

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VIII (2013)

Paweł Binek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Pragmatyka wypowiedzi artystycznej w satyrach Mariana Hemara

Marian Hemar jako twórca wypowiadał się w różnych formach artystycznych. W okresie Drugiej Rzeczypospolitej był kompozytorem, dramaturgiem, autorem utworów lirycznych, tekstów piosenek oraz scenariuszy filmowych. Forma satyry stała się dla niego głównym (choć nie jedynym) środkiem wyrazu w czasie drugiej wojny światowej, a następnie w drugiej połowie lat czterdziestych, w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Wtedy to powstały utwory Hemarowskie, które możemy zaliczyć do najwybitniejszych osiągnięć satyry polskiej, należącej do dziejów światowej satyry nowożytnej. Jest to fakt w niewielkim stopniu zbadany, dlatego też zajmujemy się nim w niniejszym opracowaniu.

Interesować nas będzie przede wszystkim aspekt pragmatyczny wypowiedzi, i to zarówno, gdy mówimy o pragmatyce tekstu, w jego ujęciu literaturoznawczym, jak też lingwistycznym.

Formuła satyry Hemarowskiej

Własną formułę satyry Hemar w pełni ukształtował po drugiej wojnie światowej; w tym też czasie powstaje najwięcej satyr jego autorstwa. Nie oznacza to bynajmniej, że poeta ten nie pisał utworów o tym charakterze wcześniej. Już jego debiut literacki w lutym 1919 roku, gdy miał lat siedemnaście, we lwowskim „Wiek Nowym”, nawiązywał do twórczości jednego z najwybitniejszych satyryków polskich, a nosił tytuł *Parafraza z Ignacego Krasickiego*. Okres dwudziestolecia jawi się jednak w interesującym nas zakresie tematycznym jako czas doświadczeń artystycznych w twórczości Hemara, który do wybuchu wojny częściej był autorem piosenek kabaretowych oraz rewii i komedii. Nie znaczy to, że tworzył teksty o niskim poziomie artystycznym. Zazwyczaj po prostu nie były to satyry, choć taka jakość estetyczna jak satyryczność wielokrotnie im towarzyszyła. W tym sensie raczej ma Jerzy Kwiatkowski, gdy pisze:

Klasycyistyczny epizod poezji skamandryckiej zbiega się częściowo z jednym z okresów wzmózonej działalności humorystyczno-satyrycznej uprawianej przez Tuwima, Słonimskiego i Lechonia oraz związanych z nimi podobną poetyką i podobnym typem humoru: Mariana Hemara, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Paczkowskiego i Światopełka Karpińskiego¹.

O wysokim poziomie utworów wówczas prezentowanych świadczy recepcja piosenek Hemarowskich, jak i obecność ich poszczególnych fraz w uzusie społecznym, mimo że często już niekojarzonych z konkretnym autorem, począwszy od *Czy pani Marta jest grzechu warta?*, *Kiedy znów zakwitną białe bzy*, poprzez *Rumbę*, *Nie będziesz ty, to będzie inna*, *Upić się warto*, a skończywszy na bodaj najślynniejszej *Ten wąsik, ach, ten wąsik*. Należy przy tym zauważyć, iż Hemar, będąc jednym z autorów warszawskiego „Qui pro Quo”, pozostawał w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku kabarecistą literackim, nawiązującym do stosunkowo bliskich początków kabaretu w jego odmianie stylu wysokiego.

Sam kabaret ukształtował się w ostatnich dwudziestu pięciu latach wieku XIX w Paryżu jako ten, który później nazwać było można kabaretem rewiowym wraz z najbardziej renomowanym Moulin Rouge. W polskich realiach uformował się kabaret literacki, a jego początki sięgają krakowskiego Zielonego Balonika, który powstał w 1905 i funkcjonował do 1912 roku². Niekiedy w krótkiej historii kabaretu światowego pojawiały się formy wulgarne, pozbawione ambicji artystycznych. Spotykamy wówczas odmianę, którą możemy określić mianem kabaretu bulwarowego, a w jego skrajnej postaci – kabaretu rysztołkowego, przynależącą do stylu niskiego, szczególnie charakterystyczną dla kabaretów niemieckich przełomu wieków XIX i XX. Swoistym, acz trafnym komentarzem do takich form stał się w 1972 roku słynny film *Kabaret* w reżyserii Boba Fosse’a, osadzony w realiach Niemiec lat trzydziestych XX wieku³. Jedynym zniekształceniem prezentacji odmian tego rodzaju był wysoki poziom tekstów piosenek autorstwa Freda Ebba i kompozycji muzycznych Johna Kandra, jak też ich znakomite wykonanie przez Lizę Minnelli w roli Sally Bowles i Joela Greya w roli konferansjera.

¹ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 97.

² Zob. T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1976.

³ Oczywiście prezentowana klasyfikacja nie oznacza, że np. kabaret rysztołkowy nie występował we Francji. Mówimy tu jedynie o przewadze poszczególnych typów kabaretu w poszczególnych krajach, jak również o miejscach ich zapoczątkowania. Stąd m.in. kabaret rewiowy, oparty na występach tanecznych i piosenkarskich, wywodzi się z estrady francuskiej, do której zresztą polski kabaret dwudziestolecia, a w jego ramach także Hemar, nawiązywał. Ośrodkiem typowego kabaretu literackiego stała się wszakże polska scena kabaretowa, a Hemar wraz z takimi poetami jak Tuwim i Słonimski był jego współtwórcą. W tej perspektywie symptomatyczna okazała się postawa polskich aktorów pod jedną z dwóch okupacji, a mianowicie pod okupacją hitlerowską, kiedy to najwybitniejsi artyści, w przytłaczającej większości odmawiając najbardziej znanemu kolaborantowi spośród aktorów Iwonowi Symowi występów w okupacyjnych teatrach i kabaretach rysztołkowych, powodowani motywami patriotycznymi, zwracali również – tak to określimy – szczególną uwagę ze wzmózoną dezaprobatą na względy estetyczne związane z niskim poziomem tychże kabaretów i teatrów.

Zespół pojęciowy form stylu niskiego bądź wulgarnego, ukierunkowanych na niskie gusta, ubliżanie i poniżanie, wymuszających śmiech niczym reakcją fizjologiczną, możemy nazwać *triksteryzmem*, posługując się angielskim określeniem *trickster*, oznaczającym oszusta, naciągacza, złośliwca⁴. W tym kontekście próbuje on w kabarecie bulwarowym zarazem śmiechem, dość często własnym, w kabarecie rynsztokowym zaś wywołać u odbiorcy reakcje prymitywne, porównywalne do satysfakcji z widoku – inaczej określić tego nie sposób – taplających się w błocie półnagich postaci. Odwołujący się do wysokiego stylu kabaretu Jan Pietrzak określił osoby zarażające śmiechem – lub raczej rechotem, czyli (w tym sensie) śmiechem bezrefleksyjnym i/albo wynikającym z niskich pobudek – mianem rozśmieszaczy, których z uwagi na wyżej przedstawione spostrzeżenia nazwać można triksterykami. W Polsce triksterycy różnych poziomów pojawili się zwłaszcza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX i na początku XXI wieku, rekrutując się w znacznej mierze ze środowiska tak zwanych młodych kabaretów, do którego niekiedy dołączają przedstawiciele starszego pokolenia kabarecistów, a nawet niektóre osoby mieniające się dziennikarzami. Z pewnością jako jeden ze współtwórców polskiego kabaretu Hemar triksterykiem nie był. Bez wątplenia zaś był kabarecistą. Natomiast satyrykiem – tak jak tu ten termin jest rozumiany, czyli w odniesieniu do autora satyr, a nie wyłącznie tekstów mających odcień satyryczny – został w drugiej połowie lat czterdziestych XX stulecia, nawiązując do wielowiekowej, ponad dwa tysiące lat liczącej tradycji⁵.

Formułę własną satyry budował stopniowo, uwzględniając reguły ewoluującego gatunku, a więc przede wszystkim to, co odnosiło się do rozumienia nazwy genologicznej *satyra* oraz pojęć genologicznych z nią połączonych, które definiują konkretny przedmiot genologiczny. Podstawą zaś tych czynności pozostaje zasada fundamentalna w tej mierze, to znaczy – sposób zaistnienia i funkcjonowania satyry, ściśle wiążącej się z literackimi i językowymi uwarunkowaniami pragmatycznymi, czyli powstającej w relacji z tym, co ma związek z zastosowaniem języka i literatury, a także z tym, co metaliterackie i metajęzykowe, jak również obyczajowe, polityczne, moralistyczne i filozoficzne. W istocie bez tego, co pragmatyczne, satyra powstać nie może, nawet jeśli mamy do czynienia z jej odmianą abstrakcyjną. Ten typ utworu artystycznego wyrasta bowiem z pragmatyki i pozostaje z nią ściśle związany podczas lektury.

⁴ W sensie psychologicznym postać *trickstera* wyróżnił Carl Gustav Jung jako personifikację archetypu cienia, ciemnej strony osobowości, niskich instynktów, w takich m.in. publikacjach jak *Archetypy i symbole czy Wspomnienia, sny, refleksje*. Zob. też: C.S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, tłum. J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zagrodzki, Warszawa 1990, s. 112–148.

⁵ Zarówno liczba utworów satyrowych, jak i prac badawczych, które ich dotyczą, jest tak wielka, że przytoczenie pełnej dokumentacji stanowiłoby zadanie karkołomne. Byłoby to zresztą niecelowe z uwagi na zakres tematyczny i chronologiczny artykułu. Jako świadectwo niezwykle bogatej i starej tradycji satyry wystarczy podać kilka adresów bibliograficznych opracowań naukowych takich jak: *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy, Persjusz, Juwenalis*, wstęp i komentarz L. Winniczuk, Warszawa 1958; G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1962; C. Lechicki, *Z dziejów satyry polskiej XVI wieku*, Lwów 1933; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974.

Hemar w swej praktyce pisarskiej odwołał się tedy najpierw do faktów procesu historycznoliterackiego, nie zaś do jego uproszczonej wizji. Jednym z takich uproszczeń był postulat nieimienności krytyki, a więc niepodawania nazwisk osób poddanych krytyce, który miał być niezbywalnym elementem definiującym satyrę. Pojawił się on w utworach Krasickiego i był specyficzną cechą polskiego klasycyzmu oświeceniowego. Franciszek Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* pisał:

Niechaj satyra będzie w wyrazach ostrożna,
 Nie maluje tak osób, że je poznać można,
 Lub, co gorsza, wymienia. Choć wiersz piszesz gładki.
 Za takową swawolę musisz pójść do klatki⁶.

Hemar tymczasem, korzystając z osiągnięć twórców wszystkich epok, w tym oświeceniowych satyryków i teoretyków europejskich, takich jak Nicolas Boileau-Despréaux, stosował zarówno krytykę nieimienną, jak też imienną. Tę drugą również twórczo przekształcił, unikając jednocześnie zdeformowanej formy satyrowej, jaką jest paszkwil. Zdecydowane potępienie zachowań osób publicznych, zwłaszcza należących do środowiska literackiego, a także członków władz komunistycznych, spotykało się z gwałtowną reakcją osób krytykowanych oraz ich zwolenników, i to zarówno w okresie PRL, jak i po 1989 roku. Antoni Czułowski wspomina o tym w nocie poprzedzającej edycję dzieł poety w 1990 roku, cytując przy okazji frazę z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego: „Marian Hemar, zwalczany i skrzętnie przemilczany w Kraju przez wszelkie środki przekazu, jak gdyby nie istniał, czeka jeszcze na swoje »za grobem zwycięstwo«”⁷.

Jeśli chodzi o teksty satyr Hemarowskich, do dziś to stwierdzenie jest aktualne, a ich opracowaniem edytorskim (z różnych względów niepełnym), choćby w pewnym stopniu przypominającym wydanie krytyczne, jak dotąd zajął się historyk Andrzej Krzysztof Kunert⁸, który nie jest ani historykiem literatury, ani lingwistą, a więc nie jest też zobowiązany do rozpoznawania aspektu filologicznego w dziełach Hemara. Zadziwiająca pozostaje w tej mierze obojętność większości badaczy

⁶ F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Wrocław 1956, s. 57.

⁷ A. Czułowski, *Do Czytelnika*, [w:] M. Hemar, *Liryki, satyry, fraszki*, oprac. W. Majewska, Londyn 1990, s. 5. Od chwili napisania cytowanych słów w istocie nic się nie zmieniło. I tak np. autorką cennych prac, wartych uwagi, pozostaje Anna Mieszkowska. Przynależą one jednak do publikacji o charakterze wspomnieniowym, przede wszystkim zaś najpierw lub wyłącznie znajdują wydawcę w Wielkiej Brytanii, jakby Hemar nadal był poetą emigracyjnym. Zob. A. Mieszkowska, *Marian Hemar od Lwowa do Londynu*, Londyn 2001; eadem, *Ja, kabareciarz*, Warszawa 2006.

⁸ Do takich publikacji zaliczyć możemy: M. Hemar, *Dom jest daleko. Polska wciąż jest blisko*, wybór i układ A.K. Kunert, Warszawa 2000; idem, *Poezje zebrane. Wrzesień 1939 – maj 1945*, oprac. A.K. Kunert, Łomianki 2006 (wyd. 2 Łomianki 2012). Oprócz tego nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazał się – dziś niemal niedostępny – zbiór utworów: idem, *Moja przekora. Satyry polityczne z lat 1943–1971*, Kraków 2001. Nie jest to jednak wydanie krytyczne. Wypada jedynie stwierdzić, że w tej perspektywie satyry Hemarowskie wciąż czekają na możliwość opracowania ich w serii wydawniczej Biblioteki Narodowej, ukazującej się w wydawnictwie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich; serii, której hasłem było jak dotąd upowszechnianie wzorowych edycji najcelniejszych utworów literatury polskiej i obcej.

literatury, sporadycznie zaś publikowane prace albo nie ukazują się w wydawnictwach wysokonakładowych, albo nie mają wartości merytorycznej, jak na przykład publikacja Jana Bila *Poetycki świat Hemara*, w której argumentem analitycznym i metodologicznym za nieanalizowaniem satyr jest stwierdzenie, że ich autor po drugiej wojnie światowej był zgorzkniały, podczas gdy przed wojną był dowcipny⁹. Taki stan rzeczy pozostaje szczególnie dojmujący, gdy od dawna istnieją publikacje dotyczące nie tylko artystów kabaretowych ściśle współpracujących z Hemarem¹⁰, lecz także tych, dla których jego twórczość była elementem tradycji literackiej i kulturalnej¹¹.

Funkcjonowanie satyry Hemarowskiej w ujęciu diachronicznym uaktywnia w tej perspektywie swój aspekt krytycznoliteracki, w tym wypadku związany z kompetencjami samych krytyków literackich albo badaczy przedmiotu, wskazując u konkretnych osób na niezdolność albo niechęć rozpoznania podstawowych uwarunkowań gatunku, które wciąż obecne są w prezentowanych utworach. Jest to kolejne świadectwo istnienia ścisłych związków tekstu satyry z pragmatyką.

Dynamizm gatunkowy i dynamizm recepcji utworu stanowi jedną z zasadniczych cech satyry niezależnie od epoki oraz od odmiany, którą tekst reprezentuje. W odmianie krytyki imiennej podane nazwiska osób użyte zostały w funkcji retorycznej bądź stają się z czasem reprezentantami postaw, zachowań, cech typowych, których wyróżnienie, poddanie wartościowaniu i odpowiednia ocena to cel satyry. Gdyby było inaczej, współczesna lektura Juwenalisa, Persjusza, Warrona, Pope'a, Naruszewicza, Kochanowskiego, Rabelais'go, Gogola, Swifta czy Orwella byłaby bezcelowa. Stan recepcji dzieła w danym czasie świadczy więc zarówno o samym dziele, jak też o sytuacji pragmatycznej w tym właśnie czasie. Hemar, wybierając formułę krytyki imiennej, był tego świadomy. Zdecydował się na rozwinięcie metody twórczej zapoczątkowanej przez Lucyliusza, o którym pisze Jerzy Krókowski:

Twórcą heksametrycznej satyry rzymskiej, o której słusznie twierdził Kwintylian, że cała jest własnością Rzymian (*satira tota nostra est*), w przeciwieństwie do innych gatunków poezji przyjętych od Greków, był C. Lucilius (180–102), którego satyry znamy tylko z fragmentów. Można i niezależny pan obcował na stopniu zupełnej równości z najznakomitszymi mężami ówczesnego Rzymu (P. Cornelius Scipio Africanus Minor), a nie dbając o karierę i powiększanie majątku, nie musiał się z nikim liczyć w wypowiedaniu swoich poglądów. Ta osobowość „wynałazcy” satyry rzymskiej, a także czasy, w których pisał i których wszechstronny obraz przekazał, zadecydowały o oryginalności rzymskiej satyry, która wyrosła z potrzeb czasu. Ostrze satyryka smagało nie tylko ludzkie błędy, jak chciwość i zbytek, ale również zwracało się przeciw wybitnym mężom stanu, nie szczędząc nikogo¹².

⁹ Zob. J. Bil, *Poetycki świat Hemara*, Wrocław 1999.

¹⁰ Zob. T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

¹¹ Zob. m.in.: T. Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994; B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Powstanie kabaretu i rozwój (1956–1963)*, Kraków 2010.

¹² J. Krókowski, *Wstęp*, [w:] Horacy, *Wybór poezji*, Wrocław 1975, s. XIII.

Inaczej postępował Horacy, co Krókowski komentuje następująco:

Pod piórem Horacego satyra znacznie zmieniła swój charakter. Wynikło to zarówno z osobowości poety i jego pozycji w społeczeństwie, jak i różnic, jakie zachodzą między epoką Lucyliusza, epoką Grakchów i rozbudzonych namiętności politycznych, a czasami, w jakich żył nasz poeta. Horacy nie mógł sobie pozwolić na krytykę możnych tego świata. Nie był materialnie niezależny¹³.

Hemar był materialnie niezależny. Także w takim rozumieniu, że pozostał w Wielkiej Brytanii po 1945 roku, nie licząc na finansowanie swojej działalności artystycznej przez władze komunistyczne w Polsce. Gotowy do zmierzenia się z wymogami wolnego rynku, w Londynie prowadził z powodzeniem Teatr Literacko-Satyryczny, będąc autorem jego tekstów i reżyserem jego przedstawień¹⁴. Jednocześnie – nie dbając o karierę i powiększanie majątku, nie musiał się z nikim liczyć w wypowiedaniu swoich poglądów. A przy tym rozumiał doskonale zadania kabarecisty i satyryka i dostrzegał związaną z tym złożoność procesu twórczego, czyli także ten jego aspekt, którego Krókowski nie dostrzegł w pełni, gdy zbyt jednoznacznie uzależniał wybór krytyki imiennej bądź nieimiennej od statusu majątkowego. W wypadku Lucyliusza mogło być wszak odwrotnie – z uwagi na własną majątność i ustosunkowanie mógł dokładać wszelkich starań, by nie urazić rządzących i nie utracić majątku; zgodnie z tak pojętymi zależnościami procesu twórczego od realiów postępowali nieraz twórcy polskiego oświecenia, później zaś zwłaszcza uzależnieni od mecenatu państwowego i bogacący się dzięki niemu literaci PRL¹⁵.

Podstawowym zadaniem satyryka – jak zauważa Hemar – pozostaje dążenie do prawdy, niezależnie od tego, jaką formułę satyry wybierze. Takie też kształtowanie procesu twórczego wyznacza sobie poeta w zgodzie z tradycją literacką:

Moja sprawa jest sprawą satyry od wieków –
 Od zarania poezji, od Rzymian, od Greków,
 Od pierwszych heksametrów i zwrotek, i zwrotów,
 Które zawsze godziły w przemoc i w despotów,
 Które nigdy nie stały po tyrana stronie
 Przeciwno człowiekowi, lecz zawsze w obronie
 Wolności! To nie talent, nie biegłość, nie zdolność
 Rodzi trafną satyrę, lecz wojna – o wolność.
 Wolność słowa i wiary, żartu i sumienia –
 To jest sprawa, co w ręku pisarza przemienia

¹³ Ibidem, s. XIV.

¹⁴ Z Hemarem współpracowała wówczas Włada Majewska, grając w jego teatrze, będąc współproducentem przedstawień, pracując w RWE. Była to osoba najbardziej zasłużona dla ocalenia dorobku artystycznego poety. Po śmierci twórcy publikowała zbiory jego dzieł. Z nią konsultowali się wszyscy, którzy poważnie zajmowali się twórczością poety. W 1994 roku przekazała Polskiemu Radiu londyńskie archiwa RWE z dźwiękowym zapisem felietonów i wierszy w wykonaniu Hemara. Zmarła w 2011 roku w Chislehurst w Wielkiej Brytanii, mając przeszło sto lat.

¹⁵ Należy w tym miejscu podkreślić, że chodzi tu o literatów utożsamiających się z ideologią państwa o nazwie PRL i/albo służących tej ideologii z oportunistycznym. Są to więc literaci PRL, a nie wszyscy pisarze tworzący w czasach, gdy państwo to istniało.

Pióro gęsie – w miecz ostry. W tym jego biegłość,
Gdy ostrzem pióra pisze słowo „niepodległość”¹⁶.

Poeta docenia każdy typ satyry dzięki gruntownej znajomości literatury światowej, czego dowodzi również jego dorobek translatorski, jak o tym pisze Maria Danilewicz Zielińska: „Hemar, o czym się na ogół nie wie lub zapomina, miał gruntowne wykształcenie klasyczne, tłumaczył *Ody* Horacego (1970), był dobrze odczytany w literaturze angielskiej i nie bez powodzenia tłumaczył *Sonety* Szekspira”¹⁷. Zazwyczaj postrzegany w latach powojennych zwłaszcza przez krytyków literackich i literatów PRL wyłącznie jako satyryk polityczny, który posługuje się często poetyką paszkwilu, nie miał nic wspólnego z tak wytworzonym wizerunkiem. Przede wszystkim dlatego, że nigdy nie stosował w swoich utworach insynuacji ani zniesławienia. Jako zaś autor satyr politycznych respektował reguły tej odmiany gatunkowej, której narzędziem oddziaływania paszkwil nie jest, i to wbrew rozpowszechnionemu mniemaniu, występującemu także wśród badaczy literatury. Nawet wyostrenie oraz imiennosc satyry nie może być bowiem utożsamiona z paszkwilem, który ponadto zazwyczaj należy do twórczości anonimowej lub pseudonimowej, gdyż paszkwil to nieuzasadnione użycie inwektywy¹⁸, a także bezpodstawne oskarżenie, wypowiedź posługująca się kalumnią, podczas gdy satyra – także polityczna – może posługiwać się wyostreniem i/albo przerysowaniem, lecz nigdy nie oczernia. Hemar w jednej ze swoich satyr literackich, świadom tych uwarunkowań genologicznych, pisał tak:

Ważniejszy niżli dowcip
I jadu pełna łyżka –
„Fair play”, która odróżnia
Sportowca od opryszka.

Bez tego, choć do rymu
Zachichotasz albo załkasz –
Z przebrania satyryka
Zawsze wylezie pałkarz.

Bez tego, choć grymasem
Śmiesznym na całą twarz kwil
Satyry nie napiszesz,
Lecz co najwyżej paszkwil¹⁹.

¹⁶ M. Hemar, *Narada satyryków*, [w:] idem, *Dom jest daleko*, op. cit., s. 98–99.

¹⁷ M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 254. Co znamienne – w przywoływanym wyżej wyborze poezji Horacego nawet nie wspomina się o Hemarze jako o tłumaczu.

¹⁸ Ponieważ można się spotkać z rozumieniem inwektywy także jako formy językowej albo wypowiedzi użytej bezpodstawnie, oczerniającej, należy zaznaczyć, że termin *inwektywa* jest tu używany w swym znaczeniu podstawowym i źródłowym, to znaczy „inwektywa, czyli wypowiedź dosadna, forma językowa o takim charakterze”; źródłowo zaś z łac. *invectiva oratio* – ‘wyrażenie, wysłownienie ganiące’. W tym sensie paszkwil posługuje się kalumnią, czyli wypowiedzią kształtującą niesłuszne oskarżenie, będącą oszczerstwem.

¹⁹ M. Hemar, *Dedykacja*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 97–98.

Przyjmując tę zasadę, respektował reguły kultury polemicznej, a więc też jeśli posługiwał się inwektywą, używał jej w ścisłym związku z niewłaściwym zachowaniem konkretnej osoby. Jednym ze świadectw tak rozumianego *decorum* jest wiersz *Na śmierć K.I. Gałczyńskiego*, który satyrą nie jest, a w stosunku do utworów satyrowych, gdzie Gałczyński po wojnie był przedstawiany jako postać negatywna, operuje zupełnie inną poetyką. Nadto wyznacza ramy polemiki. Przeciwnik, a nawet wróg, kiedy zachowuje się godnie, także gdy zostawia po sobie dowody godnego zachowania, zostaje doceniony. Sam wiersz nie stanowi zresztą w tej mierze tylko docenienia tych utworów Gałczyńskiego, które prezentowały wartości humanistyczne, lecz wyraża również pochwałę ich piękna, a jednocześnie nadzieję, że ziemia polska przebaczy Gałczyńskiemu to, co było złe w jego życiu i twórczości. Ten tekst liryczny z 1954 roku kończy się pointą, będącą między innymi wskazaniem normy polemicznej, którą Hemar się kierował:

Tak się dzisiaj tym wierszem
Modłę do Pana Boga.
Z daleka. Nad grobem mego
Kolegi. Mego wroga²⁰.

W poszczególnych tomach poetyckich, które ukazywały się w Londynie bądź w Nowym Jorku, znajdujemy nie tylko satyry polityczne. Tak jest w tomie *Lata londyńskie* (1946), a także w *Satyrach patetycznych* (1947), w tomie *Siedem lat chudych* (1955), w *Im dalej w las. Wierszach* (1963), w *Ścianie uśmiechu* (1968), w *Rzezi Pragi. Wierszach mówionych do Kraju przez Radio Wolnej Europy, lipiec, sierpień, wrzesień 1968* (1968), w *Chlibie kulikowskim. Wierszach, satyrach, piosenkach* (1971), w tomie *Wiersze staroświeckie* (1971). Krótkie zestawienie wybranych konkretyzacji poszczególnych najczęściej identyfikowanych w literaturze typów satyry wskazuje na różnorodność twórczości satyrowej Hemara. Satyrę społeczno-obyczajową reprezentują w niej między innymi takie utwory jak: *Na krasomówstwo*, *Bez kolejki*, *Pomnik na millenium*, *Podróże kształcą*, *Koncert Czerwonej Armii*, *Żargonauca*, *Point of No Return*. *Notatka autobiograficzna*. Do satyr politycznych zaliczyć możemy wiersze: *Towarzysz Tadeusz*, *Dobre rady tow. Chruszczowa*, *Nauka prawa*, *Rozważania o pacyfizmie*, *Tryumf polityczny*, *Oszczercstwa*, *Zabawa w demokrację*. Satyrą osobistą bez wątplenia są teksty: *Order*, *Odpowiedź Brzechwie*, *Insurance*, *Wiersz do poety reżymu*, *Sposób*. Pośród satyr literackich znajdują się takie jak: *Awangarda i ja*, *Na pisanie wierszy*, *Konsylium*, *Soc-estetyzm*, *Narada satyryków*, *Dedykacja*, *Wystawa „Satyry Polskiej”*.

Fakty literackie dowodzą tedy, że Hemar nie był wyłącznie satyrykiem politycznym. Kwestię zasadniczą stanowi w tej mierze znajomość celów i konwencji satyry, którą poeta odniósł do opisywanych realiów. Znajomość ta zaprzecza niektórym przekonaniom, obecnym nawet wśród badaczy przedmiotu, takim na przykład, że niezbędną jakością estetyczną satyry pozostaje komizm czy też – że dzieje tego gatunku literackiego jako odrębnego przedmiotu genologicznego kończą się wraz

²⁰ M. Hemar, *Na śmierć K.I. Gałczyńskiego*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 28.

z XVIII stuleciem²¹. Niemniej – w zgodzie z naturą procesu historycznoliterackiego – Hemar po prostu zastosował reguły ewoluującego gatunku do interesujących go składników rzeczywistości. Rozpoznał i wskazał główne zagrożenie dla kultury polskiej, którym po drugiej wojnie światowej stał się komunizm i komunistyczny ustrój totalitarny wraz z jego państwem i funkcjonariuszami tego państwa oraz ich kolaborantami. Był krytyczny wobec represji, braku wolności słowa, zależności od ZSRR, ale nigdy względem ofiar represji ani osób zmuszonych do życia w ustroju totalitarnym. Zidentyfikował też naturę totalitaryzmu, który poddaje kontroli wszelkie przejawy aktywności, wpływając nie tylko na sferę ściśle polityczną, ale też na literaturę, media czy obyczaje. I opisywał poszczególne aspekty życia. Nic więc dziwnego, że satyra obyczajowa czy literacka mogła być nieraz odbierana jako polityczna.

Ponadto opis realiów wobec szczególnie jaskrawych naruszeń norm kulturowych pozostawał prezentacją stanu rzeczy. Hemar odwoływał się w tej perspektywie do rudymen tarnej postawy kształtującej satyrę jako gatunek, czyli do reakcji na zaburzony ład społeczny i moralny; reakcji, która dąży do przywrócenia norm elementarnych. U swych podstaw bowiem utwór satyrowy stanowi dzieło kulturotwórcze, jego autor staje w obronie kultury i przedstawia krytykę zagrożeń w różnych obszarach ludzkiej działalności. Tu właśnie jako zasadniczy znajdujemy aspekt pozytywny satyry, nawet jeśli konkretny utwór nie przedstawia rozwiązań pozytywnych wprost. Satyra nie burzy porządku kulturowego, ale zwalcza nieład. Prymarnie nie jest prześmiewcza, a tym bardziej złośliwa. Komizm oraz ewentualne przerysowania stanowią w niej jeden z wielu środków wyrazu. Jej celem nie jest ośmieszanie ani deformacja obrazu rzeczywistości, zwana potocznie ukazywaniem realiów w krzywym zwierciadle, lecz prezentacja stanu rzeczy w sposób krytyczny. Trzeba tylko – oczywiście – znać jej konwencję.

Pragmatyka satyry

Satyra jest tekstem prymarnie pisanym i prymarnie literackim, choć niewątpliwie jak każdy tekst może być recytowana, co też Hemar robił – czyli recytował swoje satyry – na falach rozgłośni sekcji polskiej Radia Wolna Europa w latach 1953–1969. Okres ten stał się zwieńczeniem procesu kształtowania satyry Hemarowskiej, a zarazem doskonałą ilustracją różnic między wypowiedzią artystyczną zawierającą cechy satyryczne a satyrą właściwą – tekstem satyrowym. Początki tego procesu zarysowują się już w tomie czasu wojny, zatytułowanym *Marchewka. Pamiętnik satyryczny* (1943). O budowaniu własnej formuły satyrowej, opartej na tradycji literackiej i z niej czerpiącej po to, by w odpowiedniej formie przedstawić sytuację społeczną, obyczajową czy artystyczną, prócz autonomicznej decyzji autora zadecydowały okoliczności związane z procesem twórczym. Hemar, znalazłszy się na emigracji, początkowo miał ograniczone pole działania twórczego, nie mogąc przecież pisać dla teatru, kabaretu, kina i radia w Polsce, później zaś mógł tworzyć dla grona emigracyjnego widzów Teatru Literacko-Satyrycznego. Kontakt z szeroką widownią w Polsce był uniemożliwiony, a jedynym ośrodkiem oddziaływania pozostawało

²¹ Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 457.

RWE (raz w tygodniu przez piętnaście minut), intensywnie zagłuszane przez urządzenia zakłócające sygnał radiowy na terenie PRL.

W takiej sytuacji nadawczo-odbiorczej poeta zdecydował o wzbogaceniu środków wyrazu o rozbudowaną formułę satyry, tworząc przy tym o wiele więcej tekstów satyrowych niż dotąd. Nie zaprzestał działalności kabaretowej i teatralnej, pisząc równoległe komedie, skecze, piosenki (np. *Piosenka o marzeniu ostatnim czy Przechadzka*, napisana specjalnie dla Kazimierza Wajdy, odtwórcy postaci Szczepcia z przedwojennej *Wesołej lwowskiej fali*). Oczywiście tworząc satyry, wykorzystywał doświadczenie kabaretowe. Uwzględniał jednak zasadnicze różnice między tekstem satyrowym a formą kabaretową lub literacko-satyryczną (piosenką kabaretową, skeczem, monologiem kabaretowym), przeznaczoną do wykonania, niemającą struktury wyłącznie literackiej, podobnie jak utwór dramatyczny i każdy tekst widowiskowy²². Przykładem może tu być tekst piosenki kabaretowej, który podobnie jak skecz i inne formy widowiskowe stanowi część przedmiotu estetycznego. Całość to wykonanie piosenki, co wyraża następujący schemat przedstawiający części składowe: tekst + muzyka + interpretacja (brzmienie głosu, odpowiednio dobrana dykcja) + choreografia (nawet stanowiąca bezruch) + ubiór piosenkarza / piosenkarki, jego / jej cechy fizyczne + charakteryzacja + scenografia. Wykonanie tylko dźwiękowe modyfikuje ten schemat, lecz nie eliminuje odrębnej natury utworu, korzystającego z wielu tworzyw artystycznych, gdzie tworzywo językowe pozostaje jednym z wielu, zawsze współgrającym z pozostałymi. Tekst satyry tymczasem konstytuuje sam w sobie odrębny przedmiot estetyczny.

W ramach systematyki odmian genologicznych satyry, gdy weźmiemy pod uwagę podstawową opozycję formalną i analogiczną do relacji: wiersz – proza poetycka, a więc stosunek: wiersz satyrowy – proza satyrowa, Hemar korzystał z formy wiersza satyrowego. Jednym z nielicznych utworów związanych z formą prozatorską była satyra społeczno-obyczajowa, będąca konkretyzacją satyry menippejskiej, czyli mieszającej wiersz z prozą, zatytułowana *Żargonauci*, w dwójnasób nawiązująca do literatury antycznej – poprzez formę mieszaną oraz ironiczną aluzję do postaci mitologicznych Argonautów i ich wyprawy pod wodzą Jazona. Nie jest to jedyne odwołanie do uwarunkowań kulturowych. Odpowiedni poziom świadomości kulturowej obecny w tej i we wszystkich pozostałych satyrach decyduje o ich kształcie, współtworzy strukturę dzieła, która też wyznacza rolę odbiorcy immanentnego, odnosząc się do umiejętności rozpoznania tego, czym jest satyra, a zarazem wyznacza sferę presupozycji wypowiedzi, ukazuje konieczny do zrozumienia tekstu zakres wspólnej dla nadawcy i odbiorcy wiedzy o świecie i o sytuacji komunikowania, i to zarówno w wymiarze synchronicznym, współczesnym poecie, jak i diachronicznym. Zakres ten uwzględnia również rzeczywistość krajów praworządnych, a także podanych dyktaturze komunistycznego totalitaryzmu.

²² Rozróżnienie to wiąże się z problematyką różnic między widowiskiem, którego tworzywem nie jest tylko język, a utworem literackim. Badacze teatru i literatury dokonali wielu analiz związanych z tym problemem. Zob. *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988; zwłaszcza: J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*; E. Kasperski, *Tekst widowiskowy (Z problemów poetyki dramatu)*; S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*.

Hemar zna gruntownie realia PRL, jak o tym pisze Danilewicz Zielińska, nazywając tomy poetyckie zawierające satyry gigantyczną rewią polityczną: „Osobliwa to rewia – pisana na Emigracji, adresowana do słuchaczy w Kraju, oparta na doskonałej znajomości nie tylko tego, o czym pisze prasa krajowa, ale i tego, co przemilcza, co zniekształca i co fałszuje”²³. Poeta reaguje na pozorowane wybory parlamentarne w wierszu *Zabawa w demokrację*, demaskuje sloganowość i banalność przemówień działaczy PZPR (na przykładzie wypowiedzi Władysława Gomułki) w satyrze *Sposób (Po lekturze „Trybuny Ludu”)*, a jednocześnie w utworze o wybudowaniu tysiąca szkół w rocznicę państwowości polskiej dostrzega to, co pozytywne dla porządku kultury w inicjatywach władz komunistycznych, mimo że inicjatywy te łączą się z wrogimi polskiej racji stanu intencjami:

Wszystko, co kiedyś odnajdzie
Drogę do Polski wolnej
Tutaj bierze początek,
W ABC – na tej szkolnej

Ławeczce, na tablicy,
W klasie tu się zaczyna²⁴.

W każdym tekście norma kulturowa konfrontowana jest z jej wynaturzeniem, a twórczość satyrowa realizuje tutaj zasadę dążenia do przywrócenia ładu kulturowego, uwzględniając różnorodność osiągnięć w tej mierze, czerpiąc także z doświadczeń polskiego średniowiecza, takich dzieł renesansowych jak *Satyr albo dziki mąż* Jana Kochanowskiego, utworów barokowych jak *Satyry albo Przestrogi do naprawy rządu i obyczajów w Polsce należące* Krzysztofa Opalińskiego, czy wreszcie tekstów oświeceniowych, zwłaszcza Krasickiego, o którym jako o satyryku Hemar pamiętał, będąc debiutantem i będąc poetą o ustalonym już dorobku, gdy pisał dialog *Fraszkopis* w 1953 roku, a także *Dwie parafrazy z Ignacego Krasickiego: Gdybym... Czym być?* w roku 1963. To właśnie obserwacja genologicznej ewolucji satyry połączona z własną praktyką artystyczną wytworzyła formułę satyry Hemarowskiej, w pełni zgodną z tradycją literacką.

W obrębie wiersza satyrowego poeta uniezależnił formę satyry od metrum, dostrzegając, że heksametryczna satyra rzymska była jednym z wariantów genologicznych, a wymogi dotyczące wybranej budowy wersyfikacyjnej nie stanowią tu cechy inwariantnej, jak ma to miejsce w stosunku do takich między innymi gatunków literackich jak sonet.

Natomiast to, co stanowi inwariant, pozostaje w sferze literatury parenetycznej, zakładającej dydaktyczność wypowiedzi, pozbawionej jednak tonu mentorskiego. Stąd inwariantem gatunku jest dialogowość i polemiczność. U podstaw zaś wszelkich czynności znajduje się normotwórczość.

Dlatego zadaniem satyry staje się tworzenie wzorców osobowych, artystycznych, politycznych, filozoficznych, moralnych poprzez krytykę jako rozróżnianie

²³ M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, op. cit., s. 255.

²⁴ M. Hemar, *Pomnik na millenium*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 279.

poszczególnych składników rzeczywistości, a co za tym idzie – piętnowanie błędnego jej rozpoznania, wskazywanie na różnice między prawdą a fałszem.

W ten sposób satyra umożliwia poruszanie zróżnicowanej tematyki – od refleksji dotyczących obyczajów albo polityki do uwag na temat norm literackich, poetyki, jak również osób publicznych czy twórców. Z uwagi na tak dużą rozpiętość problemową satyra nie musi być komiczna, choć jednocześnie w związku z tak dużą rozpiętością może wykorzystywać takie konkretyzacje komizmu jak: żart, dowcip, humor i czarny humor, groteska, ironia, karykatura, *pure nonsense*, komizm sytuacyjny.

Z tego powodu w perspektywie diachronicznej satyrę współtworzy w procesie historycznoliterackim poemat satyrowy, który komiczny nie jest, krytyczny – tak. Z tego też powodu tam, gdzie zjawia się satyryczność jako cecha towarzysząca, nie zawsze spotykamy komizm – jak na przykład w *Boskiej komedii* Dantego, w której występują akcenty satyryczne w związku z walką polityczną Gwelfów i Gibelinów, sporami filozoficznymi i teologicznymi epoki, problematyką metapoetycką, lecz nie mają one charakteru komicznego²⁵.

Jak mogliśmy zauważyć, Hemar realizował większość możliwych typów satyry. Podobną postawę prezentował w odniesieniu do możliwości występowania komizmu – bardzo często wprowadzał do satyr jego cechy, a nawet pisywał satyry komiczne, ale pisał też takie, które komiczne nie były. Pozostawały zawsze wzorcotwórcze.

Aspekt pragmalingwistyczny satyr Hemarowskich

Dyr. Hemar. Harryman. Marian Hemarinetti. To tylko niektóre spośród pseudonimów literackich Mariana Hemara, wskazujących na postawę autoironiczną poety w całej jego twórczości. Co zaś istotne – Hemar nie stosował pseudonimów, podpisując swoje utwory satyrowe. Nie rezygnował przy tym z postawy autoironicznej. Przede wszystkim jednak podkreślał w ten sposób jawność poczynań nadawcy, co poprzez uwypuklenie postawy autorskiej stanowiło konkretyzację pojęć kształtujących utwór satyrowy, bliski poetyce listu poetyckiego, który w swej kanonicznej postaci nie jest ani pseudonimowy, ani też anonimowy.

W tym kontekście także uwyraźnione zostały wymogi względem formuły satyry imiennej – imiennosc w jej wypowiedzeniowej konstrukcji dotyczy nie tylko imion i/albo nazwisk osób piętnowanych, lecz również osoby autora satyry. Prócz najprostszej czynności, wyrażającej postawę autorską, czyli imiennego podpisania utworu, Hemar wprowadza więc własne nazwisko (rzadziej imię i nazwisko) do tekstu zasadniczego. Umieszcza je jako metonimię w tytule: *Hemar skonfiskowany*, często też używa w poszczególnych strofach. W związku z tym dąży również do uaktywnienia aspektu typowości w satyrze imiennej, który konkretyzuje się – jak wspominaliśmy – w wymiarze retorycznym wypowiedzi, może zaś ustabilizować się znaczeniowo w języku ogólnym. Konkretyzacja tego rodzaju znajduje oparcie w odmianie zabiegu retorycznego, jak i w procesie semantycznym antonomazji,

²⁵ Kwestią odrębną jest fakt, że samo dzieło Dantego Alighieri w rozumieniu poetyki średniowiecznej jest komediowe, to znaczy – jest komedią, czyli utworem, który ma dobre, szczęśliwe zakończenie, ale komiczne tak czy inaczej nie jest.

obecnym w uzusie społecznym oraz w historii języka, kiedy to nazwisko postaci historycznej lub literackiej stosowane jest jako nazwa typu ludzkiego, cechy, sposobu zachowania, jak np. *casanova* – ‘kochanek, rozpustnik’, *kolumb* – ‘odkrywca’, *don juan* – ‘uwodziciel’, *quisling* – ‘kolaborant’, a w rozwoju historycznojęzykowym podane zmianie znaczeniowej jako *nomen proprium* może przekształcić się w *appellativum*, tworząc eponim, jak wspomniane nazwisko Casanovy – *Casanova*, czy imię Quasimoda z *Katedry Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo: *quasimodo* – ‘brzydal’. Hemar w tym ujęciu staje się niekiedy w świecie przedstawionym własnych utworów jedną z postaci swoich satyr jako figura satyryka, gdy na przykład w przywoływanym już *Sposobie (Po lekturze „Trybuny Ludu”)*, dyskwalifikując formę przemówień członków PZPR, stwierdza autoironicznie: „Hemara na nią nima”²⁶.

W satyrach literackich, politycznych albo osobistych często używa właściwego brzmienia nazwisk osób, których postępowanie jest piętnowane, albo tych, z którymi autor polemizuje: Stalin, Bierut, Gomułka, Żymierski, Brzechwa, Słonimski, Tuwim, Iwaskiewicz, Ważyk, Putrament, Sokorski, Miłosz. W każdej satyrze opisana jest konsytuacja wypowiedzi, konkretny czyn, który jest dyskwalifikowany, a także – zwłaszcza w polemikach – cytowane są fragmenty krytykowanych przemówień lub utworów literackich. Tak jest między innymi w *Wierszu do poety reżymu*, ostrej satyrze skierowanej przeciw zachowaniom literacko-językowym Antoniego Słonimskiego w latach pięćdziesiątych XX wieku, w której nazwisko dawnego współautora przedstawień kabaretowych pojawia się sześciokrotnie wraz z cytatami z adresowanego do Jana Lechonia *Wiersza do poety emigracji*, skomentowanego przez Hemara następująco:

Naiwna, mówi, ta tęsknota
Do polskich dżdżów, polskiego błota.
„Nas polskie błoto nie czaruje,
Bo u nas trzeba walczyć z błotem.
Słów nam potrzeba, co budują.
Co dźwięczą sierpem, wałą młotem”.

[...]
Dziś w reżymowej radiostacji
Woła poetów emigracji
I melodeklamuje o tem,
Jak dźwiękać sierpem, walić młotem.
Sierpem i młotem. Jaka szmata
Robi się czasem z literata²⁷.

Aprobatywna lub koniunkturalna postawa względem ideologii komunistycznej, której emanacją był między innymi symbol Związku Sowieckiego, sierp i młot, spotyka się tu ze zdecydowanym potępieniem, retorycznie wzmocnionym przez inwektywę *szmata*. Hemar wielokrotnie jeszcze wykorzystuje krytykę imienną, często, choć nie zawsze, posługując się inwektywą. Nigdy jednak nie używa form

²⁶ M. Hemar, *Sposób (Po lekturze „Trybuny Ludu”)*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 233. Pisownia łączna *nima* pochodzi od autora; wynika z kolokwializacji wypowiedzi.

²⁷ M. Hemar, *Wiersz do poety reżymu*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 121–123.

należących do rejestru skrajnej wulgarności, jak na przykład *kurwa* czy *gówno*. Gdy zaś formy takie są w tekście sugerowane, zawsze podlegają eufemizacji, w tym też żartobliwemu przeformułowaniu, związanemu z kontekstem, jak w cytowanej *Dedykacji*, która jest relacją ze spotkania z literatem Januszem Minkiewiczem, gdzie występuje neologizm *muzyzyn*. W każdym tekście tego typu niezmiennie podkreślana jest postawa autorska, wyznaczająca indywidualną odpowiedzialność za prezentowane poglądy, wyrażająca żądanie jawności, jak w wierszu *Moja przekora*:

Krzyczałem na kraj cały
I na cały globus,
Że to wszystko nieprawda!
Że Stalin krwawy łobuz!

„Przepraszam towarzyszków,
Proszę towarzyszek” –
Tak krzyczałem – „to kłamstwo!
To jest kat i opryszek!

Zarozumiały durak,
Paranoik upiorny!”
Tak krzyczałem. (Mam świadków).
Bo ja człowiek przekorny²⁸.

Zarazem poeta twórczo rozwija formułę krytyki imiennej, kontaminując formy nazwiskowe z pospolitymi, jak również stosując derywaty, których podstawę słowotwórczą stanowią nazwiska. Obok więc intencjonalnie przekształcanych nazwisk, na przykład *Tyrankiewicz* zamiast *Cyrankiewicz*, tworzy odnazwiskowe derywaty przysłówkowe i czasownikowe, jak w satyrze *Zabawa w demokrację*, w której te formy pochodne występują w zmodyfikowanych związkach frazeologicznych: *już oni ciebie zgomułczą, będziesz się miał z żymierska*. W tej formule najwyraźniej zostaje rozwinięta wersja satyry komicznej wraz z możliwie pełnym inwentarzem formacji oraz przeformułowanych nazwisk użytych w funkcji nazw pospolitych, tym razem nie w relacji antonomazji, ale odpowiednio usytuowanych kontekstowo, co prowadzi do powstawania neologizmów vel okazjonalizmów tekstowych²⁹.

Szczytowe osiągnięcie stanowi utwór *Konsylium*, reakcja na wystąpienie Włodzimierza Sokorskiego, podówczas przewodniczącego Komitetu do spraw Radia i Telewizji w PRL, w którym to radiowym wystąpieniu prelegent rozpatruje niski poziom programów Telewizji Polskiej w 1964 roku. Antropomorfizowana w satyrze telewizja jako pacjentka poddana jest badaniu przez postać doktora Hemara i konsyliarza Sokorskiego. Opis konsylium zaś zawiera serię formacji słowotwórczych i nazw pospolitych, utworzonych od takich nazwisk osób publicznych jak: Bierut, Cyrankiewicz, Gomułka, Moczar, Putrament, Piasecki, Spychalski, Ochab,

²⁸ M. Hemar, *Moja przekora*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 156.

²⁹ Na temat tego procesu semantycznego zob. B. Kudra, *Sposoby powstawania prasowych okazjonalizmów politycznych*, „Poradnik Językowy” 1996, nr 8; K. Waszakowa, *Neologizmy tekstowe w świetle ram interpretacyjnych*, [w:] *Tekst. Analizy i interpretacje*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998.

Wycech, Titkow, Wicha, Arski, Iwaskiewicz, Jaszczuk, Lasota, Strzelecki, Jurandot, Korczyński, Pasternak, Stefański. Dzięki odniesieniom do pola semantycznego z zakresu medycyny i reakcji organizmu, jak też możliwym skojarzeniom Hemar uzyskuje pożądany efekt komiczny:

Puls nikły, głosik drętwy.
Pacjentka czymś zatruta.
„Pierwsza rzecz, proszę pani,
Niech pani się rozbieruta”.

Rozbierutała się szybko.
Patrzmy smętni i cisi –
Żebra jej sterczą. Skóra
Na niej cyrankiewisi³⁰.

Następnie znajdujemy w większym nagromadzeniu nazwy pospolite:

Kolega także maca,
Ażeśmy się do spółki
Domacali w żołądku
Grubej twardej gomułki.

Robimy jej dokładnie
I w sposób konsekwentny
Analizę moczara.
Moczar... hm... putramętny...

Coś jakby piasecki w nerkach.
Nie dziw, że taka słaba.
Czuje ucisk spychalski
W okolicach ochaba³¹.

Następnie obydwaj typy form pojawiają się naprzemianlego:

„Nudzi panią?” – „Oj, nudzi,
Oj, duje i rozpycha.
Nie mogę się wycechać.
Titkow mi ledwie wicha,

W arskim tak iwaskiewicz...
Oj, daje mi się we znaki...
I jaszczuk mnie lasota
I w krzyżach strzelecki taki.

W nocy się jurandocę –
Trudno mi wytłumaczyć,
Co przełknę, to mnie korczyński,
By zaraz wypasternaczyć...”

³⁰ M. Hemar, *Konsylium*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 256.

³¹ Ibidem, s. 257.

„To wszystko nic groźnego.
To, proszę towarzyszki,
Stefańskie podrażnienie
Grubej i ślepej kiszki³².”

To pozornie nefunkcjonalne nagromadzenie form, usytuowane w realiach PRL lat sześćdziesiątych XX wieku, zwłaszcza z perspektywy historycznej mogące sprawiać wrażenie całkowicie zdezaktualizowanego, zrozumiałego tylko w okresie, w którym satyra została napisana, zyskuje dodatkowy walor właśnie ze względu na owo nagromadzenie, a także wysoce prawdopodobny odbiór przez późniejszych czytelników większości zastosowanych neologizmów jako wyrazów niemotywowanych, na pewno zaś niekojarzonych z nazwiskami, jak również z uwagi na częściową niezrozumiałość wybranych form. Niewątpliwie ci, którzy znają z autopsji przedstawiane realia, oraz historycy rozpoznają wszystkie motywacje, co wzbogaca lekturę tekstu. Niemniej jednak asocjacje powstałe dzięki związkom etymologicznym nazwisk z wyrazami pospolitymi, odniesione przez Hemara ponownie do znaczeń wyrazów pospolitych w innym kontekście (np. *moczar putramętny* → *mętne moczary*; *piasecki w nerkach* → *piasek / piaski w nerkach*; *ucisk spychalski* → *ucisk, który spycha*; *w krzyżach strzelecki taki* → *w krzyżu strzela, łamie*; *w nocy się jurandocę* → *pocę się*), niekiedy skojarzenia fonetyczne mogące podążać w dowolnym kierunku (*piasecki* analogicznie do formy *bułeczki* zamiast *bułeczki* jako objaw seplenienia), częściowa (*Titkow mi ledwie wicha* → *Titkow mi ledwie dycha*) lub całkowita niezrozumiałość (*w okolicach ochaba*, *w arskim tak iwaskiewicz*, *stefańskie podrażnienie*), wszystko to kształtuje wypowiedź jawnie niedorzeczną, czasem pozbawioną motywacji mimo ogólnego kontekstu *quasi*-medycznego, otwarcie absurdalną. Mamy tu bowiem do czynienia z zastosowaniem reguł *pure nonsensu*, opartych na absurdalności i dowolności skojarzeń oraz sprzeczności ze zdroworozsądkowym postrzeganiem rzeczywistości, z których korzystano również w dziełach surrealizmu. Hemar tworzy tu podwójne odniesienie – do realiów PRL, państwa zniewolenia i kłamstwa publicznego oraz do każdej instytucji, w której spotykamy techniki manipulacji, brak dynamizmu i niski poziom intelektualny. W świetle późniejszych stwierdzeń, znajdujących się w dalszej części satyry, zniewolenie i manipulacja jawią się jako obszar absurdalnych zasad, świat pozbawiony ładu społecznego i moralnego, wytrącony z naturalnego porządku, który może zostać przywrócony jedynie za sprawą wolności, śmiechu, odwagi cywilnej i prawdy o rzeczywistości, realizowanych i przekazywanych przez osoby do tego powołane. W telewizji takimi osobami są wierni cywilizowanym normom piosenkarze, aktorzy, młode dziewczęta, inteligentni pisarze, muzycy, prześmiewcy, artyści, malarze. Zgodnie z konwencją satyry komicznej jest to wizja żartobliwa, ale też poprzez komizm prezentująca poważne zagadnienia. Konkluzja utworu podtrzymuje tę konwencję:

Pacjentce też, jak się zdaje,
Miła moja recepta...

³² Ibidem.

Uśmiechnęła się... Żywiej
 Zabiło jej w serduszk...
 I patrz – robi mi miejsce
 Koło siebie... na łóżku...³³.

Kontrastowanie realiów świata porządku kulturowego i świata nieładu, stosunku do kraju wolnego i kraju zniewolonego, państwa cywilizowanego i państwa dążącego do obalenia dotychczasowej cywilizacji, występuje we wszystkich odmianach satyry uprawianej przez Hemara. W satyrze społeczno-obyczajowej ukazwane są postawy wynikające z wyrachowania, chciwości, obłudy, zachowania bezrefleksyjne, którym towarzyszy pustostowie czy banalność sformułowań. Satyryk poddaje tu krytyce zarówno społeczność emigracyjną, mieszkańców krajów praworządnych, jak również państw totalitarnych. Przywiązanie wyłącznie do materialnej strony bytu wśród części polskich emigrantów demaskuje, posługując się antyfrazą w wierszu *Imponderabilia*:

Tam ta Wisła... Tu Tamiza...
 Oczy przymknąć, szum jednaki.
 British passport, polska wiza,
 Jedź do kraju. Na kociaki.

Nie rób z ludzi winowajców,
 Jak kto tak ojczyznę kocha.
 Weź na handel tuzin tights'ów,
 Będzie holiday – darmocha³⁴.

Chętnie posługuje się cytatem bądź *quasi*-cytatem. I tak satyrę *Na krasomówstwo* buduje na podstawie ironicznego zestawienia sformułowań banalnych, powtórzeń komunałów, które – gdy pojawiały się w przemówieniach podczas spotkań emigrantów – stawały się w swym nagromadzeniu jedynie objawem snobizmu językowego. Kiedy styka się z bezmyślnością i/albo obłudną postawą Brytyjczyków, również posługuje się środkami wyrazu charakterystycznymi dla ironii, niekiedy zbliżając się do form typowych dla czarnego humoru, jak to ma miejsce w sarkastycznym *Konercie Czerwonej Armii*, ukazującym sentymentalny występ w Albert Hall zespołu reprezentacyjnego armii sowieckiej, po którym na pytanie znajomych londyńczyków o muzykalność jej żołnierzy pada odpowiedź stwierdzająca ich szczególnie uzdolnienia muzyczne:

To jeszcze nic, co w Londynie.
 To mało, co w Albert Hallu,
 Trzeba ich było w Brodach
 Posłuchać... w Tarnopolu...

[...]
 To muzykalna armia, z
 Londynem jej nie mierzcie,

³³ Ibidem, s. 258.

³⁴ M. Hemar, *Imponderabilia*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 324.

Trzeba wam było słyszeć
 Ich koncert w Budapeszcie!

Z czołgów – trach! z cekaemów
 Po oknach – trach! po roletach,
 Po widzach, po słuchaczach,
 Po dzieciach, po kobietach...

I śpiewali! Z zachwytu
 Ludzie jak muchy marli.
 Nie można się było oprzeć.
 Węgrzy się nie oparli.

To muzyczne wojsko.
 Kto słyszał w brzozowym lasku,
 W Katyniu jak śpiewali,
 Wśród kul bzyku i trzasku –

„Razłuka moja, razłuka...”
 I „Aławerdy...” – to wiecie,
 Najbardziej muzykalna
 Armia na świecie³⁵.

Właściwe rozpoznanie różnic między porządkiem kultury a jej niszczeniem stanowi w satyrze Hemarowskiej warunek zachowania człowieczeństwa w każdym wymiarze. Także na poziomie języka, co wyraża przywoływana już satyra menippejska *Żargonauci*:

W ciągu jednego tygodnia słyszę przez radio z Warszawy, że:

„Na plenum komitetu zapostulowano sprawy aktywizacji remanentów, usztywnienie płynności, upłynnienie sztywności wachlarza asortymentów. Wzrost wartości wytwórczej nie neguje bowiem kwestii wyczerpania możliwości podstawowego rzutowania kalkulacji kompleksowej w ramach krytycznej dyskusji nad powiązaniem central terenowo-eksportowych z centralami branżowymi, które powinny pomału rozwijać się w kierunku zwiększonego potencjału w rocznej skali trzech procentów zwrotu obrotów, czyli obrotu zwrotów”.

Po jakiemu to jest?
 Po jakiemu to jest?
 Ta zawiła i drętwa mowa?
 Kto sens pojmie i treść,
 Kiedy zaczną mu pleść
 Te cudaczne, pokracczne słowa?

To parodia i śmiech?
 Czy zbrodnia i grzech?
 Tępy klekot tej sieczki i młócki –
 Po jakiemu to jest?

³⁵ M. Hemar, *Koncert Czerwonej Armii*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 246.

Po jakimu to jest?
To nie polski język, nie ludzki³⁶.

Jest to pozornie satyra polityczna. W istocie – parodiując komunistyczną nowomowę – pozostaje satyrą społeczno-obyczajową. Wskazuje na konieczność zachowania podstaw komunikowania językowego po to, by móc się porozumieć. W relacji: nadawca – odbiorca, do której Hemar przywiązuje szczególną wagę w całej twórczości, konieczność ta ma wymiar definiujący relacje interpersonalne, lecz także sytuację egzystencjalną i ontyczną samego nadawcy – Jana Mariana Heschelesa, urodzonego we Lwowie Żyda, który przyjął imię i nazwisko – Marian Hemar, a pozostając Polakiem i polskim artystą, wielokrotnie ukazywał źródło swojej egzystencji, którym stał się dla niego język polski. To właśnie polszczyzna nazywana jest w utworach Hemara ojczyzną, rzeczywistością kształtującą jego życie w przestrzeni publicznej i prywatnej, umożliwiającą mu bytowanie za życia i po śmierci. Będąc osobą pełną sympatii do narodu i państwa izraelskiego, pozostawał Polakiem z wyboru. Świadectw takiej sytuacji egzystencjalnej w dziełach poety znajdujemy wiele, między innymi w wierszu *Do widzenia*, a także w *Trzech powodach*, gdzie czytamy:

Mógłbym urodzić się w Pińsku,
W Radomiu czy w Leżajsku,
Mógłbym dziś Horacjusza
Przekładać po hebrajsku,

Mógłbym być w Izraelu
Satyrycznym gwiazdorem –
W tym sęk, żebym nie mógł, bo jestem
Polakiem amatorem,

Z miłości od pierwszego
Wejrzenia, a nie z przymusu,
Tym bardziej muszę strzec mego
Amatorskiego statusu³⁷.

Możliwość pełnego istnienia dzięki polszczyźnie poeta wyraża zarówno w satyrze *Brutalny szok*, reakcji na uzurpatorskie odebranie mu obywatelstwa polskiego przez administrację władz komunistycznych w 1950 roku, kiedy stwierdza, że jest obywatelem w polskiej literaturze, jak również w liryku *Moja Ojczyzna*, gdzie swoją ojczyzną nazywa mowę polską, w której zostanie po śmierci pochowany i w której będzie już trwać zawsze. Dlatego też w satyrze literackiej *Wystawa „Satyry polskiej”* protestuje przeciw ingerowaniu w kwestie artystyczne i pominięciu jego twórczości podczas urządzania wystawy w Moskwie 1962 roku:

Wy, moskiewscy krytycy,
Wciągacie nas na wasz rejestr,

³⁶ M. Hemar, *Żargonauaci*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 199.

³⁷ M. Hemar, *Trzy powody*, [w:] idem, *Dom jest daleko*, op. cit., Warszawa 2000, s. 200–201.

Wy rozstrzygacie, kto jest
Pisarzem polskim, kto nie jest –

Tak jak rozstrzygał Hitler
I Goebbels, jego gnida,
Że w satyrze niemieckiej
Nie było Heinego (Żyda) –

A wy mnie taką samą
Hitlerowską metodą
Skreślacie z polskiej satyry?
A niech was kaczkę poboda³⁸.

Gdy weźmiemy pod uwagę uwarunkowania totalitarnego ZSRR, nieironiczny protest artysty mieszkającego w Wielkiej Brytanii, zdecydowanego przeciwnika komunizmu, wydaje się naiwny, a jednak pozostaje kulturowo wzorcotwórczy według reguł genologicznych satyry. Zostaje tu po prostu wskazana i utrzymana norma, w zgodzie z którą o twórczości literackiej oraz jej prezentacji nie mogą decydować względy pozaliterackie. O tym przypomina utwór, lecz także zaświadcza o niszczącej naturze braku norm elementarnych w świecie nieładu kulturowego, z perspektywy autorskiej Hemara identyfikowanej również jako próba wyeliminowania go jako poety z historii literatury i języka polskiego, a więc z obszaru, który był dla niego nośnikiem wartości decydujących o pełni jego istnienia. Próba to nieudana, ale dowodząca konieczności obrony kultury we wszystkich jej przejawach, także kultury języka czy kultury polemicznej, o której Hemar wspomina w jednej ze zwrotek:

Że ja wasz wróg, że wam moja
Satyra nie w smak i wraża –
To już mnie nie ma³⁹.

Brak podstaw kultury staje się tutaj zagrożeniem dla jednostki, uzmysławia konkretność reguł kulturowych i konieczność ich obrony nie tylko w wymiarze społecznym, lecz także indywidualnym.

Satyra Hemarowska tworzona w związku z realiami społeczno-historycznymi lat czterdziestych, pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych XX wieku prezentuje w ten sposób zestaw różnych postaw ludzkich, zachowań społecznych oraz indywidualnych. Prócz tych komponentów tekstu w konkretnym utworze, które były i są zrozumiałe dla osób znających te realia, satyry zachowały swój wymiar uniwersalny, korespondujący poprzez poruszaną problematykę z aspektami rzeczywistości dostępnymi człowiekowi w każdym momencie dziejów. Hemar nie skupiał się bowiem na opisie walk frakcyjnych KPZR czy PZPR, a konkretne postaci historyczne, zwłaszcza przedstawiciele totalitarnych władz, również inne osoby publiczne ówczesnych czasów, nie były opisywane po to, by je opisywać dla nich samych. Zgodnie z tym, co konstytutywne dla satyry, krytyce poddawane

³⁸ M. Hemar, *Wystawa „Satyry polskiej”*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 223.

³⁹ Ibidem, s. 221.

były zachowania nierozsądne, absurdalne i niegodne z punktu widzenia obyczajowego, kulturowego i etycznego.

Swoistą syntezę stanowi w tej mierze *Moje wielkie odkrycie*, przedstawiające odpowiedź na pytanie, kto rządzi światem, a w rzeczywistości – kto wprowadza ład do ludzkiego życia. Światem tedy nie rządzą kobiety ani Żydzi i masoni, ani też Watykan, a nawet nie międzynarodówka komunistyczna czy kapitał międzynarodowy. Odpowiedź jest zbliżona do myśli sokratejskiej, acz w swej formie językowej dosadna:

Gotowiście na wszystko?
Ha, dobrze, jam też gotów.
Słuchajcie: światem rządzi
Wielka zmowa idiotów.

Światem rządzi sekretna
Pomiedzynarodówka
Agresywnego durnia
I nadętego półgłówka.

Trade union grafomanów,
Tajna loża bęcwałów,
Klub ćwierćinteligentów,
Konfederacja cymbałów,

Areopag jełopów,
Jałowych namaszczeńców,
Pompatycznych ważniaków,
Indycznych napuszeńców⁴⁰.

Kolejne zwrotki zawierają komentarz pomocny w zidentyfikowaniu podstawowego obiektu krytyki satyry Hemarowskiej, także w stosunku do totalitaryzmu komunistycznego, który został tu przywołany przez parafrazę sloganu *Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!*:

Samym instynktem głupoty
Odnajdują się wzajem.
Rozumieją się wspólnym
Językiem i obyczajem.

I hasłem, które woła
Z ochotą różną i rączą:
KRETYNI WSZYSTKICH KRAJÓW
ŁĄCZCIE SIĘ! Więc się łączą⁴¹.

Przywołane następnie postaci typowe, jak zadufany generał, cenzor, niekompetentny krytyk literacki, materialistyczny ekonomista, zdeprawowany polityk i dyplomata, reprezentują sokratejskich głupców, burzących porządek kultury.

⁴⁰ M. Hemar, *Moje wielkie odkrycie*, [w:] idem, *Liryki, satyry, fraszki*, op. cit., s. 196.

⁴¹ Ibidem, s. 196–197.

Przeciwstawieni są im adresaci wiersza, zdolni do krytycznego myślenia, wzbogaconego poczuciem humoru, umiejętnością śmiania się z tego, co nierozumne. Jest to modelowa postać satyry. Utwór kończy się charakterystyczną dla Hemara puentą, zawierającą autoironiczną kontaminację *nomen proprium* i *appellativum*:

Tym śmiechem was zasłonię
I do serca przygarnę.
I może nie pójdziemy
Ze wszystkim na hemarne...⁴².

Pragmatics of Utterances in the Satires by Marian Hemar

Abstract

The aim of the article is to present the circumstances of creating and understanding the satires by Marian Hemar. The first section of this paper focuses on the formula of composing the satires. The second section presents the pragmatics of the satire. The third section looks at the literary and linguistic aspects of the satires by Hemar.

⁴² Ibidem, s. 198.