

ELŻBIETA SIDORUK
Uniwersytet w Białymstoku*

Niejednoznaczny status tekstu parodiowanego w dyskursie satyrycznym

The ambiguous status of a parodied text in satirical discourse

Abstract

The subject of analysis in this article is a relation between parody and satire. With reference to the concept of satire as a discursive practice proposed by Paul Simpson in his work *On the Discourse of Satire*, the author points out the reasons for interpretative misunderstandings caused by the application of parody in a satirical text. She claims that parody makes it difficult to identify a satirical intention, especially when the object of parody is a literary text of great significance. In certain cases it seems impossible to decide unambiguously whether a parodied text is only used to satirize some aspects of non-literary reality or is also a satirical target itself.

* Zakład Teorii i Antropologii Literatury, Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu w Białymstoku
Pl. Uniwersytecki 1, 15-403 Białystok
e-mail: e.sidoruk@gazeta.pl

Z uwagi na niejasny zakres znaczeniowy terminu 'satyra' (zob. Stępień 1996: 78–80) rozważania dotyczące funkcjonowania parodiowanego tekstu w ramach wypowiedzi satyrycznej wymagają przede wszystkim wyjaśnienia, jak satyra będzie rozumiana w toku niniejszego wywodu. Odwołując się do propozycji Paula Simpsona (Simpson 2003), przyjmuję, że satyra jest praktyką dyskursywną w rozumieniu Michaela Foucaulta. Zaletą wypracowanego przez Simpsona modelu satyry jest uniwersalność, umożliwiająca stosowanie go w analizie tekstów literackich i nieliterackich, a także to, że pozwala on opisać istotę satyry bez odwoływania się do światopoglądu satyryka.

W koncepcji Simpsona satyrę konstituują trzy wzajemnie powiązane elementy, zdefiniowane jako pozycje podmiotów wyznaczone przez reguły dyskursu w jego społecznym, kulturowym i politycznym wymiarze. Zachowując w ramach zaproponowanego przez siebie modelu terminy tradycyjnie stosowane w opisie satyry, takie jak: satyryk, adresat oraz obiekt satyry, badacz przypisuje im inne znaczenia. Trzelementowa struktura nie jest przez niego traktowana jako zespół zindywidualizowanych autorów, tekstów i przekazów, lecz reprezentuje bardziej abstrakcyjny zestaw „umiejscowień podmiotów” w ujęciu Foucaulta. Powiązania między tymi pozycjami podmiotów, które oddzielają płynne i niestabilne granice, pozostają ze sobą w konflikcie i mogą zostać podane w wątpliwość. Siłą napędową satyry jest napięcie między pozycją zajmowaną przez satyryka a pozycją, w której znajduje się obiekt satyry. Oznacza to, że każde satyryczne zdarzenie dyskursywne jest aktywowane przez dezaprobatę satyryka wobec dostrzeganych aspektów obiektu. Co istotne, dezaprobatą ta nie musi koniecznie dotyczyć konkretnego ludzkiego zachowania, gdyż jej obiektem mogą być również inne aspekty dyskursu, w tym także inna praktyka dyskursywna. Pozycja obiektu satyry nie powinna być zatem traktowana jako odpowiadająca indywidualnej osobie (Simpson 2003: 85–86).

Za swoją cechą satyry — podobnie jak wszelkiej twórczości humorystycznej — uznaje Simpson zakorzenienie w kulturze, instytucjach, postawach i wierzeniach, a co za tym idzie, również w przestrzeni dyskursu. Zasoby dyskursywne danej wspólnoty humorystycznej, obejmujące zarówno rejestry i gatunki, jak też różnorodne idiolekty i dialekty, stanowią językowy surowiec, z którego wytwarzany jest tekst satyryczny. Na najbardziej ogólnym poziomie organizacji tekst taki składa się według badacza z dwóch przeciwstawnych względem siebie elementów: bazowego i dialektycznego, określanych jako opozycyjne szczeliny w dyskursie. Pierwszy z nich ma charakter intersemiotyczny i funkcjonuje na zasadzie swoistego pogłosu

„innych” zdarzeń dyskursywnych, zarówno innego tekstu, gatunku, dialektu czy rejestru, jak też innej praktyki dyskursywnej. Z kolei element dialektyczny jest ze swej istoty intratekstualny i zazwyczaj występuje jako drugi, jakkolwiek może niekiedy pojawiać się równocześnie z elementem bazowym. Relacja między obu elementami ma charakter niedającej się zaakceptować sprzeczności, która zmusza niejako odbiorcę do szukania „nowego punktu widzenia” (Simpson 2003: 88–90).

Zdefiniowanie satyry jako praktyki dyskursywnej, w ramach której obiektem krytyki są nie tylko zjawiska pozaliterackie i pozajęzykowe, ale też inne aspekty dyskursu, w tym także inna praktyka dyskursywna, niewątpliwie utrudnia wytyczenie granic między satyrą i parodią, eliminuje bowiem zasadnicze według niektórych teoretyków literatury kryterium stanowiące podstawę ich odróżnienia, jakim jest przedmiot odniesienia — pozatekstowy w przypadku satyry i tekstowy w przypadku parodii (Hutcheon 1986: 335–336). Simpson nie kwestionuje faktu, że satyra i parodia są odrębnymi praktykami, a jedynie przeciwstawia je sobie na innych płaszczyznach, wskazując trzy obszary, na których teoretycznie ujawniają się różnice między nimi. Po pierwsze, w parodii nie musi się pojawić element dialektyczny, który jest w przypadku satyry obligatoryjny. Podczas gdy w satyrze występują dwie fazy ironii, dla zaistnienia parodii wystarczy tylko pierwsza, polegająca na przywołaniu. Atak nie jest zatem elementem konstytutywnym parodii, jeśli zaś element dialektyczny pojawia się w tekście parodystycznym, staje się on po prostu tekstem satyrycznym. Po drugie, różnica między satyrą i parodią ujawnia się na płaszczyźnie strategii tekstowych, których znajomość jest niezbędna do interpretacji i rozumienia obu typów dyskursu. W przypadku satyry wymagana jest wiedza ogólna i wiedza o typowych strukturach tekstowych, w przypadku parodii zaś wiedza ogólna i wiedza o stylach obejmująca znajomość gatunków, rejestrów, dialektów i idiolektów. Po trzecie, dla satyry konstytutywne jest zawieszenie roszczenia do szczerości, podczas gdy dyskurs parodystyczny może być „szczery”, w takim znaczeniu, w jakim wedle angielskiego przysłowia „imitacja jest najszczerzą formą pochlebstwa” (Simpson 2003: 120–123).

Ostatnie rozróżnienie wydaje się dość problematyczne, można bowiem wskazać teksty satyryczne, w których roszczenie do szczerości nie zostaje zawieszone, a dezaprobata satyryka wobec obiektu manifestuje się bezpośrednio, bez udziału ironii. Niejasna pozostaje również zależność między „szczerością” parodii a jej potencjalnie nieagresywnym stosunkiem do wzorca. Jeśli zaś chodzi o różnice między satyrą i parodią ujawniające się na pozostałych dwóch wskazanych przez Simpsona obszarach, to ani pogląd, że atak nie jest konstytutywnym elementem parodii, ani twierdzenie, że obie praktyki wykorzystują inne strategie tekstowe, nie wydają się kontrowersyjne. Przekonanie o ambiwalentnym stosunku parodysty do wzorca, odwołujące się do etymologii słowa *parodia*, w którym przedrostek *para-* znaczyć może zarówno ‘przeciw’, jak i ‘obok’, jest we współczesnej refleksji teoretycznej mocno ugruntowane. Nie ulega też, jak sądzę, kwestii, że rozpoznanie satyry wymaga od odbiorcy innych kompetencji niż rozpoznanie parodii. Z perspektywy literaturoznawczej dyskusyjne wydawać się może natomiast uznanie za tekst satyryczny każdego tekstu parodystycznego, w którym pojawia się element dialektyczny. Konsekwencją tego założenia jest bowiem włączenie w obszar dyskursu satyrycznego również tekstów, w których parodia, mająca za przedmiot negatywnie oceniane konkretne poetyki lub konwencje, służy polemice literackiej. Tego rodzaju teksty zaliczane są przez Ryszarda Nycza do przejawów krytycznej funkcji parodii, odróżnianej od funkcji satyrycznej, która zdaniem badacza „wysuwa się na plan pierwszy wszędzie tam, gdzie parodystyczna realizacja staje się narzędziem demaskacji zjawisk

w ostatecznym rachunku pozaliterackich i pozajęzykowych”, obnażając „niedostatki artystyczno-światopoglądowych postaw autorskich, ograniczenia poznawcze, zafalszowania ideowe, wynaturzenia życia społecznego-kulturalnego, dokumentowane w parodiowanych wzorcach języka, przesady i stereotypy przyjmowane bezwiednie wraz z wykorzystaniem danych szablonów stylistyczno-gatunkowych” (Nycz 1995: 166). Przyjęcie definicji satyry zaproponowanej przez Simpsona, nie podważa bynajmniej zasadności odróżnienia satyrycznej i krytycznej funkcji parodii, wprowadza jednak do niego istotną korektę. Przy założeniu, że obiektem satyry mogą być nie tylko zjawiska pozaliterackie i pozajęzykowe, ale też inne praktyki dyskursywne, różnica między obu funkcjami zasadza się nie na odmienności statusu ontologicznego krytykowanego przedmiotu, lecz na stosunku parodysty do przekształcanego wzorca. W przypadku gdy jest on jednoznacznie negatywny, parodia pełni funkcję satyryczną. Natomiast w funkcji krytycznej, którą z uwagi na krytyczne nacechowanie funkcji satyrycznej warto by może dla jasności nazwać krytycznoliteracką, występuje wówczas, gdy wzorzec nie zostaje jednoznacznie zanegowany, lecz jest wykorzystany w sposób wskazujący na to, że przedmiot krytyki stanowią nie tylko własności stylistyczne, ale też „inne funkcje oraz jakości i wartości, przypisywane owemu wzorcowi, a pośrednio literaturze w ogólności”, takie jak: autentyczność, bezpośredniość, naturalność, oryginalność, a także funkcje ekspresywna, komunikatywna i przedstawiająca (Nycz 1995: 168).

Z uwagi na złożony charakter parodii, za pośrednictwem której wyrażać się może zarówno negacja, jak i afirmacja wzorca, w praktyce interpretacyjnej nie zawsze daje się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy w danym przypadku podlega on krytyce, czy też nie. Innymi słowy, parodia wykorzystywana bardzo często jako nośnik intencji satyrycznej, może również utrudniać zidentyfikowanie obiektu satyry. Tego rodzaju trudności mogą się pojawić zwłaszcza w przypadku tekstów satyrycznych opartych na parodii utworów o wysokiej randze artystycznej. Parodia II cz. *Dziadów* Mickiewicza autorstwa Artura Maryi Swinarskiego oraz *Śmierć porucznika* Sławomira Mrożka stanowią, jak sądzę, doskonały przykład tekstów, w których parodia, będąc nośnikiem intencji satyrycznej, jednocześnie intencję tę w pewnym stopniu przesłania.

Parodystyczne utwory Artura Maryi Swinarskiego przywoływana są przez badaczy jako przykłady tekstów, w których parodia pełni wyłącznie funkcję ludyczną. Michał Głowiński, odnosząc się do zbioru zatytułowanego *Parodie* (1955), zdecydowanie stwierdza, iż „[w] utworach takich jak parodie Swinarskiego chodzi przede wszystkim o skarykaturowanie literackiego wzoru, ujawnienie jego właściwości; nad tym ludycznym zamierzeniem nic już się nie nadbudowuje. Parodia jest parodią, niczym więcej” (Głowiński 2000: 14). Także Ryszard Nycz, charakteryzując ludyczną funkcję parodii, przejawiającą się w postaci „bezinteresownej zabawy literackiej, będącej popisem zręczności stylistyczno-warsztatowej parodysty oraz żartobliwym ujawnieniem sekretów i ograniczeń stylu wzorca” (Nycz 1995: 165), przywołuje *Ścieżkę przez puszcę* Swinarskiego jako przykład bezpretensjonalnej parodii, której podstawę stanowią powieści historyczne Antoniego Gołubiewa. Warto jednak odnotować, że wyodrębniając ludyczną funkcję parodii, Nycz jednocześnie zauważa, iż rzadko występuje ona w czystej postaci, częściej zaś „bywa komponentem złożonej strategii parodijnej dzieła, w której element gry z konwencjami literatury należy do składników najtrwalszych” (Nycz 1995: 165). Wydaje się zresztą, że nawet w przywołanym przez badacza utworze Swinarskiego, w którym cechy wzorca zostały karykaturalnie wyjąskrawione, parodia pełni nie tylko funkcję ludyczną, ale też satyryczną, choć niewątpliwie ta pierwsza tutaj dominuje. O ile jednak *Ścieżkę przez puszcę* można uznać za tekst o nacechowaniu przede wszystkim ludycznym,

o tyle w niektórych parodiach Swinarskiego funkcja ludyczna nie jest ani funkcją wyłączną, ani zdecydowanie dominującą. Utworem, w którym obok ludycznej wyraźnie zaznacza się funkcja satyryczna, jest parodia II cz. *Dziadów* Mickiewicza. Naśladując formę wiersza i przejmując główny schemat kompozycyjny poematu, Swinarski przekształca go w sposób wskazujący na to, że parodia utworu Mickiewicza nie jest tu celem samym w sobie, lecz stanowi nośnik intencji satyrycznej, której obiekt jest natury pozaliterackiej. Sugeruje to już zapożyczone od Benedykta Hertza motto: „Minister pisarzowi usta zamknąć może, / Lecz, że ich nie otworzy, o to się założę”, a początkowe partie utworu zawierają wyraźne sygnały pozwalające odbiorcy zorientować się, że tekst Swinarskiego, opublikowany w roku 1955, odnosi się do ówczesnej sytuacji polityczno-kulturalnej:

Kapliczka, wieczór
Starzec — Chór dziadów

CHÓR

Smutno wszędzie, goło wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

GUŚLARZ

(wchodzi)

Otwieram drzwi do kapliczki.
Wstępujcie, duszeczki czyśćcowe!
Podpisujemy umowę
I wypłacimy zaliczki,
Tylko żwawo, tylko śmiało!

STARZEC

Choć pieniędzy w kasie mało.

CHÓR

Jaśniej wszędzie, raźniej wszędzie.
Forsa będzie, forsa będzie!

STARZEC

Oto przyszedł guślarz nowy.
Dotychczas wyrabiał księgi
PIWem tuczony i tęgi;
Jak tamten — w sklepieniu beczkowy.

CHÓR

Węszy wszędzie, wietrzy wszędzie.
Zobaczmy, jaki będzie.

(Swinarski 1989: 8–9)

Dalsza lektura potwierdza wstępne rozpoznanie, że parodia Mickiewiczowskich *Dziadów*, nie jest tu wyłącznie formą bezinteresownej zabawy literackiej, ani tym bardziej nie ma na celu ukazania jakiś niedostatków wzorca. W tekście pojawiają się liczne odwołania do konkretnej rzeczywistości historycznej, a tytułowymi „dziadami” okazują się autorzy piszący dla teatru. W trakcie „obrzędu” przywołane zostają najpierw zjawy twórców reprezentujących lekką muzę, Stępnia i Gozdawy, których „dręczy [...] pustka i trwoga”, ponieważ została im „[z]amknięta do sceny droga”. Następnie pojawia się, ścigane przez „Chór postaci w pogoni za autorem” oraz duchy Bogusławskiego i Sulkowskiego, widmo Brandstaettera — „sceny upióra”, cieszącego się, jak można wnosić ze słów Guślarza, przychylnością dotychczasowych władz: „Dźwigamy Pańskiego krzyż. / Na nic skargi i lament, / Gdy autor ma abonament.” (Swinarski 1989: 14). Po widmie Brandstaettera przybywają zaś „nieznane duchy” — zjawy Otwinowskiej i Stopkowej, które wedle wyroczni repertuarowej muszą jeszcze „[c]zekać z sztuką przez dwa roku”. Jako ostatnie pojawia się milczące widmo Szaniawskiego, któremu towarzyszy Muza w żalobie. Rozpoznawszy „mistrza”, Guślarz namawia go do współpracy:

Chociaż most i dwa teatry
Zburzyły ci wrogie wiatry,
Teraz atmosfera czystsza:
Bo już pisać pozwalają
Wszystkim, którzy talent mają.
Więc cię dziś w teatru bramy
Zapraszamy, zaklinamy.

[...]

Jubileusz ci urządzę.
Będą mowy i pieniądze.
Zaraz czeki wypiszemy
Na zaliczkę i tantiemy.

(Swinarski 1989: 19)

Widmo Szaniawskiego pozostaje milczące, nie odpowiada też na pytanie Guślarza o powody milczenia, co Starzec komentuje następująco: „Milczeć musi, trudna rada. / Zabronilem, więc nie gada” (Swinarski 1989: 20). Zarówno słowa Starca, jak i zamykająca utwór kwestia Chóru: „Poszedł i nie wziął zaliczki?... / Dziwy wszędzie – i w urzędzie. / Co to będzie, co to będzie?” (Swinarski 1989: 19), stanowią, jak sędzę czytelny sygnał, że utwór Swinarskiego jest krytyczny wobec polityki kulturalnej prowadzonej w Polsce w pierwszej połowie lat 50. Mamy tu oczywiście do czynienia z satyrą o silnym nacechowaniu ludycznym, a przy tym — ze względu na charakter obiektu, którym jest konkretna rzeczywistość polityczno-historyczna — już zdezaktualizowaną. Wyrażna ludyczność wytlumia wydźwięk satyryczny tekstu, co może skutkować niedostrzeżeniem przez odbiorcę intencji satyrycznej i odczytaniem go jako bezinteresownej zabawy literackiej. Ukierunkowanie intencji satyrycznej na rzeczywistość pozaliteracką, pozwala jednak moim zdaniem na jednoznaczne stwierdzenie, że *Dziady* Mickiewicza nie stanowią w utworze Swinarskiego obiektu krytyki.

W przypadku *Śmierci porucznika* Sławomira Mrożka status parodiowanego wzorca jest znacznie bardziej problematyczny niż u Swinarskiego. Zarówno charakter dyskusji prasowej, która toczyła się wokół sztuki tuż po jej wystawieniu w 1963 roku, jak i krytyczne oceny dramatu ze strony niektórych wybitnych krytyków, takich jak Andrzej Kijowski (1963: 105) czy Jan Błoński (1996: 201), wynikają, jak sądzę, z utrudniającego uchwycenie autorskiej intencji sposobu, w jaki Mroźek sfunkcjonalizował parodię. Komentując kampanię prasową wokół *Śmierci porucznika*, Małgorzata Sugiera, zauważa, że „krytycy niemal nie analizowali treści dramatu, całą energię skupiając na wytykaniu Mroźkowi niedostatków warsztatu dramatopisarskiego” i wskazuje na ideologiczno-polityczne tło całej dyskusji. Zaatakowano wówczas Mroźka ze wszystkich stron, dostało mu się bowiem nie tylko od zaściankowych patriotów i narodowców, ale nawet od „światłych intelektualistów jak Andrzej Kijowski. A wszyscy nie tyle czytali jego dramat, co używali go jako argumentu na poparcie swoich tez” (Sugiera 1997: 169). Zdaniem Sugier, *Śmierć porucznika* nie należy z pewnością do wybitnych dramatów Mrożka, nie jest jednak utworem pozbawionym „głębszego znaczenia”, chociaż dotarcie do niego nie jest łatwe. Zrozumienie sztuki wymaga bowiem dostrzeżenia, „że literacka zabawa w wyśmiewanie romantycznych mitów służy Mroźkowi w gruncie rzeczy jako historyczna maska aktualnych problemów” (Sugiera 1997: 174). Owo „głębsze znaczenie” sztuki ujawnia się zdaniem badaczki właśnie w krytykowanym przez recenzentów i badaczy akcie II, w którym akcja „przenosi się zdecydowanie na płaszczyznę świadomości współczesnego widza” (Sugiera 1997: 173). W interpretacji Sugier, „Mroźek poszedł o krok dalej niż sprzecząc się o sens jego dramatu krytycy wszystkich politycznych obozów. Historyczną prawdą zmierzył mit, ale i jemu nie odmówił racji. Starał się przy tym tak uważać widza pokierować, by uwrażliwić go na podatność zarówno historii, jak mitu na ideologiczne manipulacje” (Sugiera 1997: 173–174).

Sugiera to bynajmniej nie pierwsza i nie jedyna interpretatorka *Śmierci porucznika*, wskazująca na fakt, iż dramat nie jest ani atakiem na wieszczą, ani rozprawą z jego dziełem. Zwracali już na to uwagę niektórzy uczestnicy wspomnianej dyskusji, która toczyła się na łamach prasy po wystawieniu dramatu (Jaszczyk 1963: 4, Jabłonkówna 1964: 3). Takie rozpoznanie podkreślają również w swoich odczytaniach Aleksandra Okopień-Sławińska i Monika Kostaszuk. W podsumowaniu analizy stylizacyjno-parodystycznych zabiegów zastosowanych przez autora Okopień-Sławińska stwierdza, iż „[t]ylko nie przyjmując do wiadomości gatunkowej specyfiki utworu Mrożka, można uważać, że przez wprowadzenie postaci Orsona czy Poety wypowiedział się on na temat Ordona i Mickiewicza, aby zasugerować określoną ich ocenę, przewartościować dotychczasowe mniemania, odkryć nowe oblicze obu tych postaci, odbrązowić je, ośmieszyć... itp.” (Okopień-Sławińska 1967: 271). Według Kostaszuk zaś gra z absurdem, w którą Mroźek „wciąga [...] utwór Mickiewicza nie jest [...] walką z literacką kondycją polskiego romantyzmu ani tym bardziej z dziedziczną po nim tradycją kulturową. Wyraża jedynie bunt przeciw trywializowaniu tej tradycji i postępującej dewaluacji przyjętych przez nią wartości. Demaskuje obezwładniającą siłę narodowej dewocji i zdradliwy urok sztucznie preparowanych świętości” (Kostaszuk 1990: 107).

Jakkolwiek nie można odmówić trafności przywołanym powyżej odczytaniom odsłaniającym głębsze znaczenia *Śmierci porucznika*, spory interpretacyjne, jakie sztuka ta wywołała, świadczą moim zdaniem nie tylko o tym, że do sensów tych dociera się z trudem. Dowodzą również, że nie da się jednoznacznie stwierdzić, iż parodiowany wzorzec nie stanowi tu obiektu prześmiewczego ataku. Uniemożliwia to z jednej strony sposób, w jaki Mroźek

parodiuje utwory Mickiewicza, z drugiej zaś uczynienie poety jednym z bohaterów. Fabuła dramatu, składającego się z prologu i dwóch aktów, wywiedziona została z *Reduty Orzona*. Z poematu tego Mrozek nie tylko zapożycza postać porucznika Orsona, ale całę dosłownie cytowane frazy. Konstrukcja prologu, w którym zobrazowana w *Reducie Orzona* bitwa ukazywana jest z podwójnej perspektywy: Generała i Poety, zasadza się na ironicznej rekontekstualizacji fragmentów wiersza Mickiewicza, polegającej na konfrontacji języka poetyckiego z rzeczywistością przedstawioną i zderzeniu go z wojskowym żargonem. Zderzenie to jest źródłem silnego efektu komicznego, który może odwracać uwagę odbiorcy i utrudniać mu odczytanie sygnałów „poważnej” intencji, a co za tym idzie dostrzeżenie, „że już w prologu Mrozek, chwytając na pozór mit *in flagranti* [...], zarazem go od środka dekonstruuje” (Sugiera 1997: 172).

Komizm, uobecniający się bardzo wyraziście w prologu *Śmierci porucznika*, nie słabnie również w kolejnych częściach. Parodia nie jest jego jedynym nośnikiem, odgrywa jednak zasadniczą rolę w generowaniu efektów komicznych. Jak trafnie zauważa Aleksandra Okopień-Sławińska, „*Śmierć porucznika* wiele zawdzięcza klimatowi sztubackiej twórczości” (1967: 271). Dobitnie świadczą o tym oparte na parodystycznej transformacji II cz. *Dziadów* Mickiewicza końcowe partie II aktu, w którym Poeta, przywołany przez Starca-Orsona, by zaświadczyć, że jest on wciąż żywy, pojawia się jako duch „złego pana”:

STARZEC Hej, ty, co z ciężkim duchem jesteś do tego padolu przykuty słów twoich łańcuchem
z ciałem i duszą pospołu, choć cię anioł śmierci woła, z filologicznych katuszy żywot się wydrzeć
nie zdoła. Gdy cierpisz karę tak srogą, ludzie też robią, co mogą, choć już dość zamętu mamy,
wzywamy cię, zaklinamy...

[...]

GŁOS ZA SCENĄ Hej! Księgi moje, diablance, o wy przekłete żarłoki, opuśćcie mnie choć na
chwilę, odstąpcie choć na dwa kroki!

POETA [...] Dzieci! Nie znacie mnie, dzieci?

[...] Jam wasz klasyk, moje dzieci, przypomnijcie tylko sobie. Jak i dawniej, w waszej dobie,
ledwo czytać gdy zaczniecie, już wam każą umieć w szkole moje księgi, myśl z nich łuskać.

[...] Ach, zbyt ciężka ręka boska! Za to, że każde pacholę musi dzisiaj wypłuskać się w idei
moich odmęcie, okropne cierpię męczarnie, bo taki jest nieba rozkaz.

CHÓR WYKOLEJONEJ MŁODZIEŻY Nie znałeś litości, panie!

JEDEN Z MŁODZIEŃCÓW Nie lubisz literatury! A pomnisz, jak raz w jesieni miałem
wypracowanie o tym, jakich odcieni użyłeś w opisach przyrody?

[...]

JEDNA Z DZIEWCZĄT Nie lubisz literatury! A pomnisz, gdym, prawie dzieckiem, musiała
umieć na pamięć pieśni twe filareckie?

[...] Nie lubisz literatury! A pomnisz, gdym wrócił żywy z mej wysadzonej reduty, tyś mówił,
żem nieprawdziwy, bo wiersz na mym zgonie osnuty?

[...] Uczniowie, hej! Uczennice! I my nie znajmy litości! Szarpajmy klasyka na sztuki, niechaj
nagie sterczą kości! (*puszczają się w tany i szarpia Poetę*)

[...] Dalej, panowie i panie! Za mękę naszej nauki i my nie znajmy litości! Szarpajmy klasyka
na sztuki, a kiedy klasyka nie stanie, szarpajmy jego sztuki, poema i wierszowanie, niechaj nagie
świecą kości.

(Mrozek 1990b: 24)

Powyższy fragment unaocznia wyraźnie, że parodiując w sposób prześmiewczy utwory Mickiewicza, Mrożek daje niejako asumpt do uznania ich za obiekt krytyki. O tym, że nie byłoby zupełnie niezgodne z intencją autora, świadczyć może wyznanie poczynione przez Mrożka wiele lat po opublikowaniu *Śmierci porucznika*:

Jedną z naszych polskich słabości, a może nawet ukrytą przyczyną wielu naszych słabości jest funkcjonowanie (raczej dysfunkcjonowanie) w parze przeciwieństw ustanowionej w XIX wieku słowami poety: „Czucie i wiara” a „mędrca szkielko i oko”.

Jak każdy, kto otrzymał w drogę na świat polskie wyposażenie, męczyłem się w tym potrzasku. To było jak zadanie szkolne, którego nie umiałem rozwiązać. Za moją bezsilność mściłem się na wieszczu, który nam te parę przeciwieństw zadekretował, szargałem jego świętość. Ulżyło mi, ale tylko na chwilę i nie naprawdę. Wieszczowi oczywiście nie zaszkodziłem, bo jak, zresztą on niewinny. Miał swoje powody i okoliczności, jego prawo pisać, co pisał. Wcale nam nie kazał tego dekretu trzymać się niewolniczo, to myśmy sami chcieli. Stroilem miny i grymasy jak chłopczyk, który źle się wprawdzie czuje w ubranku sprawionym przez rodziców, ale go nie zdejmuję, bo na inne i własne ubranko go nie stać. (Mrożek 1990a: 18)

Wypowiedź ta potwierdza trafność rozpoznania, że w *Śmierci porucznika* parodia poezji Mickiewicza podszyta jest ukierunkowaną na swój obiekt intencją krytyczną. Pozwala również zrozumieć, co zdecydowało o niejednoznacznym statusie sparodiowanego w dramacie wzorca Prześmiewczy charakter parodii, przesłaniający głębszy sens utworu, znajduje wytłumaczenie w tym, że Mrożek zaatakował w nim stereotypy, od których sam nie był wolny.

Jak wynika z powyższych analiz parodia, która ze względu na swój potencjał krytyczny jest bardzo często wykorzystywana w tekstach satyrycznych, może utrudniać uchwycenie intencji satyryka. W praktyce interpretacyjnej okazuje się bowiem, że nie zawsze możliwe jest jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany wzorec poddany został krytyce, czy też nie będąc jej obiektem służy tylko intencji krytycznej zorientowanej na obiekt o charakterze pozaliterackim i pozajęzykowym. Problemy takie pojawić się mogą zwłaszcza w przypadku tekstów satyrycznych opartych na parodii utworów o wysokiej randze artystycznej, która niejako z założenia wyklucza je jako obiekt krytyki, sprzyjając wyrażeniu się ludycznej funkcji parodii. Wysuwająca się na plan pierwszy ludyczność może utrudniać zidentyfikowanie obiektu satyry, a nawet zupełnie przesłonić intencję satyryczną tekstu.

Bibliografia

- Błoński Jan (1996), *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Głowiński Michał (2000), *O intertekstualności* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków.
- Hutcheon Linda (1986), *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górską, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Jabłonkówna Leonia (1964), *Nowe „Wyzwolenie” (w Krakowie i w Warszawie)*, „Teatr”, nr 1.
- Jaszczyk (Szczepański Jan Alfred) (1963), *Reduta Orsona*, „Trybuna Ludu”, nr 325.
- Kijowski Andrzej (1963), *Mrożek u raju bram*, „Dialog”, nr 5.
- Kostaszuk Monika (1990), *Sprawy porucznika Orzona — ciąg dalszy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXIII (1988).
- Mrożek Sławomir (1990a), *Małe prozy*, Oficyna Literacka, Kraków.
- (1990b), *Śmierć porucznika* [w:] tegoż, *Dramaty*, Oficyna Literacka, Kraków.
- Nycz Ryszard (1995), *Tekstony świata. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL PAN, Warszawa.
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1967), *Sławomir Mrożek: „Śmierć porucznika”* [w:] *Czytamy utwory współczesne*, pod red. T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Simpson Paul (2003), *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia.
- Sugiera Małgorzata (1997), *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Universitas, Kraków.
- Stępień Tomasz (1996), *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Swinarski Andrzej Marya (1989), *Parodie*, wyd. 2, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Streszczenie

Przedmiotem analizy w artykule jest relacja między parodią i satyrą. Odwołując się do, zaproponowanej przez Paula Simpsona w *On the Discourse of Satire*, koncepcji satyry jako praktyki dyskursywnej, autorka wskazuje na przyczyny nieporozumień interpretacyjnych wynikających z zastosowania parodii w tekście satyrycznym. Jej zdaniem parodia utrudnia identyfikację intencji satyrycznej, zwłaszcza wtedy, gdy obiektem parodii jest tekst literacki o wysokich walorach artystycznych. W niektórych przypadkach niemożliwe okazuje się jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy parodiowany tekst służy jedynie satyrycznemu ukazaniu pewnych aspektów rzeczywistości pozaliterackiej, czy jest również obiektem krytyki.