention, the recognition of a dialogue with other texts, and the knowledge of the cultural and myth-making function of the works that were alluded to. The value of the sign (also of a quotation from another work) in a given text is the sum of its coded and presupposed meaning, connoted contextually and intertextually. Eventually this enables one to understand a given text, while leaving the recipient a certain interpretative leeway.

Ewa Jędrzejko

DANS LE CHAOS DES „UNIVERS" DIFFÉRENTS. LES JEUX INTERTEXTUELS ET LA SIGNIFICATION D'UN ÉNONCÉ SATIRIQUE

Résumé

Le sujet des considérations au sujet de la multiplicité et de la variété, qui rendent possible „la découverte des univers derrière les paroles" est le rôle de citations et liens intertextuels, comme matière de textes satiriques. Le sujet de l'analyse est le spectacle de cabaret, pris en compte comme un ensemble théâtral et littéraire autonome, multicode, dans un système de références — à la tradition romantique et contemporaine. Le niveau textuel de ce spectacle est créé d'éléments de différentes variantes du polonais contemporain (littéraire, familier, dialecte, argot de milieux concernés) et de nombreuses citations des oeuvres qui occupent une place importante dans la culture polonaise. Les idées rappelées ainsi ont été de nouveau formées grâce à de différents procédés, en mettant en oeuvre le mécanisme de comisme et d'ironie. Grâce à ce procédé ont été actualisés des sens supplémentaires — présupposés et connotés de nouveau — sur une base de conventions de cabaret et reconnaissance de dialogue avec d'autres textes et le savoir sur le rang culturel et mythique des oeuvres concernées. La valeur du signe (et aussi citation d'une autre oeuvre) dans un texte donné est le résultat de sa signification en tant que code et signification présupposée, connotée contextuellement et intertextuellement. En définitif, ceci permet de comprende le texte et laissant en même temps au lecteur une certaine liberté d'interprétation.