

Janusz Waligóra

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Zbrodnia to niesłychana – legalna marihuana! Parodia na warsztatach literackich

„Nie miej mi za złe...”, czyli wstęp

Taki artykuł trzeba zacząć od trawestacji: Nie miej mi za złe, szkoło, że dotykam najważniejszych spraw, a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie... Łatwo chyba rozpoznać w tej szorstkiej parafrazie znakomity pierwowzór – finalny dwuwiersz z wiersza Wisławy Szymborskiej *Pod jedną gwiazdką*: „Nie miej mi za złe, mowo, że pożyczam patetycznych słów,/ a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie”¹. I nietrudno też chyba zorientować się, co będzie przedmiotem refleksji i materiałem ćwiczeń – szczególnie rodzaj intertekstualnych gier, które można wstępnie objąć wspólnym terminem szeroko rozumianej parodii. Będziemy analizować intencje autorskie oraz status formalny poszczególnych zachowań artystycznych (bądź quasi-artystycznych, jeśli kogoś obraża tego rodzaju estetyka) oraz naśladować rozmaite parodystyczne strategie. Przy czym pisząc „będziemy naśladować”, mam na myśli ćwiczenia, jakie wykonywali moi studenci w ramach zajęć ze sztuki pisania lub warsztatów literackich. Wiele z przedstawionych rozpoznań stało się także udziałem grupy i stanowiło wstępny krok do dalszych samodzielnych działań na tekstach.

Niegodziwe praktyki?

Jak wiadomo, tradycja literacko-kulturowa narażona jest na bezceremonialne traktowanie i wykorzystywanie nie tylko ze strony młodzieży szkolnej, ale też samych twórców, którzy dokonują na niej wszelkich możliwych „gwałtów”, co jest o tyle uzasadnionym określeniem, że „ofiara” w zasadzie nie może się bronić, a jeśli już, to chyba tylko swoją jakością i bogactwem wartości (estetycznych czy myślowych), jeśli takowe posiada. Swego czasu Maria Jędrychowska, pisząc o „godziwych” i „niegodziwych” sposobach „obcowania” z literaturą², przywoływała niecodzienne

¹ W. Szymborska, *Pod jedną gwiazdką*, [w:] Taże, *Wiersze wybrane*, Kraków 2000, s. 195.

² M. Jędrychowska, *O „godziwych” i „niegodziwych” sytuacjach obcowania ucznia z literaturą (w szkole i poza szkołą)*, „Nowa Poliszczyna” 1997, nr 4.

streszczenia szkolnych lektur, napisane i wykonywane przez satyryków tworzących zespół T-Raperzy znad Wisły. To wyjątkowo perfidny przykład literackiej parafrazy – powieści takie jak *Lalka*, *Chłopi* czy *Krzyżacy* zostały zredukowane do rymowanego streszczenia utrzymanego w skocznym rytmie. Język tych omówień bywa nie tylko bezpośredni i kolokwialny, ale też lekceważąco poufały. Bohaterów *Lalki* tytułuje się wprost: Staszek, Ignac, Izka, o Łęckim mówi się dosadnie „bałwan i arystokrata”, zaś o sytuacji materialnej jego córki – że „ją bieda dusi”³. Także opisy zachowań bohaterów czy wyjaśnienia dotyczące ich cech charakteru, psychiki, motywacji działania nie należą do zbyt wyszukanych. Dowiadujemy się zatem, że Łęckiej „tylko flirty w głowie”, Jagna z *Chłopów* „Uchodziła za dziewczynę,/ Co to wpuszcza pod pierzynę”, zaś Wokulski „kładzie się na torach w poprzek”, bo zwyczajnie „nie wytrzymuje”.

Kiedy indziej T-Raperzy wybierają odwrotne rozwiązania – znajdują wyszukane konstrukcje, eufemizmy i peryfrazy dla określenia zjawisk i zachowań, o których dałoby się, a nawet należałoby, mówić wprost. Czytamy więc, że Wokulski z powodu udziału w powstaniu styczniowym „wypoczynkowy/ Urlop potem miał w scenerii/ Dość oszczędnej – na Syberii”, że podczas bitwy pod Grunwaldem „Zbyszko też brał udział w zgonach” oraz że borowy przyłapał Kubę na kłusownictwie, „Robiąc [mu] w nodze kulką defekt,/ Co gangreny dało efekt”. A przecież wystarczyłoby powiedzieć, jak robi się to w klasycznych „brykach”, że Wokulski był na zesłaniu, Zbyszko walczył pod Grunwaldem, a borowy postrzelił Kubę w nogę i wywiązała się gangrena. O ile w przypadku *Lalki* dałoby się jeszcze mówić o zastosowanych eufemizmach (nazwanie zesłania „urlopem”) jako stylizacji na mowę ezopową, która pojawia się w powieściach pozytywistycznych, to już frazy dotyczące Zbyszka czy Kuby pełnią funkcje czysto zabawowe, udziwniają i łagodzą wymowę przywołanych scen.

Ten ostatni przykład pokazuje zresztą jeszcze jedną właściwość komentowanych streszczeń – niecodzienny sposób konstruowania rymów. Nawet jeśli są one gramatyczne (defekt – efekt, granicę – zakonnicę, scenerii – Syberii), a często nie są (oczywistych – Zygryd, Iza – poniża), to łączą wyrazy odległe znaczeniowo, pochodzące z różnych rejestrów i kodów języka, wyrazy, których byśmy nie podejrzewali o kooperację semantyczną. Jeszcze inny chwyt pojawia się w przypadku rymów, które zachowują strukturę paroksytoniczną (są półtorazgłoskowe), choć jeden człon składa się z wyrazów jednosylabowych: pisze Prus tak – pusta, sprzedał – Izce je dał. Jest to możliwe dzięki inwersji („pisze Prus tak” zamiast np. „tak pisze Prus”) oraz wymuszonej przez rym transakcentacji: „sprzedał – Izce **je** dał” zamiast „Izce je **dał**” lub jeszcze poprawniej: „**dał** je **Izce**”.

Jak widać, „żerowanie” na wzorcach literackich łączy się tu z dużą domieszką własnej inwencji stylistycznej i choćbyśmy się krzywili na ewentualne szkodnictwo

³ http://www.tekstowo.pl/piosenka,t_raperzy_znad_wisly,lalka.html [dostęp 02.07.2015].

edukacyjne (serwowanie młodzieży gotowych streszczeń), to trudno powstrzymać uśmiech podczas lektury tekstów T-Raperów⁴.

Nie sposób również odmówić kreatywności i komizmu innym przedsięwzięciom parodystycznym. Wzorcowy, choć ze zrozumiałych względów skrócony i uproszczony wykład tego rodzaju praktyk, ilustrowany precyzyjnie dobranymi przykładami, znajdziemy w *Poetyce stosowanej* Bożeny Chrzęstowskiej i Seweryny Wysłouchowej⁵. Zwykle od niego właśnie zaczynam swoje zajęcia z parodii. Autorki w sposób klarowny rozdzielają i definiują zjawiska pastiszu (naśladownictwo, żartobliwe lub aprobatywne imitowanie wzorca), parodii (ośmieszenie wzorca przez wyjaskrawienie jego cech i wprowadzenie elementów obcych) i trawestacji (parafraza wzorca jako narzędzie społecznej satyry, humoru czy reklamy). Jak wiadomo jednak, zarówno w tradycji badawczej, jak i w praktyce artystycznej te rozróżnienia i definicje nie zawsze dają się w tak jednoznaczny i wyrazisty sposób stosować. Jakkolwiek więc nie zamierzam rozstrzygać skomplikowanych zagadnień teoretycznych, ku czemu brak mi i siły, i kompetencji, pragnę zagadnienie szeroko rozumianej parodii literackiej – idąc za przykładem znawców zjawiska – nieco skomplikować i sproblematyzować.

Niewierna muza...

Autorki *Poetyki stosowanej* celnie sygnalizują rozległy obszar zagadnień, w które wpisuje się zjawisko parodii – zależność danego tekstu od tradycji literackiej: „Dzieło literackie nie jest samotną wyspą, nie jest osobne ani samowystarczalne, żyje dzięki innym i – dla innych. Nawiązuje dialog z utworami, które je poprzedzają (albo z cudzym sposobem mówienia) i samo projektuje kontekst literacki, w którym chce być czytane. Jest «mozaiką cytatów», przedmiotem odwołań i polemik”⁶. Tym samym fenomen parodii wpisuje się w rozległy obszar badań podejmowanych chętnie w minionym wieku – dialogiczności, intertekstualności, międzytekstowości i międzystylowości, postmodernizmu jako „literatury wyczerpania” itp.⁷.

⁴ Inne szkolne propozycje pracy z parodią literacką (i nie tylko) – zob. E. Chołojczyk, *Oryginał i falsyfikaty*, „Polonistyka” 1993, nr 8; S. Łozińska, *Pastisze i parodie w edukacji literackiej*, „Polonistyka” 1993, nr 8; J. Waligóra, *Wojna na śmiech przełożona. Metaforyka batalistyczna w twórczości J. Barana*, „Ojczyzna-Polszczyzna” 1996, nr 3; K. Bomba, *Czy Syzyfa wypada zaprosić do reklamy?*, „Nowa Polszczyzna” 1999, nr 4.

⁵ B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, wyd. III zmienione, Warszawa [b. d. w.], s. 151–160.

⁶ Tamże, s. 160.

⁷ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975; H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002; J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czuplewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983; M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. K.J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1; J. Barthes, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*,

Czy dla twórcy ten sposób rozumienia, jak działa literatura, to powód do radości – zagłębić się w labirynty wielkiej biblioteki świata i radośnie dokazywać pośród stylów, gatunków i konwencji – czy też źródło nieustającego niepokoju: jak dorównać literackim olbrzymom z przeszłości?

Znany amerykański krytyk literacki, Harold Bloom, odwołując się do *Raju utraconego* Milтона, akcentuje ten drugi trop i przedstawia sytuację poety (twórcy) w obliczu potężnej siły – zniewalającego Boga. „Tym Bogiem – tłumaczy Bloom – jest historia kultury, martwi poeci, przygniatające brzemie tradycji, zbyt bogatej, by potrzebowała uzupełnienia”⁸. Jeśli zatem twórca ma tę świadomość, a chyba tylko skończeni grafomani jej nie mają, z goryczą musi odkrywać upokarzającą prawdę: „Jego słowo nie jest wyłącznie jego słowem, jego muza puszczała się z wieloma innymi”⁹. Dlatego poeta, zwłaszcza romantyczny, jest jak neurotyczne Freudowskie dziecko – chce stać się ojcem samego siebie, chce ponownie spłodzić siebie samego¹⁰.

„Antynomie świadomości romantycznej”, jak pisze Agata Bielik-Robson, komentując tekst Blooma, dochodzą do głosu w postaci Miltonowskiego Szatana, zbuntowanego Anioła¹¹. Na czym one polegają? Przede wszystkim na tym, że owa świadomość oszukuje samą siebie: „jej deklarowana autonomia i niezależność to strategia ochronnej *hybris* przeciw pełniejszemu i doskonalszemu światu prekursorów, którego jedyną wadą jest to, że jest już *pełen*, a więc brak w nim miejsca na żadne swej części chwały nowe indywiduum” (212).

Na takie właśnie obezwładniające wypełnienie, brak wolnego miejsca i dogodnego czasu dla nowego poety, skarży się Cyprian Norwid, najmłodszy z naszych wielkich romantyków:

Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno
I już ni miejsca dawano, ni godzin
Dla nieczekanych powić i narodzin¹².

red. Z. Lewicki, Warszawa 1983; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014; M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] Tenże, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, [w:] Tenże, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976; J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] Tenże, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980; L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz, Wrocław 2007; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000; W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996.

⁸ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, s. 65.

⁹ Tamże, s. 104.

¹⁰ Tamże, s. 107.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Haralda Blooma mitologia twórczości*, [w:] H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 212.

¹² C. Norwid, *Vade-mecum*, [w:] Tenże, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław–Warszawa – Kraków 1999, s. 15–18.

Odkrywając tę przygniatającą prawdę, *port-parole* autora *Vade-mecum* próbuje jednocześnie jej nie ulec i udaje się na „pustynię żywota”, a jeśli coś dziedziczy po „wielkoludach”, to tylko cierpienie, troskę i tułaczy los. Redukowanie dziedzictwa, spór, który rozgrywa się między „nic” („nie wziąłem”) a „prócz” („cieniu chłodnego nad czołem” oraz „Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalej,/ Prócz ziemi, kłtawą spalonej, i nudy”, co jednak, jak przekonuje głos „spóźnionego”, przynależy bardziej światu samemu niż poezji wieszczów) przypomina *askesis*¹³, jedną ze strategii – opisywanych przez Harolda Blooma – radzenia sobie z prekursorami przytłaczającymi „zbyt późno urodzonego”. Jej składniki to właśnie oczyszczenie („żyć w żywota pustyni”), samotność („Samotny wszedłem i sam błędę dalej”) i solipsyzm: „[...] piszę – pamiętnik artysty,/ Ogryzmołony i w sobie pochylon –/ Obłądny! ależ – wielce rzeczywisty!”.

Komiczno-tragiczny wariant skutków presji wielkiego poprzednika (a właściwie „konkurenta”, bo tym razem mowa o równoległości czasowej) przedstawił swego czasu Stefan Kawyn, opowiadając anegdotę o domorośłym autorze ballad, który w szale bezsilnej złości postanowił nieodwołalnie zniszczyć swoje literackie płody, gdy tylko przeczytał balladowe arcydzieła Mickiewicza¹⁴.

W tym kontekście parodia wydaje się jednym ze sposobów radzenia sobie z przytłaczającym dziedzictwem, zwłaszcza jeśli przyjmuje postać subtelnej estetyczno-światopoglądowej gry i godzi się z faktem, że już dawno utraciliśmy niewinność – czyli możliwość mówienia rzeczy dawno wypowiedzianych, jakbyśmy robili to pierwsi na świecie. Dowcipnie i obrazowo tłumaczy to Umberto Eco w *Dopiskach do Imienia róży* (która to powieść sama w sobie jest realizacją założeń postmodernizmu), kiedy zastanawia się, jak dziś można jeszcze mówić o miłości¹⁵.

Ostatecznie dialogiczność słowa literackiego (Michaił Bachtin) nie musi być i w tym sensie przekleństwem, że pozwala na fascynujący dialog z tradycją, multiplikuje sensy, jest warunkiem istnienia literatury, zaś parodia – jeśli powtórzyć rozpoznanie rosyjskiego uczonego dotyczące kultury karnawału – rozsadza spetryfikowane formy życia literackiego (i nie tylko), odświeża i uwalnia, rodzi ozdrowieńczy śmiech. Wyrazistą ilustracją jest tu nie tylko powieść Rablais’ego, brawurowo interpretowana przez Bachtina, ale też choćby słynna średniowieczna parodia *Pisma Świętego, Uczta Cypriana* (*Cena Cypriani* lub w innym zapisie *Coena Cypriani*), którą na marginesie *Gargantui i Pantagruela* badacz streszcza i komentuje. Przypomnijmy w skrócie, co się tam dzieje:

¹³ H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 155–177.

¹⁴ S. Kawyn, *Mickiewicz – zabójcą poetów*, [w:] Tenże, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Warszawa 2001, s. 183–187. Bohaterem przywoływanego szkicu jest Stanisław Doliwa Starzyński.

¹⁵ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Tenże, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Kolekcja „Gazety Wyborczej” [b.m.d.w.], s. 526–527.

Na wspaniałą ucztę schodzą się, jako współbiesiadnicy, wszystkie postaci *Starego i Nowego Testamentu* – od Adama i Ewy do Chrystusa. Miejsce na ucztę zajmują zgodnie z *Pismem Świętym*, które jest tu wykorzystywane w najprzedziwniejszy sposób: Adam siada pośrodku, Ewa na listku figowym, Kain na pługu, Abel na dzbanie mleka, Noe na Arce, Absalom na gałęzi, Judasz na skrzynce z pieniędzmi itp. Wedle tej samej zasady dobrane są dania i napoje podawane uczestnikom biesiady: Chrystusowi np. podaje się wino rodzynekowe, gdyż nazywa się ono *passus*, a Chrystus cierpiał przecież *passio* – mękę. Według tej samej groteskowej zasady skonstruowane są i wszystkie pozostałe momenty. Po jedzeniu (tzn. po pierwszej części antycznej uczyty) Piłat przynosi wodę do mycia rąk, Marta usługuje oczywiście przy stole, Dawid gra na harfie, Herodiada tańczy, Judasz rozdaje wszystkim pocałunki. Noe jest oczywiście pijany, Piotrowi (po uczyty) nie daje zasnąć kogut itp. [...]. Następnie zostaje wprowadzony motyw kradzieży: okazuje się, że w czasie uczyty rozkradzono mnóstwo rzeczy, zaczynają się poszukiwania, przy czym wszyscy goście traktowani są jak złodzieje; ale potem dla odkupienia wspólnej winy zabijają i grzebią tylko jedną Hagar¹⁶.

Parodia – ze wszystkich stron...

Jak widać, parodia nie cofa się przed żadną świętością ani wzniosłością. Wydaje się też szczególnie popularna dzisiaj, zarówno w wysokim obiegu literackim, jak i popkulturze¹⁷.

W pierwszym przypadku znawcy przyznają jej rangę „reprezentatywnej formy modernistycznej i postmodernistycznej sztuki”¹⁸. Dotyczy to również rodzimej kultury literackiej:

Stosowana do rozmaitych celów, pełniąca różnorodne funkcje parodyjna stylizacja należy we współczesnej polskiej literaturze do najpowszechniej stosowanych artystycznych technik. I to nie tylko w sferze twórczości poszczególnych pisarzy, gdzie czasem – jak w pisarstwie Lema – ma znaczenie także kategoriale, lecz również w ramach poetyk różnych prądów i kierunków literackich. Przykładem – teatr absurdu, poezja lingwistyczna, literatura groteskowa, proza autotematyczna, ale także niefikcyjna i metafikcyjna¹⁹.

Jeśli zaś chodzi o drugi wymiar – obecność parodii w popkulturze – można by wyliczyć całe serie filmowe składające się na parodie głośnych dzieł kina, liczne programy kabaretowe i satyryczno-rozrywkowe czy parodie popularnych teledysków.

Parodiuje się właściwie wszystko, co staje się w danym momencie znane i na tyle wyraziste, że łatwe do komiczno-satyrycznego (bo te aspekty dominują) przetworzenia. Przy czym proces nabrał niebywałego przyspieszenia i zasięgu za sprawą

¹⁶ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, s. 402–403.

¹⁷ M. Hendrykowski, *Parodia filmowa*, „Images”, vol. XIV, Poznań 2014, file:///C:/Users/dell/Desktop/925-1607-1-PB.pdf [dostęp: 05.07.2015], s. 10 i nast.

¹⁸ R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tenże, *Tekstowy świat...*, s. 200; L. Hutcheon, *Teoria parodii*, s. 19 i nast.

¹⁹ R. Nycz, *Parodia i pastisz...*, s. 215.

cyfrowych technologii, czego dowodzi popularność internetowych memów²⁰, które trafiają często nawet do mediów głównego nurtu. Ta dynamiczna amatorska działalność, wpisująca się w „kulturę remiksu”²¹, obejmuje cały szereg zjawisk, stając się reakcją na rzeczy doniosłe i cenione, jak i te z miejsca godne dezaprobaty, wydarzenia sportowe i polityczne, wizerunki najznakomitszych przedstawicieli kultury i jednosezonowych celebrytów. W ten sposób – czego jeszcze dotąd nie było – cała rzeczywistość przegląda się w krzywym zwierciadle. Może nawet więcej, podlega ona przekształceniu, które zamienia obraz stabilnej struktury w grę zdeformowanych symulacji i odbić: „Z perspektywy antropokulturowej w parodii mamy do czynienia z operacją symbolicznego poniżenia parodiowanego przedmiotu. On sam nie przestaje istnieć, rozpada się natomiast jego dotychczasowy społeczny obraz”²².

Ponieważ żywotność rozmaitych *eventów*, ale też wszelkich popkulturowych produkcji staje się coraz krótsza, reakcja parodysty musi być szybka, natychmiastowa. Kto będzie pamiętał za kilka lat parodiowane „dzieło” czy wydarzenie? Osiągamy więc powoli coś w rodzaju efektu równoległości i dany artefakt lub socjofakt (tak nazywam wydarzenie społeczne) ukazuje się naszym oczom niemal równocześnie ze swym wykoślawionym cieniem.

Pasożytnictwo czy renowacja?

Rodzi się pytanie, czy ta kultura grymasu, kultura zdeformowanego powtórzenia, jak złośliwie można by określać kondycję współczesności (zwłaszcza w wydaniu popkulturowym), jest autentycznie płodna i twórcza? Czy też skazuje nas na odwieczne „grzebanie” w tych samych wytworach lub też zamianę wartościowych produktów w tanie i prymitywne falsyfikaty? Henryk Markiewicz przypomina, że pytania o wartość kulturową parodii, jej funkcje etyczne i estetyczne, nie są nowe: „Czy i o ile komizm ten [parodii, trawestacji, burleski, poematu heroikomicznego – JW] dyskredytuje trawestowany utwór, czy też system środków artystycznych wysokich gatunków literackich [...]?”²³. Uczony przytacza też sprzeczne opinie osiemnastowiecznego francuskiego pisarza, Jean-Francois Marmontela na ten temat. Godna uwagi jest zwłaszcza ta krytyczna wobec parodii, przypominająca stanowisko Jorgego w sporze z Wilhemem w *Imieniu róży* (dotyczącym śmiechu w kontekście średniowiecznego podejścia do wiary, ale z wyraźną aluzją do współczesności):

²⁰ Wydaje się, że nazwa została zapożyczona od Richarda Dawkinsa (zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. M. Skoneczny, Warszawa 2007), ale sens pojęcia uległ znaczącej modyfikacji.

²¹ *Memy – co to takiego? Parodia i pastisz*, <http://www.deon.pl/po-godzinach/rozrywka--relaks/media-i-internet/art,261,memy-co-to-takiego-parodia-i-pastisz.html> (dostęp: 13.07.2015).

²² M. Hendrykowski, *Parodia filmowa...*, s. 14. Trzeba jednak zaznaczyć, być może nieco wbrew przytoczonemu fragmentowi, że wydzwięk całej wypowiedzi autora jest apologetyczny względem parodii.

²³ H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie...*, s. 116.

Parodia, która tylko trawestuje poważne piękności jakiegoś utworu, skłania i przyzwyczajają umysły do kpin ze wszystkiego, a to jeszcze gorzej niż je wypaczać; umniejsza ona także przyjemność z poważnego i szlachetnego przedstawienia, gdyż oglądając sytuację, która była parodiowana, trudno nie przypomnieć sobie parodii, a wspomnienie to psuje i iluzję, i wrażenie patetyczności²⁴.

Z drugiej strony – może jednak rację ma Linda Hutcheon, kiedy ostrzega, że to parodia „potrzebuje obrońców”, ponieważ zarzuca się jej często – w domyśle: niesłusznie – że jest „pasożytnicza i wtórna”²⁵? Ma też swoich sojuszników. W roli obrońcy wystąpił między innymi cytowany już Marek Hendrykowski, wypowiadając się o parodii jako głosie prawdy, odnowy i wolności, weryfikacji i oczyszczenia:

Przywilej parodii, przyzwolenie na nią i prawo do niej stanowią ważny probierz i sygnał tolerancji danego społeczeństwa i ustroju, w jakim ono żyje. Właściwy parodii śmiech w jego funkcji katartycznej uwalnia i w konsekwencji ocala ludzkie myślenie. Nieprzypadkowo parodia pojawia się i rozkwita wszędzie tam, gdzie zamiera swobodna myśl i występuje ograniczenie prawa do głoszenia nieskrępowanej opinii. Staje się ona wówczas medium wolności, dzięki któremu możliwa jest krytyka tego, co krępuje i zniewala rozum²⁶.

Sama Linda Hutcheon zaproponowała wysoce kulturotwórcze i pozytywne postrzeganie parodii, podkreślając aspekt twórczej różnicy, samozwrotności w sztuce i satyrycznego komentarza do współczesności, ale niekoniecznie ośmieszenie wzorca. W jej ujęciu parodia jest

formą imitacji, ale charakterystyczna dla tej imitacji jest ironiczna inwersja. Nie zawsze odbywa się to kosztem parodiowanego tekstu. *Pieta* Maksa Ernsta jest edypalną inwersją rzeźby Michała Anioła. Zamiast Matki Bożej i martwego Chrystusa mamy tu skamieniałego ze strachu ojca trzymającego w ramionach żywego syna. Parodia jest, wyrażając to w inny sposób, powtórzeniem z krytycznym dystansem, które podkreśla raczej różnicę niż podobieństwo²⁷.

Dodajmy, że różnice znaczeń i figur w tym surrealistycznym przedstawieniu (nie tylko wymiana matki na ojca; martwego Jezusa na żywego, młodego człowieka; nagości na współczesny artefakt strój itd.) wynikają tu również z akcentów biograficznych. Autor sportretował samego siebie wraz z klęczącym ojcem, który trzyma

²⁴ Cyt. za: tamże, s. 117.

²⁵ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, s. 22.

²⁶ M. Hendrykowski, *Parodia filmowa...*, s. 11. Pojawiają się tu wprawdzie tony aseku-racyjne, ale dominuje wymowa aprobatywna, także wtedy, kiedy autor sytuuje różne akty parodystyczne na osi chuligaństwo – ocalenie: „Gdy w grę wchodzi parodia, która w naszej obecności demoluje subtelność i pełnię niuansów strukturę poetycką parodiowanego utworu, ma się wrażenie czynu chuligańskiego, nieliczącego się z niczym ataku wandalą. Kiedy indziej obiektem parodii staje się zjawisko tarasujące drogę wolności, uniemożliwiające swobodny przepływ myśli i tym samym zagrażające dalszemu rozwojowi kultury” (s. 14).

²⁷ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, s. 26.

go na rękach. Jak czytamy na stronie internetowej Tate Modern: *A staunch Catholic, Ernst's father had denounced his son's work, and the painting is often seen as rising out of their troubled relationship, although – like dreams – It resists precise analysis* („Ojciec Ernsta, zagorzały katolik, potępiał prace syna i obraz często jest postrzegany jako dzieło wyrastające z trudnych relacji między nimi, choć – jak sny – opiera się precyzyjnej analizie”)²⁸.

Wątek imitacji, która zdaniem autorki „przypomina – pod względem strukturalnym – formalną organizację parodii”, wraca w książce Hutcheon wielokrotnie. Można odnieść wrażenie, że według kanadyjskiej badaczki z upływem czasu imitacja „ześliznęła się” w parodię: „Jednak ironiczny dystans współczesnej parodii może równie dobrze pochodzić z utraty tej wcześniejszej, humanistycznej wiary w kulturową ciągłość i stabilność”²⁹.

Dzisiejszy zwrot ku parodii wiąże badaczka z „kryzysem podmiotu”³⁰. Składa się nań między innymi rezygnacja z pewnych prerogatyw twórcy i odsłanianie źródeł pochodzenia tekstu (na przykład mechanizmy bezwładności języka, form i struktur). Dobrze ilustruje to, jeśli wolno sięgnąć do rodzimej tradycji literackiej i zatrzymać się przy niej trochę dłużej, genialna *Radość pisania* Wisławy Szymborskiej, wiersz, który można odbierać jako autoparodię aktu twórczego³¹. Historia „napisanej sarny” w wierszu zdaje się układać bowiem wbrew intencjom autora-kreatora, a właściwie „pseudo-kreatora”, który szybko przechodzi od radosnego zdziwienia łatwością i swobodą kreacji do poważnego niepokoju o los sarenki i jakość fabularno-estetyczną opowieści.

Okazuje się, że artysta (tu: artystka) tyleż kreuje świat i panuje nad nim, co sama doświadcza zdumień i niepokojów z nim związanych (szereg pytań w pierwszej części wiersza, lęk przed myśliwymi, którzy „są gotowi [...] złożyć się do strzału”). Dość mizernie też przedstawiają się parametry powołanego przez nią do życia bytu – jak niewyszukany landszaft (o ile landszaft może być wyszukany), obrazek na ścianę w drobnomieszczkańskim salonie – to zaledwie jedna sarenka na tle banalnej, stereotypowej i swojskiej natury (las, woda, trawa).

Ten autoparodystyczny ton pojawia się również w zakończeniu wiersza, które podkreśla sprzeczności i paradoksy aktu twórczego. Radosna („radość pisania”) mścicielka („zemsta ręki śmiertelnej”) utrwała ocalenie sarenki, na którą kłopoty ściągnął sam fakt powołania jej do życia. Kim jest współczesny artysta? Czy to ktoś, kto rozwiązuje problemy, które sam stwarza? I jeszcze wierzy, że zagrał losowi (czytaj: różnym koniecznościom) na nosie...?

W ten sposób, za sprawą autoreferencjalnej orientacji tekstu, parodia (autoparodia) staje się „formą wewnętrzną samowiedzy literatury i krytyką literackiego

²⁸ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252> [dostęp 3.07.2015].

²⁹ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, s. 32.

³⁰ Tamże, s. 24.

³¹ W. Szymborska, *Radość pisania*, [w:] *taże, Wiersze wybrane*, s. 113–114.

poznania”³². Jednym ze stale powracających, lecz nigdy dość zadziwiających, elementów tej samowiedzy jest fakt, że literatura działa poprzez język, pracę skojarzeń, wyobrażenia i prefabrykaty bytu – „pożycza” z prawdy to i owo, ulega bezwładności mechanizmów formalno-strukturalnych, a chcąc bronić swych marzeń („jeśli zechcę...”), musi naruszać reguły bezwzględnej rzeczywistości („inne czarno na białym panują tu prawa”).

Dlatego tak ważna jest świadomość współpracy odbiorcy z autorem tekstu. Papierowy świat dopiero w kooperacji reprezentantów obu tych instancji nabiera barw, konsystencji, dźwięków, ruchu, emocji... Dzieje się to za pośrednictwem słów, które ujawniają swoją performatywną moc – w szczególnym rozumieniu językowego sprawstwa – „powodują”, wywołują skojarzenia i obrazy, odsyłają do znaczeń i innych znaków, jak słowo las „powoduje” gałęzie. Odbiorca uczestniczy w nadawaniu sensu „językowi, który jest wspólny dla nich obu”³³, pod warunkiem, że operuje zbliżonym kodem językowo-kulturowym do kodu autora. To znaczy – powtórzmy prawdy stare jak świat – język poprzedza akt twórczy i niesie w sobie potencje znaczeniowe (do końca nieprzewidywalne), które wyzwala akt odbioru, w zależności od aktywności i uposażenia kulturowego czytelnika...³⁴.

Wiersz Szymborskiej może też służyć jako przykład parodii konstruktywnej³⁵. Nawiązania do pogoni poety za „sarenką Horacjańską” (Julian Tuwim, *Na ulicy*; wcześniej Horacy, oda 23: *Vitas inuleo me similis, Chloe*; w międzyczasie także Jan Kochanowski, pieśń XI z *Ksiąg pierwszych*: ****Stronisz przede mną, Neto nietykana*) zderzają się z fascynacją autorki kiczem, przez co wyłania się w *Radości pisania* nowa jakość estetyczna – wysokie zespała się z niskim, sentymentalne z refleksyjnym, kliwne z ironicznym. Wartością dodaną pozostaje jeszcze i chwyt wypracowany w obliczu etycznej i artystycznej troski o kreowany świat – pełne napięcia „zatrzymanie”:

Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymanych w locie kul.

Cały byt zawisł na włosku decyzji jego stwórcy. Tu chwyt ten ma wartość ocalającą, w innym wierszu Szymborskiej, w *Ludziach na moście*, przy podobnym rozwiązaniu dochodzi jeszcze próba uchwycenia sekretu i uroku życia, chwili objawionej. Jest to epifania o podwójnym wymiarze – sensualna, jednostkowo dosłowna, kiedy

³² R. Nycz, *Parodia i pastisz...*, s. 224.

³³ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, s. 24.

³⁴ Choć warto pamiętać, że ze zbyt radykalnie pojmowaną „orientacją na czytelnika” w krytyce literackiej polemizował (dowcipnie) swego czasu Umberto Eco: *Interpretacja i historia*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. Stefan Collini, Kraków 1996, s. 26.

³⁵ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

wielbiciele obrazu japońskiego mistrza odczuwają to, co ludzie na obrazie, zatrzymani w momencie ucieczki przed deszczem („Słyszają nawet szum deszczu,/ czują chłód kropel na karkach i plecach”), ale też epifania egzystencjalna, figura ludzkiego istnienia jako takiego, którą ci sami odbiorcy uwewnętrzniają w naiwnym (mimo wszystko) zuchwalstwie:

patrzą na most i ludzi,
jakby widzieli tam siebie,
w tym samym biegu nigdy nie dobiegającym
drogą bez końca, wiecznie do odbycia
i wierzą w swoim zuchwalstwie,
że tak jest rzeczywiście³⁶.

No więc czym jest parodia?

W kontekście poczynionych rozpoznań da się chyba zauważyć, że definiowanie parodii nie jest rzeczą tak oczywistą i jednoznaczną, jak mogłyby sugerować podręcznikowe czy słownikowe propozycje. Wiele utworów balansuje na granicy pokrewnych terminów: parodii, trawestacji, pastiszu, burleski... Teoretycy parodii (czy szerzej – intertekstualności) próbują uporządkować zagadnienie, odwołując się do różnych kryteriów: relacji między stylem a tematem³⁷, kryterium funkcjonalności (np. satyryczne – niesatyryczne), „trybu” (ludyczny, satyryczny, poważny) czy wyznaczników strukturalnych: transformacja – naśladowanie³⁸. Dobrą ilustracją tych praktyk są rozmaite schematy i tabele, jak na przykład jedna z propozycji Gérarda Genetta³⁹:

podział funkcjonalny (potoczny)				
funkcje	satyryczna (parodia)			niesatyryczna („pastisz”)
gatunki	PARODIA	TRAWESTACJA	SZARŻA	PASTISZ
relacje	transformacja			naśladowanie
<i>podział strukturalny</i>				

Pewnym ułatwieniem jest również propozycja Henryka Markiewicza, który proponował dwuzakresowe stosowanie pojęcia parodii. I tak oto parodia w sensie *largo* to „komiczne naśladowanie lub przeróbka wzorca literackiego przy pomocy dowolnych środków. Wzorcem może być zarówno konkretny utwór, jak zespół cech charakterystycznych twórczości określonego pisarza czy poetyka gatunku

³⁶ W. Szymborska, *Ludzie na moście*, [w:] *taże*, *Wiersze wybrane*, s. 281–282.

³⁷ O klasycznej doktrynie rozgraniczania trzech stylów zob. H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, s. 116.

³⁸ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia...*, s. 29–34.

³⁹ Tamże, s. 32.

literackiego”⁴⁰. Natomiast parodia w węższym sensie (*sensu stricto*) to po prostu „komiczne wyjaskrawienie i zgęszczenie cech wzorca”⁴¹.

Przy czym komizm, wzorzec i jakiś wymiar parafrazy to – jak się wydaje – składniki konieczne. Dlatego, zdaniem Markiewicza, nie należy do parodii *sensu largo* burlaska, jeśli nie nawiązuje do wzorca (np. *Romulus Wielki* Dürrenmatta), ani trawestacja, jeśli nie jest komiczna (np. *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza, nawiązujące do Biblii)⁴².

Jak łatwo się domyślać, znaczącą korektę do tych rozstrzygnięć zgłasza Linda Hutcheon. Kanadyjska badaczka podważa zasadniczą cechę łączącą parodię *sensu largo* i parodię *sensu stricto*: „Jednak obydwie zależą ponownie od tego, co *komiczne*, zamiast od tego, jak wołałabym, co *ironiczne*”⁴³. Zostawia w ten sposób miejsce na ambiwalencję wobec wzorca, który nie musi być tylko przezwyciężany, ale też z respektem i estetyczno-filozoficzną zadumą traktowany jako świetny, ale przebrzmiały artystyczny reprezentant (wyraziciel) dawnej epoki, kiedy współczesność zmusza do poszukiwań własnych, choć zakorzenionych w przeszłości, modeli i ujęć. „Czy ty nie wiesz o tym, że tragedia jest już dzisiaj niemożliwa? – pyta retorycznie Stomil w *Tangu* (parodystycznie zorientowanym wobec tradycji), odmawiając wzięcia udziału w intrydze Artura, chcącego ująć rozlazłą rodzinną rzeczywistość w śmiertelny węzeł antycznej tragedii. – Rzeczywistość przeżre każdą formę, nawet taką [...]. Dzisiaj tylko farsa jest możliwa”⁴⁴.

Mówiąc innymi słowy – „wiele współczesnych parodii nie ośmiesza pierwotnych tekstów, ale wykorzystuje je jako standardy, poprzez które przygląda się krytycznie współczesnym”⁴⁵.

Paradoksy i ambiwalencje współczesnej parodii idą jednak jeszcze dalej, twierdzi Hutcheon, ponieważ nawet gdy parodia wyśmiewa i „detronizuje”, to przecież jednocześnie zachowuje i utrwała: „Niemniej jednak naruszeniom parodii udziela się ostatecznie koncesji – za sprawą tej właśnie normy, którą próbuje ona wywrócić. Parodia wzmacnia, nawet poprzez szyderstwo. W kategoriach formalnych wpisuje ona wyszydzone konwencje w siebie, a tym samym gwarantuje ich trwałą egzystencję. To w tym właśnie sensie parodia jest kustoszem dziedzictwa artystycznego, określając nie tylko miejsce sztuki, ale też jej pochodzenie”⁴⁶.

Wydaje się, że dobrnęliśmy tu do całkowitego odwrócenia znaczeń – leksyka muzealna (kustosz) sugeruje wszak znieruchomienie i zapatrzenie w przeszłość. Autorka domyka więc rozumowanie finalnym paradoksem: „Pozycja kustosza

⁴⁰ H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie...*, s. 122.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 123.

⁴³ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, s. 94. Genette pisze wręcz w odniesieniu do utworów takich jak *Doktor Faustus* Manna czy *Ulysses* Joyce’a o „parodii poważnej” (*Palimpsesty...*, s. 33).

⁴⁴ S. Mrożek, *Tango*, Warszawa 2000, s. 64.

⁴⁵ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, s. 102.

⁴⁶ Tamże, s. 126.

jednak, co ujawnia architektura postmodernistyczna, może być rewolucyjna. Sedno tkwi w tym, że nie *musi* taka być⁴⁷.

Przykłady – do szczegółowych analiz

Dysponując w tym momencie dość bogatą aparaturą pojęciową, sporym łańdunkiem rozmaitych przykładów parodii literackiej (i nie tylko) i jeszcze większym mętlikiem w głowie (ta niepewność poznawcza uczy pokory i ostrożności), możemy przystąpić do praktycznych działań warsztatowych. Obserwacje szczegółowe koncentrują się na tekstach zawartych w *Poetyce stosowanej*, o której była mowa wcześniej, oraz innych przykładach parodii, których w polskiej tradycji literackiej, zwłaszcza dwudziestowiecznej, naprawdę nie brakuje.

Na początek więc określamy gatunek i autorstwo tekstu *Paw i słowik*:

Paw i słowik

Dumny z swego ogona, gdy go otwarł świetnie,
Paw również gardło rozwarł i zawrzasnął szpetnie.
Na to rzekł słowik, w bliskiej ukryty gęstwinie:
„Głupi, kto pragnie więcej nad to, z czego słynie”.

Zazwyczaj pewną niespodzianką dla studentów okazuje się fakt, że to nie bajka Ignacego Krasickiego, ale pastisz w wykonaniu Kazimierza Wyki⁴⁸. Przywołujemy dla porównania dwie epigramatyczne bajki oświeceniowego mistrza: *Ptaszki w klatce* oraz *Jagnię i wilcy*. Teraz widać, że mimo zręcznej stylizacji i dobrze podpatrzonych cech wzorca, Wyka nie dorównuje Krasickiemu. Bohaterowie jego bajki nie wchodzą w bezpośrednie interakcje, brak dramaturgii, dosadność słownictwa („zawrzasnął”) przekracza nieco normę stylistyczną dobrego smaku, a i ciężar gatunkowy puenty zdaje się poniżej mądrych i gorzkich rozpoznań Krasickiego.

Zgoła odmienną formę parafrazy bajek Krasickiego wybrał Stanisław Barańczak. W jego parodiach, opartych na wykorzystaniu jako motywu przewodniego... słoń (bo przecież „Słoń, a sprawa polska...”), dominuje ujęcie groteskowe, absurd w czystej postaci:

Słoń w klatce

„Czemuż ryczysz?” – staremu powiadał Słoń młody.
„Masz dzisiaj lepsze w klatce niż w buszu wygody”.
„Tyś w niej zrodzon”, rzekł stary, „lecz wprost ci wyrąbię:
Jam był wolny, dziś w klatce, i dlatego trąbię”.

Banan i słoń

Zawsze znajdzie przyczynę bestia, jeśli cwana.
Dwaj słońce samotnego zdybali Banana.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ K. Wyka, *Duchy poetów podsluchane*, Kraków 1959, s. 19.

Już go mieli rozerwać, gdy rzekł: „Jakim prawem?”
„Smacznyś, słaby i w dżungli”. Zjedli niezabawem⁴⁹.

Komizm rodzi się tu z zabawnej transformacji realiów świata przedstawionego, a konkretnie z wprowadzenia substytutu w postaci słonia (oraz jednorazowo – banana) w miejsce ptaszków (*Słonie w klatce*) oraz jagnięcia i wilków (*Banan i słonie*). Także lokalną przyrodę zastępuje tu egzotyczny pejzaż: busz, dżungla... Mając w pamięci klatkę dla ptaków, uśmiechamy się, próbując upchać w niej w wyobraźni dwa osobniki z afrykańskiego buszu, z kolei drapieżna scena pożerania jagnięcia przez wilki nabiera zgoła niegroźnego charakteru konsumowania przez Słonie rozgoryczonego niesprawiedliwością losu Banana. Zmienia się także styl, choć w sposób nieprzesadnie eksponowany – pojawiają się dosadne, współczesne kolokwializmy: „wyrąbię”, „bestia cwana”.

Następny wątek zajęć skupiony jest wokół popularnej ballady Mickiewicza *Lilije*. Zestawiamy ją najpierw z trawestacją Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (jeszcze raz korzystamy z *Poetyki stosowanej*) – *Lilije albo kwiatki prohibicyjne. Ballada ostrzegająca*. Dostrzegamy przesunięcie tematyczne (problem prohibicji) i zmianę języka, przy zachowaniu tytułu (rozwinętego w dowcipny i zaskakujący sposób), rytmu, niektórych konstrukcji słownych czy efektów onomatopcyjnych⁵⁰. Porównujemy również dramatyzm pierwowzoru z komicznym wydzwiękiem parafrazy. Bawi nas przyziemność, dokładność i konkretność realiów: wiadomość pozostawiona „na biurku”, „zupa w butelce”, podróż żony „przez Kielce”; doceniamy urodę niedokładnych, „naciąganych” rymów (nieszczęście – pięście; paradoksie – włókt się), dowcipne słownictwo („koniec spirytuali”, „niecny paradoksie”) oraz zabawę z rozbijaniem wyrazu dla podkreślenia efektu eksklamacyjnego („O, hydo”).

Dla porównania jeszcze raz sięgamy do Barańczaka i czytamy jego parodię – *Lilije: elefantazja gminna*:

Lilije: elefantazja gminna

Straszna losu ironia:
Pani zabija Słonia;
Zabiwszy grzebie w gaju,
Na łączce przy ruczaju,
Grób liliją zasiewa,
Zasiewając tak śpiewa:
“Rośnij kwiecie wysoko;
Jak Słoń leży głęboko;
Jak Słoń leży głęboko;
Tak ty rośnij wysoko”.

⁴⁹ S. Barańczak, *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza*, Kraków 1995, s. 16.

⁵⁰ B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana...*, s. 157.

Potem cała skrwawiona
 Słonia zbójczyni żona:
 Ha! ha! zsiniałe usta,
 Oczy przewraca w słup.
 Drżąca, zbladła jak chusta:
 "Ha! Słoń, ha! trup!"

I staje, i myśli, i słucha,
 Słucha, zrywa się, bieży,
 Włos się na głowie jeży,
 W tył obejrzyć się lęka,
 Coś wciąż po krzakach stęka,
 Trąba rozsadza skroń:
 "To ja, twój Słoń, twój Słoń!"⁵¹

Jak w przypadku bajek, również tutaj słoń, a konkretnie jego zabicie, staje się wątkiem przewodnim. I tym razem dochodzi do wymiany istotnego składnika świata przedstawionego przy zachowaniu stylistyki i porządku fabularnego wzorca.

Kolejnym punktem zajęć jest analiza parodystycznego chwytu: „Jak X (znany twórca) napisałby Y (popularny, błahy utwór)”. Korzystamy z podpowiedzi Bożeny Chrzęstowskiej i Seweryny Wysłouch i czytamy, jak – zdaniem Juliana Tuwima – Leśmian napisałby wierszyk *Wlazł kotek na płotek*:

Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk *Wlazł kotek na płotek*

Na płot, co własnym swoim płoctwem przerażony,
 Wyziorne szczyrzy dziury w sen o niedopłocie,
 Kot, kocurzak miauczurny, wlaź w psocie-łakocie
 I podwójnym niekotem ściga cień zielony.

A ty płotem, kociugo, chwiej,
 A ty kotem, płociugo, hej!

Bezślepia, których nie ma, mrużąc w nieistowia
 Wikłające się w płątwie śpiewnego mruczywa,
 Dziewczynę-rozbiodrzną pod pierzynę wzywa
 Na bezdosyt całunków i mękę ustowia.

A ty płotem, kociugo, chwiej,
 A ty kotem, płociugo, hej!⁵²

Jak na dłoni widać zagęszczenie cech wzorca, a także karykaturalne połączenie Leśmianowskiej metafizyki przyrody i istnienia (ujawniającej się poprzez oryginalny język autora *Ballady bezładnej*, pełen neologizmów i antropomorfizacji)

⁵¹ S. Barańczak, *Bóg, Trąba i Ojczyzna...*, s. 22–23.

⁵² B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana...*, s. 153.

z banalnością tematu wyjściowego. Chwyt z piosenką *Wlazł kotek na płotek* podjął Witold Zechenter, naśladowując z kolei zrzęcznie styl Gałczyńskiego:

Konstanty Ildelfons Gałczyński

Oto kot.
 Popatrz, żono,
 Natalio: kot na płocie.
 A gwiazdy wysoko płoną,
 otwarte jak usta na oścież.
 Czemu mruga ten zwierz?
 Kto wie, co jeszcze się stanie?
 Przedziwna piosenki tej treść?
 Zaczarowany płot,
 zaczarowany kot.
 zaczarowane mruganie...⁵³

Nietrudno w żarcie Zechentera wytropić wiersze Gałczyńskiego, którymi się inspirował (utwory dla Natalii i o Natalii, *Polskie gwiazdy, Zaczarowana dorożka*), ale zabawnemu naśladowaniu podlega tutaj właściwie, jak w poprzednim przypadku, nie tyle konkretny utwór, co styl znakomitego poety, a co za tym idzie – jego wyobraźnia poetycka, obrazowanie, sposób budowania atmosfery i nastroju.

Innym wariantem prezentowanej w tym miejscu zabawy jest cykl utworów Juliana Tuwima *Le style c'est l'homme. Czyli wierszyk o Andzi, co ukłuła się i płakała, w interpretacji rozmaitych poetów*. Żeby docenić dowcip i sprawność parodystyczną autora *Kwiatów polskich*, trzeba skonfrontować starą, poczciwą *Andzię* Stanisława Jachowicza z jej modernistyczną wersją w stylu Maurice'a Maeterlincka:

Stanisław Jachowicz

Andzia

„Nie rusz, Andziu, tego kwiatka,
 Róża kole” rzekła matka.
 Andzia mamy nie słuchała,
 Ukłuła się i płakała.

Maurycy Maeterlinck

z cyklu: *Quinze chansons*

Matko, zakwitł blady kwiat...
 Córko, jedzie ktoś z oddali...
 Matko, pierścień w wodę wpadł...
 Córko, światło się nie pali...

Matko, zerwę blady kwiat...
 Córko, ktoś nas długo szuka...
 Matko, czekam tyle lat...
 Córko, ktoś do okna puka...

⁵³ W. Zechenter, *Trzecie parodie*, Kraków 1969, s. 257.

Córko, córko, kole krzew!
 Matko, kwiat ten zerwać muszę!
 Córko, na twych dłoniach krew!
 Matko, płaczą nasze dusze!"⁵⁴

Ta druga *Andzia* (rzekomego) autorstwa belgijskiego dramaturga – symbolisty znakomicie odzwierciedla charakter i ducha epoki *fin de siècle'u*. Przyjmuje kształt pełnego niepokoju i niedopowiedzeń dialogu matki z córką, przy czym dramatyzm sceny stopniowo narasta aż do punktu kulminacyjnego, w którym nieznośny przymus zerwania kwiatu („Matko, kwiat ten zerwać muszę!”) skutkuje pojawianiem się krwi na rękach dziewczyny, o czym informuje nas wstrząsający okrzyk matki: „Córko, na twych dłoniach krew!”. Wykrzyknienie to w zderzeniu z prostym „ukłula się” Jachowicza sugeruje jakieś głębsze, tragiczne treści, co zdaje się potwierdzać i uwypuklać metafizyczno-melancholijny wątek płaczących dusz.

Ostatnia propozycja w całym cyklu obserwacji i analiz to wiersz Adama Włodka:

Tadeusz Różewicz – Prośba

Zwracam się do was najmłodszy
 z Krakowa Warszawy Łodzi
 debiutanci z „Twórczości” z „Życia”
 oraz wszyscy inni podobni
 Wysłuchajcie mnie

Nie jestem stary
 niech was moja powaga
 nie zwodzi
 ani książek mych kilkanaście
 ani order u mojej klapy
 ani laur drugiego stopnia
 nie jestem stary
 niech was moja klasyczność
 nie kusi
 ani moja poczytność
 ani odwilż na moje wiersze

Szukajcie przyjaciół i krytyków
 niech przywrócą wam wzrok słuch i mowę
 niech wam wskażą rzeczy i pojęcia
 bez wyraźnych ze mnie zapożyczeń

Mam trzydzieści cztery lata
 nie jestem stary
 chciałbym jeszcze sam niejedno zrobić

⁵⁴ *Cudze piórka. Pastisz, persyflaż, parodia*, wyb. i oprac. L. Przemski, Warszawa 1970, s. 206–210.

moją drogę zostawcie
dla mnie⁵⁵.

Włodek podszywa się tu pod Tadeusza Różewicza, mówiąc całymi konstrukcjami i zdaniami zapożyczonymi ze słynnych powojennych wierszy autora *Niepokoju* – *Ocalonego* i *Lamentu*. Dochodzi jednak w tym poetyckim apelu do znaczących odwróceń i transformacji – Różewicz, który zdążył w latach pięćdziesiątych już nieco sklasyfikować i stać się źródłem inspiracji dla wielu młodszych, pomniejszych twórców, musi teraz dowodzić, że nie jest stary, że ma tylko trzydzieści cztery lata, gdy w *Lamencie* usilnie przekonywał: „nie jestem młody”⁵⁶, a w *Ocalonym* wyznawał: „mam dwadzieścia cztery lata”. Także wyliczenie znaczących elementów wyglądu, który mógł łudzić postronnych wdziękiem i niewinnością („niech was smukłość mego ciała/ nie zwodzi/ ani tkliwa biel mojej szyi/ ani jasność otwartego czoła/ ani puch nad słodką wargą/ ni śmiech cherubiński/ ni krok elastyczny”), zostało zastąpione zgoła odmienną enumeracją, w której poeta zaprzecza pozorom powagi: „niech was moja powaga/ nie zwodzi/ ani książek mych kilkanaście/ ani order u mojej kłapy/ ani laur drugiego stopnia [...]/ niech was moja klasyczność/ nie kusi/ ani moja poczytność/ ani odwilż na moje wiersze”.

Dramatyzm okupacyjnych przeżyć, potwierdzany w powojennych wierszach osobistym uczestnictwem i udziałem (choćby przez użycie czasowników w pierwszej osobie: „widziałem”, „gładziłem”, „zamordowałem”, „ocalałem”...), stanowił o odrębności i wyjątkowości indywidualnego oraz pokoleniowego doświadczenia. Skutkowało zagubieniem („szukam nauczyciela i mistrza”), skłaniał do zamykania się w sobie, odcinania się od życia wspólnoty, jak w wierszu *Zostawcie nas*: „zapomnijcie o nas/ nie pytajcie o naszą młodość/ zostawcie nas”. W trawestacji Włodka Różewicz – już jako uznany, ceniony poeta – doradza młodszemu pokoleniu twórców, które o ten przytłaczający, a zarazem (paradoksalnie) wywyższający bagaż psychiczny są uboższe, by kierowały się własnym „wzrokiem” i „słuchem”, wypracowały własną „mowę” (jak dodaje: „bez wyraźnych ze mnie zapożyczeń”). I prosi na koniec o uszanowanie swojej odrębności, jakby opędzał się od niechcianych towarzyszy poetyckiej podróży: „chciałbym jeszcze sam niejedno zrobić/ moją drogę zostawcie/ dla mnie”.

Do pracy!

Zainspirowani bogactwem i niewyczerpanymi możliwościami parodystycznych parafraz przystępujemy do własnych działań twórczych. Polecenia koncentrują się na dwóch wzorcach (*Lilije* oraz powojenna twórczość Różewicza), które dość

⁵⁵ A. Włodek, *Tadeusz Różewicz – Prośba*, [w:] *Księga parodii*, wyb. D. Sykucka, wstęp S. Zieliński, Warszawa 1986, s. 70–71.

⁵⁶ T. Różewicz, *Lament*, [w:] *Tenże, Poezja. Utwory zebrane*, t. 1, Wrocław 2005, s. 10–11. Z tego wydania także *Ocalony* (s. 21–22), natomiast wiersz *Zostawcie nas* – t. 2, s. 49.

szczegółowo przeanalizowaliśmy, omawiając teksty skupione wokół wspomnianej ballady oraz wiersza Adama Włodka, i mają charakter nienachalnej inspiracji:

1. Czyniąc punktem odniesienia *Lilije* Adama Mickiewicza i wybierając jeden z proponowanych niżej początków (lub wymyślając od podstaw coś własnego), dokonaj parodystycznej parafrazy wzorca:

a.) Skandal to niesłychany!
W Polsce dotąd nieznany!
I w was przerażenie wzniesi –
Z lekcji uciekły dzieci!

b.) Zbrodnia to niesłychana;
Coś niby stanu zamach,
Który przeraził wszystkich:
Tusk ogłosił podwyżki!

c.) „Sensacja niesłychana!” –
Donosi prasa z rana.
Polacy zaskoczeni:
Kaczyński się ożenił...

2. Czyniąc punktem odniesienia styl poezji powojennej Tadeusza Różewicza (zwłaszcza wiersze *Ocalony*, *Lament*, *Zostawcie nas*) i wybierając jeden z proponowanych niżej początków (lub wymyślając od podstaw coś własnego), dokonaj parodystycznej parafrazy wzorca:

a.) Nie jestem głupia... [apel do natarczywych podrywaczy]

b.) Zadłużony... [wyznanie spłacającego kredyt mieszkaniowy we frankach]

Praca nad parodiami Mickiewiczowskich *Lilii* wiodła najczęściej, zgodnie z sugestiami i inspiracjami prowadzącego, w kierunku satyry społecznej. Studenci często wybierali i rozwijali któryś z proponowanych początków. Tak właśnie powstał jeden z bardziej udanych tekstów (na którym pewnym cieniem położyła się późniejsza katastrofa smoleńska) na temat ożenku znanego polityka (znanego także z faktu bycia „starym kawalerem”), prezesa Jarosława Kaczyńskiego:

„Sensacja niesłychana!” –
Donosi prasa z rana.
Polacy zaskoczeni;
Kaczyński się ożenił...
Oj dana, dana, oj dana!

Stojąc na ślubnym kobiercu,
Zszokował również Niemców,

Bo w tę szczęśliwą niedzielę,
Poślubił Merkel Angelę.
Oj dana, dana, oj dana!

Alik się w grobie przewraca,
Gdy Prezes w tańcu obraca
Poważną dotąd Angelę
W tę szczęśliwą niedzielę.
Premier⁵⁷ uwierzyć nie może,
Że rywal zajmie mu łożę.
Oj dana, dana, oj dana!

W TV relacja na żywo:
Ziobrzyści patrzą krzywo,
Szczypińska z trudem dech łapie⁵⁸,
Cucona na swej kanapie.
Oj dana, dana, oj dana!

Ksiądz Rydzyk bieży strudzony,
Pogratulować żony,
Z serca pobłogosławić,
Słuchaczy dobrze nastawić.
Oj dana, dana, oj dana!

Jarosław rzecze do żony,
Ogromnie już podniecony:
„Panno moja z Berlina,
Powijesz zdrowego syna!”
Oj dana, dana, oj dana!

(Kamil Kosowski, Justyna Kucharska)

Od początku do końca własny tekst – inny rodzaj satyrycznego komentarza do aktualnych wydarzeń, utrzymanego w dynamicznym rytmie siedmiozgłoskowca (choć z licznymi odstępstwami), niestroniącego od dosadnego, kolokwialnego słownictwa, z charakterystycznym refrenicznym zawołaniem – stworzyły studentki: Elżbieta Belska i Magdalena Maj:

Zbrodnia to niesłychana,
Legalna marihuana;
Palikot się postarał,
Będziesz legalnie jarał.

⁵⁷ W czasie gdy powstawał tekst (było to przed rokiem 2010), premierem był Donald Tusk.

⁵⁸ Jolanta Szczypińska, posłanka PIS, była znana ze swej sympatii dla prezesa Kaczyńskiego.

Jak ziele rośnie wysoko,
Tak się zaciągaj głęboko!
Tak się zaciągaj głęboko,
Jak rośnie ziele wysoko.

Jeden buch, drugi buch,
Życie zwalnia swój ruch;
Błogostan postępuje,
Umysł się resetuje.

Jak ziele rośnie wysoko,
Tak się zaciągaj głęboko!
Tak się zaciągaj głęboko,
Jak rośnie ziele wysoko.

Prawica lamentuje,
Marychy nie toleruje;
I wojnę rozpętuje,
Uprawy zewsząd szturmuje.

Jak ziele rośnie wysoko,
Tak się zaciągaj głęboko!
Tak się zaciągaj głęboko,
Jak rośnie ziele wysoko.

Ojciec Dyrektor dołącza,
Powstrzymać chce dzikie pnącza.
Wtem pada. „Nieczysta siło!
Co w tym kadzidle było?”

Jak ziele rośnie wysoko,
Tak się zaciągaj głęboko!
Tak się zaciągaj głęboko,
Jak rośnie ziele wysoko.

Z kolei dwie inne autorki poruszyły Mickiewiczowskim wierszem, napisanym w pierwszej osobie, problem uciążliwego sąsiedztwa:

Zbrodnia to niesłychana,
Sąsiad wierci od rana.
Spałam sobie spokojnie,
Nagle huk jak na wojnie!
Szósta rano, sobota,
A ten w ściany łomota.
Młotem, wiertłem napiera,
A mnie bierze cholera.

Wiec biegnę pod jego próg:
Stuk puk, stuk puk, stuk puk!
„Panie, musisz w sobotę
Wszczynać taką robotę?!
Gdy ja spałam głęboko?
A niechże ci kij w oko!”
A sąsiad wnet oczy w słup
I mnie po głowie łup! cup!
Zbrodnia to niesłychana,
Mam sąsiada barana!

(Dorota Koczor i Agnieszka Kuźma)

Studenckie parodie wykorzystujące wzorce poetyckie Różewicza, z racji sugestywnej pierwszoosobowej formy wypowiedzi przyjmowały charakter skargi, lamentu, autoprezentacji. Były jednocześnie ukierunkowane (po części poprzez inspiracje ze strony prowadzącego) na określone problemy – atrakcyjności seksualnej, relacji damsko-męskich, kłopotów małżeńskich czy tarapatów finansowych związanych z zaciągnięciem kredytu we frankach szwajcarskich (dziś temat jeszcze gorętszy niż kilka lat wstecz, kiedy wykonywaliśmy to ćwiczenie). Dwa ostatnie wątki (małżeństwo i finanse) połączone zostały zrzecznie w jedno w tekście Anny Bronowskiej, Agnieszki Wrześniak i Haliny Klimek. Autorki dość wiernie odtworzyły strukturę *Ocalonego*, naśladując kompozycję i składnię tekstu Różewicza, a także wykorzystując poszczególne zwroty i wyrażenia:

Zadłużony

Mam 34 lata
zadłużyłem się
pytając: Wyjdiesz za mnie?

To są słowa kuszące i niebezpieczne:

tak czy nie
miłość czy przyjaźń
dziewczyna czy żona
wolność czy związek

[...]

Koszty nie są tylko wyrazami
wesele czy przyjęcie
dom czy mieszkanie
samochód czy autobus
jedynak czy gromadka

Jednakowo waży się kalkulacja i wydawanie
doświadczyłem:
kredytu który był we frankach
opłacalny i nieobliczalny

Szukam prawnika i doradcy
niech przywróci mi spokój i pieniądze
niech jeszcze raz zagwarantuje stabilizację
niech oddzieli komorników od gości

Mam 34 lata
osiwiałem
spłacając kredyt

Uwagę przyciąga zwłaszcza zakończenie wiersza, w którym ujawniają się z całą mocą skutki zaciągnięcia kredytu we frankach – z powodu narastających tarapatów finansowych osobę mówiącą nachodzi już tak wielu komorników i tak zręcznie się oni maskują, że trzeba wytrawnego prawnika, żeby umiał ich „oddzielić od gości”, tak jak oddziela się ziarno od plew. Na dodatek kredytowe zmartwienia i udręki spowodowały, że trzydziestokilkuletni mężczyzna osiwiał.

Z kolei inni, anonimowi autorzy (studenci nie podpisali się na kartce z tekstem), wykorzystali konstrukcję *Lamentu*, tworząc *Apel natarczywego podrywacza*. Bohater tego wiersza jest prawie dwukrotnie starszy od osoby skarżącej się w poprzednim utworze, inny też charakter mają jego zmartwienia:

Zwracam się do was
Dziewczęta kobiety i babcie
Narzeczone żony i kochanki
I wy drogie matki
Nie jestem wybredny
Posłuchajcie mnie

Nie jestem taki stary
Niech was mój siwy włos
nie zwodzi
ani też garb na plecach moich
ani pajęczyna zmarszczek na twarzy mej
ani drewniana podpora zamiast nogi
ni też uzębienie błyszczące nienaturalnie
ni oddech świszczący

mam sześćdziesiąt cztery lata
jestem kawalerem
jestem sam
jak samotnie sterczący na pustyni kaktus
[...]

W tej satyrze w „lubieżnym starcu”, który próbuje zaklinać rzeczywistość mimo ewidentnych mankamentów zdrowotnych i estetycznych, można doszukać się też autentycznej skargi człowieka samotnego i spragnionego bliskości drugiej osoby.

„Druga osoba” zaś może być tak kusząca i jednocześnie nieprzystępna, jak bohaterka wiersza Justyny Głowy i Agaty Skrzypczyk:

Zwracam się do was
chłopcy mężczyźni i starcy

Nie jestem łatwa
Niech was nie zwiedzie nagość mojego ciała
Widziana przez dziurkę od klucza mojego mieszkania
Ani krótka skórzana spódniczka
Ani koronkowe pończochy w grochy
Ani pierś kołysząca się na wietrze
Ni ożywienie w kroku

Widziałam:
tysiące lajków na Facebooku
Widziałam te zboczone komentarze pod moimi zdjęciami
Widziałam starców którzy porzucali swoje laski i balkoniki
Widziałam młodzieńców
wyrzucających swoje laptopy przez okno na mój widok

Mam lat dwadzieścia
Nie szukaj u mnie szczęścia

Tekst nasycony rekwizytami terażniejszości nabiera wyjątkowo aktualnego charakteru, co tylko potwierdza fakt, że problem kuszenia i pożądania jest jak najbardziej uniwersalny. Autorki zręcznie wyeksponowały walory wizualne swojej bohaterki, by wydobyć i uzasadnić gwałtowne reakcje facebookowych wielbicieli, młodzieńców czy nawet (zwłaszcza?) „starców, którzy porzucali swoje laski i balkoniki”.

Studenckim wykonaniem – według rozpoznań Chrzastowskiej i Wysłouchowej – najbliższej chyba do trawestacji, bowiem przeważa tu akcent satyryczny nad autotematycznym, co o tyle zrozumiałe i pożądane, że wypowiedź staje się formą reakcji na aktualną rzeczywistość, łączy kwestie warsztatowe (świadome operowanie cudzym stylem) z obserwacjami odnoszącymi się do świata i życia. Parodia – w szerokim rozumieniu – nie zamyka się tu na wewnątrzliteracką grę, nie pracuje „na jałowym biegu”, na pewno nie jest formą li tylko pasożytniczo-dekadencją, ale otwiera się na nowe treści, wykorzystuje nośną formę (gatunek, strukturę, poetykę, styl czy choćby tylko metrum) do wyrażenia aktualnych przekonań i emocji. Pewna archaiczność (ludowość w romantycznym wydaniu, jeśli chodzi o *Lilije* Mickiewicza) lub surowa stanowczość i deklarytywność (Różewicz) w zderzeniu z zaskakująco odległą od wzorca i trywialną (choć może tylko z pozoru) tematyką sprzyja uzyskaniu efektów komicznych. Jednocześnie treściom satyrycznym towarzyszy napięcie estetyczne, które może prowokować do refleksji nad statusem i funkcjami parodystycznych działań i wytworów. Co właściwie osiągnęliśmy? Dlaczego rozbawiły nas prace

czytane na zajęciach? Jakie jest źródło czytelniczej satysfakcji? Jakie są źródła komizmu? Jak ułożyły się relacje między aktualnym wykonaniem a wzorcem (zapośredniczonym przecież przez cudze parodie – Włodka, Gałczyńskiego i innych)?

Zakończenie

Moja trawestacja słów Wisławy Szymborskiej na początku tego tekstu zapowiadała nie tylko problematykę artykułu, ale też odnosiła się do kwestii metodycznych i – szerzej mówiąc – filozofii kształcenia. Podejmowane w ramach opisanych wyżej zajęć ze studentami różne złożone zagadnienia same w sobie stanowią poważne wyzwanie – intelektualne i dydaktyczne. Mam tu na myśli problemy takie jak: relacje między współczesnością a tradycją; ocena parodii jako jednego ze sposobów kontaktowania się z dawną kulturą literacką; ujmowanie współczesnych problemów za pomocą dawnych, wyrazistych konwencji literackich; niejednoznaczne kwestie związane z teoretycznoliteracką terminologią; intencje tego czy innego autora-parodysty; cechy charakterystyczne danego stylu (pojedynczego utworu lub w ogóle pisarza); właściwości formalne gatunku itp. Starłem się zatem „dokładać trudu” w obliczu ciężaru spraw, by mogły one „wydawać się lekkie”, by nie odstraszały i nie zniechęcały, a wręcz przeciwnie – stanowiły zachętę i inspirację do samodzielnych działań twórczych.

Bibliografia (wybór)

Literatura przedmiotu

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998.
- Chołojczyk E., *Oryginał i falsyfikaty*, „Polonistyka” 1993, nr 8; S. Łozińska, *Pastisze i parodie w edukacji literackiej*, „Polonistyka” 1993, nr 8; J. Waligóra, *Wojna na śmiech przełożona. Metaforyka batalistyczna w twórczości J. Barana*, „Ojczyzna-Polszczyzna” 1996, nr 3; K. Bomba, *Czy Syzyfa wypada zaprosić do reklamy?*, „Nowa Polszczyzna” 1999, nr 4.
- Chrzastowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, wyd. III zmienione, Warszawa [b.d.w.].
- Dawkins R., *Samolubny gen*, tłum. M. Skoneczny, Warszawa 2007.
- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Tenże, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Kolekcja „Gazety Wyborczej” [b.m.d.w.], s. 526–527.
- Eco U., *Interpretacja i historia*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. Stefan Collini, Kraków 1996.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] Tenże, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Hendrykowski M., *Parodia filmowa*, „Images”, vol. XIV, Poznań 2014, file:///C:/Users/dell/Desktop/925-1607-1-PB.pdf [dostęp: 05.07.2015].

- Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz, Wrocław 2007.
- Jędrychowska M., *O „godziwych” i „niegodziwych” sytuacjach obcowania ucznia z literaturą (w szkole i poza szkołą)*, „Nowa Poliszczyna” 1997, nr 4.
- Kawyn S., *Mickiewicz – zabójcą poetów*, [w:] Tenże, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Warszawa 2001.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czapplejowicz i E. Kasperski, Warszawa 1983; M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. K.J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1; J. Barthes, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983;
- Markiewicz H., *Parodia a inne gatunki literackie*, [w:] Tenże, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.
- Memy – co to takiego? Parodia i pastisz*, <http://www.deon.pl/po-godzinach/rozrywka--relaks/media-i-internet/art,261,memy-co-to-takiego-parodia-i-pastisz.html> (dostęp: 13.07.2015).
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Różewicz T., *Poezja. Utwory zebrane*, t. 1, t. 2, Wrocław 2005.
- Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Kraków 2000.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] Tenże, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

Zbiory parodii

- Barańczak S., *Bóg, Trąba i Ojczyzna. Słoń a Sprawa Polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza*, Kraków 1995.
- Cudze piórka*, wyb. i oprac. L. Przemski, Warszawa 1970.
- Księga parodii*, wyb. D. Sykucka, wstęp S. Zieliński, Warszawa 1986.
- Wyka K., *Duchy poetów podsłuchane*, Kraków 1959.
- Zechenter W., *Trzecie parodie*, Kraków 1969.
- http://www.tekstowo.pl/piosenka,t_raperzy_znad_wisly,lalka.html [dostęp 02.07.2015].
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252> [dostęp 3.07.2015].

An Inconceivable Crime – Legal Marijuana!

The Parody on Literary Workshops

Abstract

The author of the article focuses on parody as an aesthetic and cultural phenomenon in an educational context. Janusz Waligóra notes the popularity of parody in contemporary culture (and pop culture), he draws attention to the problems connected with defining this term and juxtaposes different attitudes to the parody.

The argument is illustrated with a large number of literary examples. Their analysis is a departure point for students to write their own literary works. Waligóra presents and comments on the most interesting of them.

Key words: writing workshop, parody, literature