

*Magdalena Jurczyńska*

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

**„CO TA MOJA ŻONA MODNA WYMODZIŁA?”  
O INTERTEKSTUALNOŚCI JAKO ŚRODKU PROWADZĄCYM  
DO UZYSKANIA EFEKTU HUMORYSTYCZNEGO**

**Cel**

Celem mojego artykułu<sup>1</sup> jest prezentacja sposobu, w jaki twórcy kabaretowi wykorzystują teksty z kanonu literatury w budowaniu z odbiorcą gry, której głównym założeniem jest uzyskanie efektu humorystycznego.

**Specyfika kabaretu – czyli o materiale źródłowym**

Zanim przejdę do analizy wykorzystywanych w skeczach gier intertekstualnych, określe specyfikę sztuki kabaretowej. Kabaret jest stosunkowo młodą formą sztuki; pierwszy powstał w Paryżu w 1881 roku. Jego polska historia sięga początku XX wieku, kiedy w 1905 roku założony został Zielony Balonik. Od tamtej pory kabaret przeszedł istotną ewolucję – zarówno jeśli chodzi o sposób zorganizowania (od kameralnych kawiarnianych spotkań po widowiska organizowane na wielką skalę), jak i o wykorzystywane środki.

Zgodnie z teorią Jürgena Hennigsen *kabaret*<sup>2</sup> to „gra z nabytymi zależnościami w wiedzy publiczności”<sup>3</sup>. Definicja ta współgra z jednym z najczęściej wykorzystywanych w kabarecie środków, a mianowicie wprowadzaniem w błąd oraz mechanizmem zawiedzionego oczekiwa-

---

<sup>1</sup> Artykuł stanowi część mojej pracy magisterskiej pod tytułem *Gry językowe w tekstach Kabaretu Moralnego Niepokoju* napisanej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Ewy Dzięgieł i obronionej w Instytucie Filologii Polskiej UKSW w 2013 roku.

<sup>2</sup> Szerzej o zjawisku kabaretu piszą m.in.: M. Fleischer, *Zarys teorii kabaretu*, [w:] idem, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002, s. 301–340; B. Frankowska, *Kabaret*, [w:] eadem, *Encyklopedia teatru polskiego*, Warszawa 2003, s. 174–176; A. Krasowska, *Od Zielonego Balonika do Potem – komizm językowy w artystycznym kabarecie literackim*, Lublin 2009 [maszynopis pracy doktorskiej; w druku]; L. Appignanesi, *Kabaret*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa, 1990.

<sup>3</sup> J. Hennigsen, *Teorie des Kabaretts*, Rattigen 1967. Podają za: M. Fleischer, *op. cit.*, s. 302.

nia, na którym polega koncepcja komizmu<sup>4</sup> Teodora Lippsa, wyjaśniająca tenże jako reakcję wynikającą z rozdźwięku między oczekiwaniem odbiorcy a realizacją wypowiedzi. Michael Fleischer, opisując warunki niezbędne do zaistnienia kabaretu, wymienia między innymi: publiczność, zasadę konstrukcyjną, zasadę ograniczonych środków, zasadę kabaretowej roli oraz typowe środki kabaretowe (wprowadzanie w błąd, pomijanie, abstrakcja, stylizacja, gry językowe)<sup>5</sup>. Mimo swoistej popularności tekstów kabaretowych jako źródła materiału egzemplifikującego wybrane problemy komunikacji językowej, dotychczas nie powstało żadne całościowe opracowanie dotyczące kabaretu. W swojej analizie biorę pod uwagę jedynie tekst kabaretowy, który traktuję jako swoistą realizację jednostki komunikacyjnej, gdzie nakładają się na siebie różne kody semantyczne, a zrozumienie jest uzależnione od określonej kompetencji odbiorcy.

Podstawą analizy będzie program *Historia literatury według Kabaretu Moralnego Niepokoju*<sup>6</sup>, który złożony jest z dwudziestu pięciu skeczy bazujących na różnych lekturach szkolnych i nawiązujących do różnego typu tekstów kultury. W swojej strukturze przypomina on centon lub kolaż tekstowy. Co prawda nie można wyodrębnić w nim wszystkich cech, które wymienia Ryszard Nycz, charakteryzując kolaż tekstowy<sup>7</sup> (np. niespójności), jednak podstawowa czynność pisania kolażowego – technika cytowania i zestawienia – została przez kabareciarzy wykorzystana. Nierzadko w tekście można trafić na dokładne cytaty z dzieł literackich czy tzw. „skrzydlate słowa”, które zostały

<sup>4</sup> Zagadnienie komizmu językowego podejmują np.: D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, wyd. trzecie z uzupełnieniami, Warszawa 2001; J.S. Bystron, *Komizm*, wyd. drugie zmienione, Wrocław 1960; B. Grochala, *Komizm językowy w felietonach Antoniego Słonimskiego*, Łódź 2006; A. Krasowska, *op. cit.*; B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokiniec, Gdańsk 2011.

<sup>5</sup> M. Fleischer, *op. cit.*, s. 302–304.

<sup>6</sup> *Historia literatury według Kabaretu Moralnego Niepokoju* jest to trzeci – po *Historii Polski* i *Historii Świata* (2008) – program tematyczny grupy. Został nagrany 15.11.2011 w studiu w Łęgu (Kraków), premierowa emisja odbyła się 25.02.2012 na antenie TVP 2. Oprócz ówczesnego składu Kabaretu Moralnego Niepokoju (Roberta Górskiego, Mikołaja Cieślaka, Rafała Zbiecia, Przemysława Borkowskiego), wystąpili również: Rafał Królikowski, Joanna Kołaczkowska, Iza Kuna, Anna Gornostaj. Zanalizowany w niniejszym artykule materiał pochodzi ze spisanych przeze mnie nagrań umieszczonych na stronie tvp.pl. Zaznaczenia kursywą w przywoływanych fragmentach pochodzą ode mnie. W lokalizacji cytatów podaję tytuł skeczu pochodzący ze strony źródłowej. KMN, *Historia literatury*, reż. B. Harasimowicz [online], dostępny w Internecie, <http://www.tvp.pl/rozrywka/programy-satyryczne/kabarety-w-tvp/wideo/kabaret-moralnego-niepokoju> [dostęp: 31.10.2012].

<sup>7</sup> R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. drugie, Kraków 2000, s. 255–256.

wplecione w tekst „Historii literatury”. Powodują one efekt uniezwyklenia i przełamują automatyczny charakter odbioru, co jest niezbędnym w budowaniu mechanizmu gry językowej.

### Problem gier językowych i intertekstualności

W niniejszym artykule grę intertekstualną zaliczam do jednego z rodzajów szerszego zjawiska, jakim są gry językowe. Nie miejsce tu, by omawiać szerzej trudności terminologiczne związane zarówno z pojęciem *gra*, jak i z pojęciem *intertekstualność*. Ograniczę się zatem tylko od określenia przyjętych w moim artykule założeń metodologicznych<sup>8</sup>. Termin *gra językowa* pojawia się często przy analizie zagadnień dowcipu i humoru językowego<sup>9</sup>, przez co gra rozumiana jest jako „zespół zabiegów stylistycznych przekraczających reguły kodu językowego [...], przy czym prymarną funkcją tych zabiegów jest funkcja *ludyczna*”<sup>10</sup>. W tej pracy chciałabym traktować – podobnie jak Grażyna Filip, analizująca twórczość Jana Lama – grę językową szeroko: nie tylko jako tzw. grę słów, czyli modyfikacje słów i ich połączeń wykorzystujące podobieństwo brzmieniowe<sup>11</sup> czy wyżej wspomniany zespół zabiegów stylistycznych, lecz także jako świadome działania językowe obejmujące cały tekst, a mające swoje źródło w zasadach pragmatycznych (a właściwie ich naruszeniu) lub nawiązaniach intertekstualnych,

<sup>8</sup> Zainteresowanych problemem gry językowej odsyłam do np. tomu *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko i U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997; T. Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994; A. Bigaj, *Gry językowe we współczesnym kabarecie. Typologia dowcipu*, *Polonica*, t. 24/25, s. 65–84; E. Chrzanowska-Kluczevska, „Gry językowe” w *teoriach naukowych*, [w:] *Gry...*, s. 9–16; T. Dobrzyńska, *Zabawy językowe jako forma perswazji w dyskursie publicznym*, [w:] *Słowo w kulturze współczesnej*, red. W. Kaweczki CSSR, K. Flader, Warszawa 2009, s. 319–336; B. Grochala, *Kraj się śmieje, czyli z czego śmieją się dziś Polacy? Analiza komizmu językowego współczesnych tekstów kabaretowych*, [w:] *Współczesna polszczyzna. Stan, perspektywy, zagrożenia*, red. Zofia Cygal-Krupa, Kraków–Tarnów 2008, s. 343–352; B. Guz, *Język wchodzi w grę – o grach językowych na przykładzie sloganów reklamowych, nagłówków prasowych i tekstów graffiti*, „Poradnik Językowy” 2001, z. 10, s. 9–21; E. Pałuszyńska, *Gry językowe jako źródło humoru w felietonach radiowych*, [w:] *Odcienie humoru*, red. A. Kwiatkowska i S. Dżereń-Głowacka, Piotrków Trybunalski 2008, s. 39–43.

<sup>9</sup> Trzeba zwrócić uwagę na niejednorodność terminologiczną w zakresie pojęć związanych z teorią komizmu (czyli *komizm*, *dowcip*, *humor*, *żart*). Zainteresowanych odsyłam do ustaleń zawartych w pracach D. Buttler, A. Krasowskiej, B. Grochali.

<sup>10</sup> G. Filip, *Gry językowe Jana Lama*, Rzeszów 2003, s. 23 i n.

<sup>11</sup> Por. *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, wyd. trzecie poszerzone i poprawione, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 184.

które są głównym przedmiotem mojej analizy<sup>12</sup>. Dzięki uwzględnieniu kulturowego polisystemu pośrednich i bezpośrednich odniesień ekstrapunktualnych użytych w tekście środków systemu językowego, zostaje uruchomiona dodatkowa sfera znaczeń wtórnych, warunkowanych związkami języka i kultury przynależnych danemu społeczeństwu<sup>13</sup>. Ważna jest w tym wypadku postawa odbiorcy, który, aby odczytać grę, powinien posiadać odpowiednie kompetencje lingwistyczne, kulturowe itp., czyli to, co Tadeusz Szczerbowski nazywa „wspólnym światem” (*common ground*)<sup>14</sup>.

Od 1967 roku, kiedy Julia Kristeva wprowadziła do teorii literatury termin *intertekstualność*, koncepcje związane z rozumieniem tego terminu nieustannie się pomnażają<sup>15</sup>. Henryk Markiewicz, rekonstruując sądy o intertekstualności, formułuje jej definicję: „jest to ujawniona w samym tekście relacja do proto/arche/tekstu, skłaniająca do wzięcia go pod uwagę w recepcji tekstu”<sup>16</sup>. W badaniu intertekstualności ważną kwestią wydaje się również przyjęcie, że – aby to zjawisko w ogóle zaszło – muszą być spełnione co najmniej dwa warunki:

a) „każde odwołanie musi być zabiegiem świadomym, zamierzonym przez nadawcę”<sup>17</sup>,

b) „odbiorca musi wiedzieć, że nadawca nie mówi swoim tekstem”<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Por. D. Kępa-Figura, *Gry intertekstualne a nadawczo-odbiorcza wspólnota komunikacyjna*, [w:] *Intertekstualność...*, s. 124.

<sup>13</sup> Por. E. Jędrzejko, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, [w:] *Gry...*, s. 66.

<sup>14</sup> Por. T. Szczerbowski, *op.cit.*, s. 37–38.

<sup>15</sup> Przykładowe prace z zakresu intertekstualności: M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualności. Interpretant*, tłum. K i J. Faliccy, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 297–314; M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 183–208; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–228; M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] idem, *Prace wybrane, t. V, Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5–33; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, s. 95–116; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, A. Małyska, K. Sobstyl, Lublin 2010.

<sup>16</sup> H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Prace wybrane, t. IV. Wymiary dzieła literackiego*, red. S. Balbus, Kraków 1996, s. 229.

<sup>17</sup> Warto wspomnieć na zdanie niektórych badaczy (między innymi Ch. Grivela), że również niezamierzona intertekstualność może wnieść wiele ciekawych uwag do interpretacji tekstu. Podaję za: H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 225.

<sup>18</sup> B. Kudra, A. Kudra, *Gry intertekstualne na przykładzie telewizyjnego programu satyrycznego „Ale plama!”*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002, s. 501.

W przypadku omawianego programu warunki te zostały zarówno przez twórców, jak i przez odbiorców wypełnione. *Historia literatury według Kabaretu Moralnego Niepokoju* jest specyficznym rodzajem tekstu, gdzie często bez znajomości prototekstów odbiorca nie zrozumie gier w nim zawartych. Jeśli chodzi o omawiany program kabaretowy, wydaje się rzeczą oczywistą, że zabiegi intertekstualne, jak i pozostające poza obszarem moich zainteresowań w niniejszym artykule inne mechanizmy komiczne, są wykorzystywane i stosowane świadomie. Odbiorca również – w mniejszym lub większym stopniu (jest to zależne od jego tzw. kompetencji intertekstualnej) – zdaje sobie sprawę z tego, że w programie mogą pojawić się teksty, które mają kierować uwagę do czegoś innego (w tym wypadku do innych tekstów).

Zdaniem Beaty Grochali, „współcześnie kabareciarze nie tworzą komizmu opartego na wysublimowanych zabiegach językowych i odwołują się do kilku elementów, za pomocą których najłatwiej osiągnąć pożądaną efekt”<sup>19</sup>. Jednak specyficzna odmiana komizmu, jaką stanowi komizm intertekstualny, jest – jak mi się wydaje – zabiegiem wymagającym od odbiorcy nie tylko zaangażowania, lecz także znajomości tekstów, do których nadawca się odniósł (przy czym tekst rozumiem tutaj szeroko – nie tylko jako tekst literacki, lecz także jako inne wytwory działalności twórczej człowieka).

Należy pamiętać, że fragmenty, które uczestniczą w grze intertekstualnej, są dodatkowo przekształcane przez innego rodzaju zabiegi, co okazuje się częstym zjawiskiem przy badaniu mechanizmów komizmu.

## Mechanizmy

Przystępując do analizy materiału, można podzielić obecne w nim gry na następujące kategorie<sup>20</sup>:

### 1. Analogia brzmieniowa

Ten typ gry jest dosyć częstym mechanizmem – nie tylko intertekstualnym. Autor tekstu bawi się wyrazami o podobnym brzmieniu, wykorzystując je do humorystycznych skojarzeń. W przypadku *Historii literatury...* nawiązania te dotyczą zazwyczaj sfery dzieł literackich.

<sup>19</sup> B. Grochala, „Kraj się śmieje, czyli z czego śmieją się dziś Polacy? Analiza komizmu językowego współczesnych tekstów kabaretowych, [w:] *Współczesna polszczyzna...*, s. 346.

<sup>20</sup> Przyjęta klasyfikacja jest zmodyfikowanym podziałem gier intertekstualnych zaproponowanym przez Barbarę i Andrzeja Kudrów (B. Kudra, A. Kudra, *op. cit.*, s. 506–510).

Za przykład tego mechanizmu posłużą mi skojarzenia brzmieniowe w następujących fragmentach:

[1] Ojciec do Polonistki: [...] nasz dom jest z tradycjami, zawsze u nas na honorowym miejscu leżało piękne wydanie „Pana *Mateusza*”.

(*Promocja z polskiego*)

Widoczna jest tu (niewystępująca w tekście eksplicytnie, jednak nasuwająca się przez kontekst) analogia do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, a efekt komiczny podkreślony został przez nieudolną chęć wywarcia dobrego wrażenia na polonistce.

[2] Nauczycielka: Opowiadanie Gustawa Morcinka...

Ojciec: *Marcinka*...

Nauczycielka: *Morcinka!*

Ojciec do syna: Skup się *Moriusz*.

(*Promocja z polskiego*)

W powyższym fragmencie skojarzone zostały podobne do siebie nazwisko pisarza – Morcinek – oraz imię – Marcin (w formie zdrobniałej: Marcinek). Zestawienie to posłużyło do dalszej zabawnej modyfikacji imienia syna bohatera skeczu – Mariusza.

[3] Guślarz 1 i 2 [razem]: Zostawże nas w spokoju! Czego chcesz? Jadła, *napoju*?  
Maciek Chełmicki: *Naboju!* Kaliber 40 i 4. Jeszcze bym kogoś kropnął.

(*Obchody Dziadów*)

W przywołanym przykładzie obok siebie zostały postawione leksemy różniące się jedną spółgłoską. Można tu zauważyć odniesienie zarówno do *Dziadów* A. Mickiewicza, jak i *Popiołu i diamentu* J. Andrzejewskiego. Efekt humorystyczny wynika z połączenia obchodów dziadów, gdzie guślarze pomagają zagubionym duszom, oraz postawionego w roli ducha Maćka Chełmickiego, który zamiast czegoś, co umożliwiłoby mu odejście z zaświatów, pragnie naboju, by kontynuować zabijanie (najlepiej komunistów).

[4] „Jan Kochanowski z *Czarnolasu*.

Z *Czarnolasu*? A ja przeczytałem z *Czarnobyła*.”

(*Początki literatury*)

[5] Mikołaj Rej: Do czego to jest? Co ta moja żona *modna wymodziła*?

Żona: Oj, daj, acj pobruszę, a ty poczywaj.

(*Początki literatury*)

W skeczu *Początki literatury* autor tekstu wykorzystał dwukrotnie mechanizm analogii słowotwórczej. Pierwszy raz do utworzenia zabawnego ciągu wyrazowego „żona modna wymodziła” („wymodzić” jako derywat od przymiotnika „modna”), który jednocześnie nawiązuje do satyry Ignacego Krasickiego *Żona modna* oraz drugi – w zestawieniu „Czarnobyl” i „Czarnolas”.

[6] Ksiądz: *Sodoma i obora! Zgiń, przypadnij duszo nieczysta!*  
(*Ciąg na bramkę*)

Podany przykład pochodzi ze skeczu bazującego na *Chłopach* Władysława Reymonta. W scenie aktorka grająca Jagnę próbuje skusić księdza, na co ten reaguje zmodyfikowanym biblizmem „Sodoma i obora” (który w oryginale brzmi „Sodoma i Gomora”, a jego przekształcona forma nawiązuje do wsi, gdzie toczy się akcja).

## 2. Analogia sytuacyjno-literacka

Z racji tematyki programu występuje ona najczęściej. Polega ona na wprowadzeniu cytatu – dosłownego lub w formie zmodyfikowanej – z utworu literackiego w zupełnie nowy kontekst. Nałożenie na siebie dwóch kontekstów – pierwotnego i tego pochodzącego ze skeczu – wywołuje napięcie, a w konsekwencji reakcję komiczną. Taką sytuację można zaobserwować między innymi w następujących fragmentach:

[7] Cyprian Norwid: Coś ty Norwidowi uczynił Mickiewicz? *Podnieście mnie z ziemi przez uszanowanie.*

(*Romantycy przy pokerze*)

Bohater użył tu zmodyfikowanego i dopasowanego do kontekstu cytatu z wierszy Cypriana Norwida *Moja piosnka II* („Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba/Podnoszą z ziemi przez uszanowanie/Dla darów Nieba...”) oraz *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie* („Coś ty uczynił ludziom, Mickiewicz?”).

[8] Adam Mickiewicz: A karta Julek, karta. [...] *Rosną lilie wysoko jak Fredro leży głęboko.*

Juliusz Słowacki: Ile grasz, Adamie?

Adam Mickiewicz: *Milion, bo za milion kocham i cierpię katusze.*

Juliusz Słowacki: Panie hrabio?

Aleksander Fredro: Ooo....

Juliusz Słowacki: Jeszcze?

Aleksander Fredro: *Jeśli nie chcesz mojej zguby, króla, króla daj mi luby.* <karty>

HAHA *Wiwat król kochany, wiwat sejm, wiwat naród, wiwat wszystkie stany.*

Adam Mickiewicz: *Matko boska, co w Ostrej świecisz Bramie...*

Juliusz Słowacki: *Ej ty, na szybkim koniu, gdzie pędzisz kozacze? Czyś zoczył zającą, co na stepie skacze?*

Aleksander Fredro: *Co cię męczy? Co cię gnębi?*

Adam Mickiewicz: *Plwam na tę skorupę i wstępuję do głębi.*

(*Dowcipy wieszczów*)

Rozmowa trzech romantyków zbudowana jest z fragmentów wyciętych z różnych dzieł: *Lilii*, *Pana Tadeusza*, *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza, *Zemsty* Aleksandra Fredry, *Marii* Antoniego Malczewskiego. Niektóre z nich zostały zacytowane dosłownie, inne (fragment pochodzący z *Lilii* czy *Zemsty*) zostały zmodyfikowane w taki sposób, by odpowiadały kontekstowi, do którego zostały wprowadzone.

[9] Guślarz1: *Mówisz do niej, a ona nie słucha. Szurnięta czy głucha? Co to za zmora brzydka?*

(*Obchody Dziadów*)

Zacytowany fragment jest trawestacją *Romantyczności* Adama Mickiewicza (oryginał brzmi: „Słuchaj, dziewczeczko!/- Ona nie słucha -/ [...] /Co tam wkoło siebie chwytasz?/Kogo wołasz, z kim się witasz?”).

[10] Guślarz 1: *Zlituj się ze człowieku. To już są starsi panowie.*

Maciek Chelmiecki: *Starsi panowie, już nie to zdrowie, już szron na głowie, a w sercu wciąż grudzień 70.*

(*Obchody Dziadów*)

W tym fragmencie widać nawiązania idące w kilku kierunkach. Podstawowym odniesieniem jest atmosfera *Dziadów cz. II* (do dramatu nawiązuje cały skecz). Pojawiający się bohater *Popiołu i diamentu* – Maciek Chelmiecki – jest wprowadzony eksplicytnie (w momencie, gdy wchodzi na scenę, przedstawia się, dlatego odbiorca wie już, do jakiego dzieła literackiego ma się odwołać przy interpretacji kwestii bohaterów), on z kolei przekształca cytaty z kupletów *Starszych Panów*, wprowadzając doń aluzję do zamieszek robotników z grudnia '70 (w oryginale ten wers brzmi: „Starsi panowie, już nie to zdrowie, już szron na głowie, a w sercu ciągle maj”).

[11] Polonistka: *Galkiewicz, masz ostatnią szansę, Galkiewicz. Dlaczego w wierszach wielkiego wieszca, Juliusza Słowackiego, mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyty wzbudza, Galkiewicz?!*

Mariusz: *Ale mnie nic nie zachwyca. No, nic mnie nie wzbudza.*

Polonistka: *Jak nie wzbudza, Galkiewicz, jak ja powiedziałam tysiąc razy Galkiewiczowi, że ma go wzbudzać i wzruszać, Galkiewicz?! I Słowacki go wzrusza i zachwyca!*

(*Promocja z polskiego*)



Fragment ze skeczu *Promocja z polskiego* jest nawiązaniem do sceny języka polskiego z *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, kiedy profesor Bładaczka wyjaśniał, dlaczego „Słowacki wielkim poetą był”. Autor skeczu wykorzystał dosłowne cytaty z powieści W. Gombrowicza, jak również wystylizował nauczycielkę na postać Bładaczki.

W innym skeczu (*Literacka zemsta*) wykorzystano zabawną scenę z *Zemsty* Aleksandra Fredry, mianowicie dyktowanie listu przez Cześnika (*Zemsta*, akt IV, scena V). Odwołania dotyczą zarówno samej sytuacji pisania, jak i wykorzystanych bezpośrednich cytatów z dramatu:

[12] Cześnik: Cóż to jest?

Dyndalski: Żyd, jasnie panie, lecz w literę go przerobię panie.

Cześnik: Jak ci jeszcze kropla skapie, to cie trzepnę tak po łapie, iż proformę wspomnisz sobie. Czytaj waść, no, jak tam było?

(*Literacka zemsta*)

Kolejną wykorzystaną sceną literacką jest scena z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego:

[13] Panna Młoda: A cuz tam panie w polityce? Chincyki tsymajom się mocno?

Gość: Te cholery! Nie odpocną! Talez, zegar, filizanka, mazowiecka wycinanka, i mydło, i powidło, i nawet koło młyńskie!

Panna Młoda: Syćko chińskie?

Gość: Syćko chińskie!

Panna Młoda: A zaś polskie coś zostało?

Gość: Mało. Jedno polskie nie uciekło.

Panna Młoda: A cus to takie?

Gość: Polskie piekło.

(*Symboliczne wesele*)

Scena rozpoczyna się bezpośrednim cytatem z dramatu („Cóż tam, panie, w polityce?/Chińczyki trzymają się mocno!”), który równocześnie ma charakter stylizacyjny na mowę gwarową. Kwestia z *Wesela* jest pretekstem do skomentowania przez autorów kabaretowych rzeczywistości – masowego napływu produktów chińskich na rynek polski

### 3. Skojarzenia leksykalne

Jest to intertekstualna dialogiczność polegająca na wpleceniu w nowy tekst słów, które odsyłają do innego tekstu. Widać to w następującym fragmencie:

[14] Nauczycielka: Kto to był Jan i Cecylia?

Ojciec: No, co tak milczysz jak grób?

Nauczycielka: Ojciec ci nawet podpowiada!

Ojciec: Ja?!

Nauczycielka: Grób Jana i Cecylii, Galkiewicz, kto to był Jan i Cecylia?

(*Promocja z polskiego*)

Użyty przez ojca frazeologizm „milczeć jak grób” (ze słowem-kluczem „grób”) dla polonistki jest jasnym odniesieniem do grobu Jana i Cecylii z powieści Elizy Orzeszkowej *Nad Niemnem*.

### Podsumowanie

Kabaret – wykorzystując możliwości, jakie dają nawiązania intertekstualne – odwołuje się w różnorodny sposób do tekstów kultury, przede wszystkim do tytułów dzieł oraz znanych cytatów zaczerpniętych z kanonu lektur.

W analizowanym programie można zauważyć świadomą tendencję do przemieszania współczesnej rzeczywistości ze światem literackim i paraliterackim – ewokowanym poprzez tytuły, postaci czy scenografię.

Jednym z podstawowych celów programów kabaretowych jest osiągnięcie efektu humorystycznego, co udaje się przez wykorzystane gry. Przejawiają się one przede wszystkim w przytoczeniach i parafrazach tekstów znanych z książek, historii oraz ekranu kinowego bądź telewizyjnego. Gry intertekstualne mają swoje źródło w zidentyfikowaniu i zestawieniu podstawy i nowego kontekstu<sup>21</sup>. Dystans, jaki wytwarza się przez nałożenie tekstu z kanonu lektur szkolnych na wykonanie go przez współczesny kabaret, wywołuje reakcje śmiechu u odbiorcy.

Ważną do odnotowania kwestią jest to, że gry intertekstualne, bardziej niż te innego typu, mają charakter interakcyjny. Istotnym elementem w funkcjonowaniu omawianego zjawiska jest relacja nadawczo-odbiorcza. Autor tekstu kabaretowego zakłada istnienie czytelnika modelowego o określonych cechach związanych z jego zdolnościami językowymi i komunikacyjnymi<sup>22</sup>. Do zrozumienia gier tekstowych<sup>23</sup> wystarczy sama znajomość kodu językowego, ale w przypadku gier intertekstualnych znajomość kodu umożliwi zrozumienie tekstu, lecz nie pozwoli na spostrzeżenie gry językowej, gdyż do tego potrzebny

<sup>21</sup> Por. E. Pałuszyńska, *op. cit.*, s. 42.

<sup>22</sup> Por. B. Grochala, *op. cit.*, s. 145.

<sup>23</sup> Bartłomiej Guz (uwzględniając za Ewą Jędrzejko kryterium stosunku gier językowych, z jednej strony, do reguł i wzorców formalnych i/lub semantycznych systemu języka oraz, z drugiej strony, do konwencji kulturowych) dokonał podstawowego podziału gier językowych na gry tekstowe (gry formą foniczną, graficzną, leksykalną, gry semantyczne i inne) oraz gry intertekstualne (między innymi kryptocytaty, parafrazy, nawiązania). Por. B. Guz, *op. cit.*, 10–11.

jest szerszy zakres kompetencji komunikacyjnej odbiorcy<sup>24</sup> – przede wszystkim znajomość tekstów, do których aluzje znajdują się w tekście kabaretowym. Nadawca, konstruując swój komunikat, wplata węć odniesienia do innych tekstów i zaprasza odbiorcę, by je odnalazł i odgadł. Równocześnie odbiorca musi wykazać się, z jednej strony, znajomością kodów (językowego, kulturowego itp.), a z drugiej – zaangażowaniem w odczytanie ukrytej zagadki.

### Streszczenie

Artykuł omawia gry intertekstualne w skeczach kabaretowych. Analiza opiera się na materiale zaczerpniętym z programu *Historia literatury wg Kabaretu Moralnego Niepokoju*. Przedstawiono próbę klasyfikacji zjawisk określonych mianem gier intertekstualnych. Wyróżniono: analogie brzmieniowe, analogie sytuacyjno-literackie, odniesienia leksykalne. Przeprowadzone badania pokazały, jak różnorodnymi sposobami odniesień posługują się twórcy kabaretowi. Wykorzystują nawiązania do tytułów dzieł literackich, bohaterów, ale także bazują na cytatach zaczerpniętych z utworów i wplecionych w nowy kontekst. Intertekstualne nawiązania polegają zarówno na środkach fonetycznych, słowotwórczych, jak i stylistycznych.

### Summary

„Co ta moja żona modna wymodziła?” On the intertextuality  
as the means of obtaining the comic effect.

The article is about the intertextual games in cabaret skits. The analysis is based on the text from the program *The Moral Anxiety Cabaret's history of literature*. It is an attempt at classification of the phenomena called intertextual games. Sound analogies, situational-literary analogies and lexical references have been distinguished. The research has shown how varied are the methods of references used by cabaret authors. They use references to writings' titles, characters but also base on the quotations from the writings, intertwined with the new context. The intertextual references consist in phonetic and formative as well as stylistic means.

---

<sup>24</sup> Por. B. Guz, *op. cit.*, s. 18.



Tom *Humor w kulturze i edukacji* ma charakter interdyscyplinarny, a przyjęte przez Autorów perspektywy, kulturowe i edukacyjne, stały się nierzadko pretekstem do ważnych uogólnień i diagnoz o charakterze uniwersalnym. Rozpiętość tematów i zagadnień pozwala na pogłębioną i wieloaspektową refleksję, której przedmiotem jest humor. Zaprezentowane w kolejnych artykułach rozważania mogą stać się inspiracją do własnych poszukiwań i przemyśleń na temat źródeł i sensów związanych z sygnalizowaną w tytule problematyką.

