

Pamiętnik Literacki 1998, 3, s. 218-227



**Rec. : Margaret A. Rose, Parody : Ancient,  
Modern and Post-modern. Cambridge 1993.**

Elżbieta Sidoruk

riach „procesów likwidacyjnych” (choć zapowiada, że oddziaływanie modernizmu „nie ogranicza się do pierwszej fazy ruchu”, s. 8), co uniemożliwia bodaj zasygnalizowanie dalszych przemian – i ewentualnie ciągłości – tej problematyki w latach następnych. A i tu są kwestie nader ciekawe. Czy młode pokolenie literackie (którym *nb.* wcześniej Zacharska się zajmowała) – w większości właśnie mieszczańskiego pochodzenia! – wkraczające do literatury po roku 1918 nie było swego rodzaju „konsekwencją” procesów zainicjowanych właśnie w okresie Młodej Polski? Czy „mieszczańska” pod różnymi względami problematyka prozy Dwudziestolecia pozostaje w jakimś związku z tematyką pewnych utworów modernistycznych? Czy ukrytym, genealogicznym kontekstem Tuwimowskich „strasznych mieszczan”, a nawet i Gombrowiczowskich „Młodziaków” nie były m.in. również modernistyczne kampanie antyfilisterskie?

Postawione tu sugestie i pytania – wykraczające na ogół poza wybrany zakres problemowy – nie powinny być jednakże traktowane jako rodzaj poważnych zastrzeżeń merytorycznych wobec rozprawy. Można w nich bowiem także dostrzec znaki materiałowego i problemowego bogactwa książki, świadectwa jej walorów inspiratorskich, skłaniających do rozwijania czy kontynuowania pytań w pracy postawionych. Przemysłana konstrukcja rozprawy skutecznie broni przed takimi podejrzeniami. W dwunastu rozdziałach autorka najpierw precyzyjnie wyodrębnia główny przedmiot spośród pokrewnych problemów i na pozór lub częściowo wspólnych wątków, a następnie logicznie i przekonująco rozwija swą argumentację: od początkowych rozdziałów poświęconych historii terminu w Niemczech i w Polsce – te dwa cenne rozdziały stanowiąc będą zapewne pozycję klasyczną i lekturę obowiązkową we wszelkich dalszych studiach nad tą problematyką – przez systematycznie omawiane kolejne obszary problemowe (filister w prozie Młodej Polski, w prozie modernistycznej, w utworach z pogranicza, w wewnętrznych rozrachunkach, poza modernizmem, u Zapolskiej i Reymonta, jako typ satyryczny, wobec mieszczanina, wobec społecznego kontekstu), po rekapitułującą wcześniejsze ustalenia eksplikację faktycznych ideologiczno-światopoglądowych funkcji problematyki filistra.

Ryszard Nycz

Margaret A. Rose, *PARODY: ANCIENT, MODERN, AND POST-MODERN*. Cambridge 1993. Cambridge University Press, ss. 316.

*Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* jest kolejną publikacją Margaret Rose na temat parodii. Analizie tego zjawiska badaczka poświęciła niemal dwadzieścia lat, w którym to czasie – wraz z rozkwitem postmodernistycznej literatury i teorii – teoretycznoliteracka refleksja nad parodią uległa wyraźnemu ożywieniu. Wzrost zainteresowania problematyką parodii znalazł swoje odbicie w wielości koncepcji w różny sposób opisujących jej strukturę i funkcje. Przemiany zachodzące w postrzeganiu zjawiska skłoniły Margaret Rose do podjęcia próby uściślenia określającego je pojęcia. Punktem wyjścia swojej koncepcji parodii uczyniła badaczka przegląd definicji i zastosowań terminu od antyku do współczesności. Praca ta zaowocowała monografią krytyczną parodii, przedstawiającą nie tylko historię terminu, ale też autorską propozycję jego rozumienia, sformułowaną w postaci definicji ukazującej parodię jako kategorię estetyczną na obszarze różnych sztuk. Przeglądowi poszczególnych koncepcji towarzyszy wnikliwy komentarz, wprowadzający do opisu chronologicznego dodatkowe kryteria porządkujące, takie jak stosunek do zjawiska jako całości (pozytywny/negatywny) i do jego poszczególnych elementów (wieloaspektowy/redukcyjny). W komentarzu tym Rose poddaje reinterpretacji dotychczasowe użycia terminu, proponując dla nich inne określenia. Nowe spojrzenie na tzw. postmodernistyczne teorie parodii wiąże się ściśle z przyjętą przez autorkę (za Charlesem Jencksem) koncepcją postmodernizmu, uznawanego za nurt konstruktywny i kreatywny. W jego

ramach możliwa jest parodia rozumiana jako forma, w której naśladowany i zarazem przekształcany wzorzec ulega twórczej refunkcjonalizacji.

W omawianej książce Margaret Rose wykorzystuje swoje wcześniejsze badania nad zjawiskiem parodii opublikowane w pracy *Parody/Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London 1979). Zostały one uściśnione za pomocą wzbogaconej argumentacji i zrekapitulowane w postaci dwóch rozdziałów, składających się na część pierwszą tomu, zatytułowaną: *Defining parody from the Ancients onwards*. Jakkolwiek część tę w jej podstawowym zrębie budują poglądy wyrażone przez Rose w pracy, która powstała kilkanaście lat przed recenzowaną tu publikacją i jest wymieniana jako źródło w paru bibliografiach do słownikowych definicji pojęcia<sup>1</sup>, a nawet cytowana przez Ryszarda Nycza w *Tekstowym świecie*<sup>2</sup>, proponowana przez badaczkę koncepcja parodii nie była u nas szerzej omawiana. Sądzę, że warto przedstawić pokrótce podstawowe tezy sformułowanej przez Rose teorii, zwłaszcza że stanowi ona punkt wyjścia do zawartej w kolejnych dwóch częściach książki charakterystyki nowoczesnych („modern”), późnonowoczesnych („late-modern”) i postmodernistycznych („post-modern”) ujęć parodii<sup>3</sup>.

Swoją definicję parodii poprzedziła badaczka zwartą historią terminu, ukazującą zmiany jego zakresu znaczeniowego. Podstawowego źródła nieporozumień przy charakterystyce parodii Rose upatruje w opisywaniu przez teoretyków tylko wybranych aspektów pojęcia lub jego zastosowania. Autorka wskazuje na sześć kryteriów, które na zasadzie wyłączności przyjmowane były za podstawę definicji zjawiska. Są to: etymologia, komizm, postawa parodysty wobec parodiowanego dzieła, stosunek odbiorcy do parodii, stosunek parodii do form pokrewnych oraz parodia pojęta jako generalna zasada organizująca dzieło, wprowadzająca metafikcjonalną („meta-fictional”) refleksję nad tworzeniem własnej fikcyjności dzieła lub fikcji w ogóle<sup>4</sup>. Analizując kolejno poszczególne aspekty parodii Rose pokazuje, że nie wykluczają się one wzajemnie, lecz dopełniają w charakterystyce zjawiska ze swej istoty ambiwalentnego.

Ambiwalencja wpisana jest już w samo słowo „parodia”, którego interpretacja etymologiczna musi uwzględnić wieloznaczność prefiksu „para-”, przedstawiającego zarówno bliskość, jak i opozycyjność. Parodia jest zatem pieśnią śpiewaną jednocześnie „za”, „obok” i „wbrew”, naśladowującą i zarazem przekształcającą naśladowany materiał, a więc wyrażającą dwoisty stosunek parodysty do parodiowanego dzieła, które może być przez niego i afirmowane, i krytykowane. Zatem już na poziomie analizy etymologicznej pojawiają się pierwsze problemy z określeniem obszaru znaczeniowego terminu, którego transformacjom dali początek jego starożytni teoretycy i komentatorzy. Powołując się na badania Freda W. Householdera Jra, poświęcone historii pojęcia parodii w antyku, Rose konstatuje stopniowe rozszerzanie się zakresu tego pojęcia. Pierwotnie Grecy używali słowa „parode” („παρῳδή”) na określenie żartobliwej pieśni epickiej („mock-epic song”), śpiewanej przez „parodos” bądź „parodoi” („παρῳδοί”, „παρῳδοί”), a więc śpiewaka-imitatora, naśladowującego w zabawny sposób

<sup>1</sup> Np. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 345. — *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół red.: A. Brodzka [i inni]. Wrocław 1996, s. 777.

<sup>2</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*. Warszawa 1995, s. 168 (na stronicach wcześniejszych przywoływana jest w przypisach jako źródło).

<sup>3</sup> Użyte przez Rose przymiotniki występują tu nie tylko w funkcji określników czasowych, ale też klasyfikują poszczególne teorie według wspólnych dla nich kryteriów opisu parodii. Z punktu widzenia chronologii koncepcje klasyfikowane są następująco: „modern” — począwszy od końca renesansu, „late-modern” — począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku, „post-modern” — począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku.

<sup>4</sup> Metafikcjonalność jest, według Rose, cechą takich dzieł literackich, w których pojawiają się komentarze lub refleksje na temat innego tekstu, podczas gdy element intertekstualny może być opisany jako istnienie w dziele słów, fragmentów bądź informacji pochodzących z innych tekstów (s. 99). Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 386–390.

dzieła Homera. Terminem „*parodia*” („*παρῳδία*”) jako pierwszy posłużył się Arystoteles w *Poetyce*, charakteryzując tym mianem prześmiewcze utwory epickie Hegemona z Tezos, uważanego za autora *Gigantomachii*. Kolejnego poszerzenia zakresu pojęcia dokonali antyczni komentatorzy dzieł Arystofanesa, którzy odnosili rzeczownik „*parodia*” i czasownik „*parodeo*” („*παρῳδέω*”) do wszelkiego typu komicznych cytatów i tekstowych przekształceń.

Kontekst, w jakim starożytni używali terminu „*parodia*” (w różnych formach gramatycznych), wskazuje, że istotną cechą utworów określanych tym mianem był komizm, obejmujący szeroką skalę zjawisk wzbudzających śmiech: od złośliwej prześmiewczości do akceptującego humoru. Co istotne – te rozmaite nastawienia do naśladowanego wzorca współwystępowały w parodii. Jeżeli nawet pojawił się w niej ton śmiechu destrukcyjnego, zaliczanego do niskich form komizmu, takich jak prześmiewczość, kpina („*ridicule*”, „*mockery*”), to były one czymś dodatkowym w stosunku do innych funkcji parodii, ujawniających jej pozytywny stosunek do przekształcanego dzieła, którego elementy ulegają odnowieniu i są w twórczy sposób wykorzystywane przez parodystę w kreowaniu odmiennych znaczeń. Redukowanie parodii do formy niskiego komizmu należy, zdaniem Rose, uznawać za nieporozumienie, wynikłe m.in. z faktu istnienia nieściśłości, które powstają przy przekładzie na inne języki terminów określających zjawiska wzbudzające śmiech. Ich istota wymyka się precyzyjnemu opisowi, a różnica między niektórymi formami komizmu jest różnicą stopnia i może wyłączać się z trudnych do uchwycenia w definicji niuansów semantycznych. Postrzeganiu komicznego aspektu parodii w kategoriach negatywnych towarzyszył też często zarzut wtórności, przypisywanej jej ze względu na naśladowczy stosunek utworów parodystycznych do ich wzorców, co stawiało parodię w szeregu form nieoryginalnych i nietwórczych. Podkreślając fakt ambiwalencji komizmu występującego w parodii, Rose dowodzi, że jest on dla tej formy czynnikiem konstytutywnym. Jakkolwiek naśladownictwo stanowi strukturalną bazę parodii, jej istota w nim się nie wyczerpuje; wykorzystywane jest ono w celu ewokowania efektu komicznego, który ujawnia się w utworze parodystycznym przede wszystkim na skutek niezgodności („*incongruity*”, „*discrepancy*”) między cytowanym lub imitowanym wzorcem a nowym kontekstem, w którym umieszczane są elementy tego wzorca. Komizm rodzi się z zaskoczenia wywołanego zawiedzionym oczekiwaniem odbiorcy w stosunku do parodiowanego tekstu, którego znaczenie wraz z nową funkcją musi zostać poddane reinterpretacji. Ta niezgodność komiczna jest w parodii strukturalnie wykorzystywana do problematyzacji samej koncepcji naśladownictwa. Tym samym uwidacznia się kolejna funkcja parodii, określana przez Rose mianem aspektu metafikcyjnego, wskazującego na autorefleksyjne właściwości tej formy, ukierunkowane na problem tworzenia fikcji w dziele literackim i jej stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej. Aspekt metafikcyjny pozostaje więc w parodii w ścisłym związku z jej aspektem komicznym, lecz w przeciwieństwie do tego ostatniego nie jest dla niej obligatoryjny.

Zdaniem Rose, komizm jest konstytutywny dla zjawiska parodii niezależnie od tego, czy w konkretnej lekturze odbiorca jest w stanie uchwycić komiczność tekstu (może tego dokonać przy kolejnym czytaniu, gdy posiędzie wiedzę konieczną do rozpoznania jego wyznaczników). Z powodu swojej złożonej struktury, operującej dwoma kodami, parodia wymaga od odbiorcy określonych kompetencji, które pozwolą mu rozpoznać i właściwie zinterpretować jej sygnały. Rose wyróżnia cztery kategorie tych sygnałów: 1) zmiany w spójności cytowanego tekstu; 2) bezpośrednie stwierdzenia (komentarze na temat: parodiowanego dzieła, jego autora i odbiorcy, autora i odbiorcy parodii oraz parodii jako całego tekstu); 3) oddziaływanie na odbiorcę (zdziwienie i rozbawienie wywołane zawiedzionym oczekiwaniem w stosunku do parodiowanego utworu, nowe spojrzenie na ten ostatni); 4) zmiany w „normalnym” dla autora parodii stylu lub temacie. Problemu recepcji parodii nie można jednak, zdaniem badaczki, ograniczyć do kwestii ewentualnego rozpoznania bądź nieuchwycenia przez rzeczywistego odbiorcę autorskich intencji, zakodowanych w postaci różnego typu sygnałów. Jego przewidywa-

ne reakcje na utwór parodystyczny charakteryzuje ona tak: 1) odbiorca nie zauważa występowania parodii lub zawartych w niej sygnałów, ponieważ nie rozpoznaje parodiowanego tekstu jako cytatu z innego dzieła i odczytuje go jako część parodii; 2) dostrzega istnienie dwóch lub większej liczby tekstowych światów, lecz nie rozumie intencji parodysty; 3) rozpoznaje miejsce parodiowanego utworu w parodii, ale jako jego miłośnik uznaje siebie i to dzieło za cel satyry; 4) rozpoznaje parodię i jej intencję. Ten czwarty typ reakcji można uznać za rzeczywiste wcielenie idealnego odbiorcy wpisanego w strukturę parodii. Koncepcja czytelnika wirtualnego jest w przypadku utworów parodystycznych o tyle istotna, że pozostaje w wyraźnym związku z ich aspektem metafikcyjnym. Podobnie jak problem fikcyjności dzieła literackiego i tworzenia fikcji w ogólności, może być ona przedmiotem wielopoziomowej gry prowadzonej przez autora, który kreując fikcyjnego czytelnika, czyni go reprezentantem pewnego typu odbiorcy zewnętrznego, poddanego w parodii krytyce (przykładem jest tu *Don Kichot Cervantesa*), a jednocześnie stawia przed czytelnikiem idealnym zadanie rozpoznania funkcji tego chwytu. W kontekście przytoczonej tu charakterystyki poszczególnych składowych parodii bardziej zrozumiałą staje się problem ambiwalentnego stosunku parodysty do naśladowanego wzorca. Stosunek ten może być równocześnie krytyczny i aprobatywny, choć w wielu teoriach opisywany jest za pomocą któregoś z tych kryteriów jako jednoznacznie negatywny bądź pozytywny. Przykłady parodii o wyraźnych akcentach metafikcyjnych – utwory, w których parodia jest podstawową zasadą konstrukcyjną (*Don Kichot Cervantesa*, *Tristram Shandy* Sterne'a, *Ulisses* Joyce'a) – pokazują natomiast, że pewne elementy wzorca są w parodii krytykowane, inne zaś „odświeżane” i poprzez umieszczenie ich w innym kontekście twórczo wyszukiwane do projektowania nowych znaczeń.

Uwzględniając wszystkie omówione aspekty parodii, Margaret Rose sprowadza jej definicję do formuły, która obejmuje zarówno przypadki parodii szczegółowej, jak i ogólnej. Parodia jest więc, według badaczki, komiczną refunkcjonalizacją uprzednio uformowanego lingwistycznego lub artystycznego materiału („*the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material*”, s. 52). Użyty w definicji termin „refunkcjonalizacja” („*refunctioning*”) odnosi się do nowego zespołu funkcji przypisanych w parodii parodiowanemu materiałowi i może również wyznaczać krytyczny stosunek parodii do jej przedmiotu. Natomiast określenie „uprzednio uformowany materiał” („*preformed material*”) wskazuje na sposób, w jaki tworzywo wyszukiwane w parodii było wcześniej przez innego twórcę ukształtowane w postaci dzieła lub stwierdzenia, i zastępuje kontrowersyjne pojęcia „forma” i „treść” („*form and content*”). Obiekt parodii stanowi zatem jej integralną część, co oznacza, że konstytutywną jej cechą jest dwukodowość („*double-coding*”), która stanowi bazę dla przekształcenia komicznego. Oba użyte w definicji terminy mogą być wykorzystane do opisu nowoczesnej i postmodernistycznej parodii dzieł niewerbalnych (muzycznych, plastycznych, architektonicznych) lub posługujących się nie tylko słowem (film), jak też do charakterystyki „*cross-parody*”, kiedy to parodia i jej obiekt przynależą do innych systemów znakowych.

Dodatkowe problemy w definiowaniu parodii – obok redukcji pojęcia do jednego z jego aspektów – wynikają z nieprecyzyjności terminów używanych do jej opisu oraz z nieścisłości definicji form w stosunku do parodii pokrewnych. W rozdziale *Distinguishing parody from related forms*, poświęconym charakterystyce tych konstrukcji, Rose wydobywa podstawowe różnice między parodią a zjawiskami do niej podobnymi, wskazując przede wszystkim na odmienność funkcji lub nieobligatoryjność wspólnych elementów strukturalnych: imitacji, komizmu i dwukodowości.

Za anachronizm należy, zdaniem badaczki, uznać utożsamianie parodii (zwłaszcza antycznej) z wysoką burleską i przeciwstawianie jej trawestacji jako burlesce niskiej. Niewłaściwe jest zarówno określanie parodii terminem, który pojawił się dopiero w XVI wieku, jak i wprowadzanie w odniesieniu do parodii antycznej podziału na styl wysoki i niski, ponieważ parodia była wykorzystywana do zniesienia tej różnicy, a nie jej eksponowania. Redukowanie parodii do burleski wiąże się ze wzmiankowaną już

nieprecyzyznością pojęcia komizmu, który może przejawiać się w formach o rozmaitym zabarwieniu emocjonalnym – od humoru akceptującego przedmiot komicznego przedstawienia do szyderczej, destrukcyjnej prześmiewczości. Parodia kreatywnie wyzyskuje odnawiającą siłę śmiechu, nie wyczerpując swoich funkcji w wyłączanie komicznym przekształceniu imitowanego wzorca. Koncepcja parodii jako burleski niekorzystnie zaciążyła na późniejszych teoriach zjawiska. Uznawana początkowo za formę niepoważną, stała się potem parodia obiektem ogólnych rozważań nad istotą dzieła literackiego, eksponujących takie jej cechy, jak złożoność, metafikcjonalność i intertekstualność – w celu rehabilitacji jego znaczenia w historii literatury, niestety, za cenę izolowania parodii od konstytutywnego dla niej aspektu komicznego. Nobilitacja ta prowadziła do kolejnej redukcji pojęcia, eliminującej z definicji parodii to, co od antyku było uważane za jej podstawowy wyróżnik.

Obligatoryjny dla parodii komizm nie jest natomiast konieczny w przypadku pastiszu, w którym bywa ona utożsamiana ze względu na wspólne obu formom cechy naśladownictwa i podwójnego kodowania. Pastisz jest jednak techniką bardziej neutralną, także z tytułu swego generalnie niekrytycznego stosunku do obiektu, który imituje. W przeciwieństwie do parodii, podstawowym celem imitacji w pastiszu nie jest wywołanie efektu komicznej niezgodności, która w przypadku pierwszej formy bywa często punktem wyjścia do metafikcjonalnej refleksji nad samą koncepcją naśladownictwa. Pastisz silniej niż parodia obciążony jest cechą nieoryginalności, chociaż ostatnio niektórzy teoretycy rehabilitują go, przypisując mu funkcje konstruktywne (np. w architekturze). Współcześnie spór o to, która z tych form znamionuje sztukę postmodernistyczną, jest sporem o charakter postmodernizmu<sup>5</sup>. Podobnie jak w pastiszu, za przypadkowy należy uznać komizm takich form, jak cytat (nieparodystyczny), centon czy „*cross-reading*”. Z parodią nie można również utożsamiać technik naśladowczych ukrywających swoją intencję – persyflażu i mistyfikacji („*hoax*”) – oraz form nieudolnej imitacji, takich jak „*pekorall*” i „*bathos*”.

Bardziej wyraziste są różnice między parodią a satyrą oraz parodią a ironią. Satyra – w przeciwieństwie do parodii – nie opiera się na ścisłym naśladownictwie i nie zależy tak od swego celu, który jest w stosunku do niej zewnętrzny. Przedmiot krytyki nie staje się więc jej strukturalną częścią, a jego elementy nie są poddawane refunkcjonalizacji. Inne jest tym samym źródło komizmu w satyrze, nastawionej do swego obiektu bardziej krytycznie i pozbawionej – z zasady – typowego dla parodii, ambiwalentnego stosunku do uwewnętrznionego wzorca. Nie zmienia to faktu, że elementy parodystyczne mogą być wykorzystane w satyrze i odwrotnie, element satyryczny może zabarwić parodię, określając w ten sposób stosunek parodysty do parodiowanego obiektu, jego autora lub odbiorcy. Podobieństwa między parodią a ironią wynikają przede wszystkim z tego, że obie zakłócają proces normalnej komunikacji, stawiając odbiorcę wobec konieczności odkodowania więcej niż jednej informacji. Ironia jest jednak z zasady bardziej „skryta” („*cryptic*”) od parodii. Ta ostatnia – pomimo że zawiera mieszaninę informacji – zazwyczaj operuje co najmniej dwoma kodami, przekazującymi odpowiednio dwa zestawy informacji, pochodzące od więcej niż jednego autora. Natomiast to, co komunikuje ironista, jest kombinacją informacji wyrażonych tylko w jego własnym kodzie. Ze względu na specyficzny stosunek do swego obiektu parodia może być zarazem ironiczna i satyryczna, gdyż w przeciwieństwie do satyry obiekt ten uwewnętrznia, a w porównaniu z ironią nie jest z nim tak silnie zintegrowana. Poza tym od ironii i satyry odróżnia parodię sposób komicznego przekształcenia (zestawienia) określonego, uprzednio uformowanego tworzywa.

Ostatnią formą pokrewną, z którą zestawia Rose parodię, jest metafikcja („*metafiction*”), definiowana jako utwór fikcyjny, zawierający komentarze i refleksje odnoszące

<sup>5</sup> U nas istotę tego sporu wyłożył Nycz (*op. cit.*, s. 184–188).

się do innego tekstu. Parodia może mieć charakter metafikcyjny, tzn. wprowadzać refleksje pisarza na temat jego własnej działalności jako autora lub działalności innych twórców, obnażać strukturę innych utworów i swoją własną, analizować postawy odbiorców dzieła parodiowanego i prowadzić grę ze swoimi odbiorcami. Metafikcyjność – w przeciwieństwie do refunkcjonalizacji komicznej – nie stanowi jednak jej cechy konstytutywnej, a jeżeli się ujawnia, to w ścisłym powiązaniu z komizmem, wywołanym zaskakującym zestawieniem cytatu z innego tekstu z nowym kontekstem. W metafikcji cytat nie musi wytwarzać efektu komicznego. Co więcej – nie każdy typ komicznej metafikcji może być scharakteryzowany jako parodystyczny, ponieważ komizm w metafikcji bywa osiąganym za pomocą odmiennych niż w parodii sposobów. Może być on wynikiem ironicznego bądź satyrycznego nastawienia pisarza do cytowanego tekstu. Sprowadzanie parodii do metafikcji niesie więc ze sobą podwójne ryzyko, po pierwsze – zredukowania parodii do jednego z aspektów kosztem innych, tradycyjnie jej przypisywanych (przede wszystkim – komicznego), po drugie – uznania każdej metafikcji za parodię.

Tendencja do utożsamiania parodii z metafikcją wyraźnie zaznaczyła się w nowoczesnych i postmodernistycznych teoriach parodii. Pojawiające się w nich nowe kryteria opisu zjawiska, takie jak intertekstualność i tekstowa nieciągłość, opierają się, zdaniem Rose, w większości na przykładach parodii metafikcyjnej (*Don Kichot*, *Tristram Shandy*). W teoriach tych można również dostrzec elementy, charakteryzowanej przez autorkę wcześniej, redukcji parodii do burleski, ujawniające się w dążeniu do izolowania parodii metafikcyjnej i intertekstualnej od jej aspektu komicznego, bądź do opisywania przykładów tego typu jako zjawiska od parodii odrębnego. Część druga książki: *Modern parody*, zawierająca przegląd nowoczesnych i późnonowoczesnych teorii parodii, pokazuje, iż począwszy od koncepcji rosyjskich formalistów, a na teoriach poststrukturalnych skończywszy, metafikcyjność, a następnie intertekstualność były podstawowymi wyznacznikami pojęcia.

Rosyjscy formaliści zapoczątkowali badania nad podwójną strukturą parodii. Refleksja zrodzona z analizy utworów parodystycznych o wyraźnie metafikcyjnym charakterze (takich jak *Don Kichot* i *Tristram Shandy*) przeniknęła do ich teorii dzieła literackiego i stała się podstawą opisu jego ogólnej zasady konstrukcyjnej. Dla Wiktora Szklowskiego i jego kontynuatorów (Borys Tomaszewski, Jurij Tynianow) parodia była „chwyttem obnażania chwytu” i ten jej aspekt został przez nich najsilniej wyeksponowany. Przedmiotem rozważań teoretycznych Szklowskiego (autora przytoczonej definicji) były przede wszystkim zjawiska nieciągłości tekstu i – jak byśmy to dzisiaj określili – intertekstualności, które to cechy uważał badacz ów za strukturalne wyznaczniki parodii. Przypisując jej istotną rolę w generowaniu nowych form literackich, nie doceniał on funkcji aspektu komicznego w spełnianej przez parodię „reformatorskiej misji”. Tendencja ta jest zauważalna u wszystkich formalistów rosyjskich. Tomaszewski, którego poglądy na temat parodii w znacznej mierze pokrywają się z tezami Szklowskiego, zwrócił wprawdzie uwagę na funkcję komizmu w parodii, ale zredukował go do prześmiewczości jako rodzaju ataku na opozycyjną grupę literacką, demaskującego i niszącego jej system estetyczny. W pracach Tomaszewskiego parodia opisywana jest zamiennie jako burleska albo trawestacja. Tynianow, który zdaniem pewnych krytyków lepiej niż Szklowski uchwycił i scharakteryzował sposób, w jaki parodia kreuje nowe formy, za jej cechę konstytutywną uznał dwuplanową strukturę. Dzięki niej ujawnia się dwoisty stosunek parodii do przekształcanego wzorca – niszcząc go, jednocześnie buduje z jego elementów nowe dzieło. Parodia traci swój parodystyczny charakter, gdy przestaje być rozpoznawalna jako struktura złożona z dwóch planów. Nie ma to, zdaniem Tynianowa, związku z jej aspektem komicznym, który może być dostrzegany nawet wówczas, gdy nieczytelna jest już dwuplanowość. Według Rose, stwierdzeniem tym Tynianow wyraźniej niż poprzednicy odseparował parodię od komizmu.

Aspekt komiczny parodii wydobyl natomiast Michaił Bachtin. Jego refleksja nad parodią rozwijała się dwutorowo – w powiązaniu z koncepcją wielogłosowości (parodia jako forma dwugłosowa, porównywalna ze stylizacją i zarazem jej przeciwstawna) i w kontekście rozważań nad zjawiskiem karnawalizacji w literaturze. Charakteryzując parodię na płaszczyźnie stylistycznej, pogłębił Bachtin zainicjowane przez Tynianowa badania nad podwójną strukturą utworów parodystycznych, rozwijając tezy o ich rekreacyjnych funkcjach, stymulujących proces powstawania nowych form literackich. Równocześnie jedna, podkreślając – silniej niż poprzednik – „wrogość” skontrastowanych w parodii głosów, wprowadził do jej opisu element negatywny. W późniejszych pracach Bachtina, przedstawiających parodię jako formę skarnawalizowaną o wyraźnym nacechowaniu komicznym, charakterystyka negatywna zostaje wzmocniona przez sprowadzenie aspektu komicznego parodii do śmieszności. Zdaniem Rose, główną przyczyną redukcji parodii do burleski lub trawestacji jest u Bachtina brak płaszczyzny wspólnej pomiędzy analizą stylistyczną a karnawalizacją oraz przyjęcie za punkt wyjścia stanowiska o negatywnym i wrogim stosunku parodii do jej przedmiotu, co stało się typowe dla nowoczesnych jej ujęć. Umieszczenie problemu komizmu form parodystycznych w centrum rozważań należy jednak, według badaczki, uznać za pozytywny efekt Bachtinowskiej refleksji nad parodią jako formą trawestacji lub burleski (oczywiście przy zastrzeżeniu, że jest to ujęcie redukcyjne, nie uwzględniające kreatywnej funkcji komizmu). Nie udało się natomiast Bachtinowi dokładnie opisać sposobu, w jaki podwójna struktura parodii zabezpiecza parodiowany tekst, zachowując do niego ambiwalentny stosunek i zapewniając możliwość jego ewokacji, nawet wówczas, gdy on sam przestaje istnieć.

Prace rosyjskich formalistów i Bachtina w sposób znaczący wpłynęły na poglądy niemieckich teoretyków odbioru, Hansa Jaussa i Wolfganga Isera. Badacze ci, podobnie jak ich poprzednicy, uznają charakterystyczną dla parodii zasadę podwójnej struktury za generalną zasadę organizującą każde dzieło literackie. Przedmiotem dokładniejszych analiz czynią jednak te komponenty parodii, za których pomocą twórca ewokuje, a następnie niszczy horyzont oczekiwań czytelnika. Śladem rosyjskich formalistów – ogólną teorię dzieła literackiego budują oni w oparciu o wnioski wywiedzione z refleksji nad utworami parodystycznymi o charakterze metafikcyjnym, koncentrując się przede wszystkim na zagadnieniu odbioru. W przemysleniach teoretyków odbioru na temat parodii zaznacza się typowo nowoczesna tendencja do negatywnego widzenia aspektu komicznego tego zjawiska i uznawanie za artystyczną jedynie parodię metafikcyjną. Za istotny wkład obu badaczy w rozumienie parodii uważa natomiast Rose przeprowadzoną przez nich charakterystykę funkcji i sposobu istnienia odbiorcy w dziele literackim (opartą na analizie tekstów będących parodiami). Analizy Jaussa i Isera, poświęcone problematyce gry prowadzonej przez autora z zaprojektowanym czytelnikiem, rzucają światło na nie wyjaśnione przez ich poprzedników zagadnienie recepcji parodii. Pokazują one, jak gra z oczekiwaniami odbiorcy, oparta na podwójnej strukturze parodii, gwarantuje utrzymanie przez nią funkcji parodystycznych nawet wówczas, gdy parodiowany tekst już nie istnieje.

Tendencja do separowania parodii od jej aspektu komicznego bądź negatywnego postrzegania tego aspektu utrzymuje się, według Rose, także w koncepcjach strukturalistów i poststrukturalistów. W ich teoriach na plan pierwszy wysuwa się kwestia nieciągłości, intertekstualności i autorefleksyjności tekstów literackich (Kristeva, Todorov, Barthes) oraz destrukcyjnego charakteru parodii jako formy wyłącznie komicznej (Derrida, Foucault). Paradoksalnie, refleksja nad zjawiskiem określanym mianem intertekstualności wyrosła z analizy złożonej budowy utworów parodystycznych o wyraźnym nacechowaniu komicznym, takich jak *Don Kichot* czy *Tristram Shandy*, a doprowadziła do odseparowania parodii od jej aspektu komicznego. Proces ten zainicjowała Julia Kristeva, która jako pierwsza zaaplikowała termin „intertekstualność” do przeprowadzonych przez formalistów rosyjskich i Bachtina analiz podwójnej struktury tekstów parodystycznych. W swoich rozważaniach nad intertekstualnością



wykorzystuje ona Bachtinowską koncepcję karnawalizacji w literaturze, modyfikując ją w sposób wyraźnie sprzeczny z intencją tego badacza. Uznając, że łączenie kategorii karnawalizacji z parodią komiczną przesłania poważniejsze funkcje karnawału, takie jak tragizm i rewolucyjność, Kristeva nie docenia ambiwalencji komizmu w parodii i wbrew Bachtinowi usiłuje odizolować tę ostatnią od wspomnianego zjawiska. W przeciwieństwie do Kristevej, która parodię uznała za zbyt komiczną jak na formę skarnawalizowaną, Tzvetan Todorov Bachtinowskie analizy stylistyczne parodii jako struktury zdialogizowanej wykorzystuje do charakterystyki zagadnienia intertekstualności, pomijając zupełnie aspekt komizmu. Prowadzi to w efekcie do opisu parodii intertekstualnej jako formy niekomicznej. Zawrotna kariera pojęcia „intertekstualność”, rozwijająca się w kierunku poszerzania jego zakresu znaczeniowego, osiągnęła w końcu punkt, w którym pewni teoretycy zaczęli na powrót aplikować ten termin do parodii, pomijając jednak milczeniem fakt, iż koncepcja intertekstualności wywiedziona została z analizy utworów parodystycznych. W rozważaniach Rolanda Barthes'a nad intertekstualnością parodia pojawia się jako jedna z form relacji między różnymi językami budującymi tekst, relacji zachodzących w przestrzeni odbiorcy, a nie autora. Oznacza to, że jedność tekstu leży nie w jego źródle, ale w jego punkcie docelowym. Relacja autor – odbiorca przedstawia się tu w zupełnie innej postaci niż w koncepcji Jaussa i Isera – „narodziny odbiorcy” są równoznaczne ze „śmiercią autora”.

W innym nieco kontekście pojawia się parodia w refleksji filozoficznej Michela Foucaulta i Jacques'a Derridy. U Foucaulta termin ten wykorzystany jest do opisu pewnej wizji historii, pojętej jako karnawałowy korowód masek, umożliwiających wybór różnych tożsamości. Parodia występuje tu w funkcji krytyki rzeczywistości. Reinterpretując Nietzscheańską koncepcję śmiechu karnawałowego jako znaku dekadencji i braku przyszłości, Foucault przypisuje parodii pewne pozytywne funkcje. Jednak wprowadzone przez niego przesunięcia semantyczne są tego rodzaju, że równocześnie akcentują negatywny cel parodii jako formy skarnawalizowanej i żartobliwej, celebrującej redukcję niezależności i realności podmiotu do jego „niespełnienia” w imitacji czyichś idei i przekonań. Z tego też względu koncepcję parodii sformułowaną przez Foucaulta trzeba uznać – zdaniem Rose – za typowo nowoczesną (a więc redukcyjną), gdyż ewokowany w niej śmiech został opisany jako siła niszcząca. Definicja parodii wyłaniająca się z pism Nietzschego znalazła także odbicie w charakterystyce tego zjawiska dokonanej przez Jacques'a Derridę, dla którego parodia jest formą „nieuświadomianego i przyprawiającego o zawrót głowy braku zdolności twórczych”. Stosunek Derridy do parodii – przeciwnie niż u Foucaulta – przedstawia się, według Rose, jednoznacznie negatywnie.

Omówione w drugiej części książki ujęcia parodii należy uznać, zdaniem jej autorki, za redukcyjne. Ograniczają się one bowiem do opisu wybranych aspektów zjawiska (metafikcjonalność, nieciągłość, intertekstualność), eliminując z charakterystyki lub przedstawiając w kategoriach negatywnych konstytutywny dla parodii element komizmu. Stanowisko takie, określane przez Rose jako nowoczesne rozumienie parodii, podtrzymywane jest przez niektórych współczesnych teoretyków i ściśle wiąże się z proponowaną przez nich negatywną wykładnią postmodernizmu. Analizie tych koncepcji oraz przeciwstawnych im propozycji postrzegania postmodernizmu (a w jego kontekście także parodii) jako nurtu konstruktywnego i kreatywnego poświęca badaczka trzecią część książki: *Post-modern parody*. Poszukując odpowiedzi na pytanie, jak definiowana jest parodia i jakie zajmuje miejsce w sztuce postmodernistycznej, przeprowadza Rose klasyfikację różnych wykładni postmodernizmu przy pomocy pary opozycyjnych określeń: negatywny – pozytywny, opisujących stosunek do tego problemu. Kryterium to jest, zdaniem autorki, bardziej funkcjonalne od dychotomii: destruktywny – konstruktywny – ze względu na swoją historyczną neutralność. Pozwala też uchwycić ewolucję niektórych teorii przebiegającą od negatywnego widzenia postmodernizmu jako schyłku nowoczesności ku dostrzeganiu kreatywności i innowacyjności tego kierunku oraz – opisać wzajemne interakcje między jego przeciwstawnymi ujęciami.

Wyraźnie negatywny obraz postmodernizmu wyłania się z teorii określanych przez Rose mianem dekonstrukcjonistycznych. Termin ten odnosi badaczka do koncepcji, które za podstawowy wyróżnik postmodernizmu uznają tendencję wyrażającą się w skłonności do relatywizacji znaczenia bądź w potrzebie uczynienia go bardziej nieokreślonym i nawiązują do teorii (wczesnych) Ihaba Hassana oraz do koncepcji Jeana-François Lyotarda. (Rose nie uwzględnia tu teorii Derridy z uwagi na fakt, iż on sam nie przypisuje sobie związków z postmodernizmem.) Charakterystyczne dla dekonstrukcjonistycznych wykładni postmodernizmu jest też przedstawianie jako anarchistycznego stosunku postmodernistów do niektórych kanonów i teorii nowoczesnych („*modernist*”).

W rozważaniach Ihaba Hassana parodia pojawia się obok form, jego zdaniem, typowo postmodernistycznych, takich jak radykalna ironia, komedia absurdu, czarny humor, bufonada, negacja, i jest ukazywana jako szalona („*insane*”). Sytuuje się też wśród struktur nieciągłych, otwartych, nieokreślonych, w kontekście symultanizmu, fantastyki, gry, humoru, happeningu i form autorefleksyjnych. Wprawdzie Hassan podkreśla autoreferencjalność sztuki postmodernistycznej, a parodię umieszcza w sąsiedztwie konstrukcji komicznych (także przez nawiązanie do Bachtina), jak i metafikcyjnych, jednak w jego charakterystyce zjawiska oba te aspekty nie zostały, zdaniem Rose, zintegrowane. Jakkolwiek w koncepcji Hassana i w niektórych innych dekonstrukcjonistycznych teoriach parodii pojawiają się elementy opisu pozytywnego, wydobywającego te właściwości, które świadczą o zdolności tej formy do twórczej refunkcjonalizacji naśladowanego wzorca (np. Leslie Fiedler zwraca uwagę na odegraną przez parodię rolę w rozwoju gatunku powieściowego jako możliwą do powtórzenia w literaturze postmodernistycznej), najczęściej jednak jest ona przedstawiana jako destruktywna. Najbardziej radykalną krytykę parodii przeprowadzają Jean Baudrillard i Fredric Jameson. Baudrillard, określany przez niektórych badaczy mianem antypostmodernisty, zarzuca parodii nieintencjonalność i nazywa ją ślepą („*blind*”). Jameson, przekształcając tezę poprzednika, aplikuje jego charakterystykę parodii do opisu postmodernistycznego pastiszu, będącego jej ślepą, pozbawioną wyrazu („*blank*”) odmianą. Konstatując zanik norm, których występowanie cechowało sztukę nowoczesną, i powiązany z tym fakt „śmierci” indywidualnego podmiotu, Jameson zauważa, że w świecie pozbawionym reguł nie jest możliwa jakakolwiek innowacja stylistyczna. Dlatego też parodię w postmodernizmie zastępuje pastisz – imitacja martwych stylów, stanowiących swego rodzaju maski, co jest równoznaczne z nostalgicznym uwięzieniem w przeszłości. Krytykowany przez Jamesona pastisz jest według niego jednocześnie „nostalgiczny” (ze względu na stosunek do przeszłości) i „schizofreniczny” – jako struktura typowa dla kapitalistycznego społeczeństwa konsumpcyjnego.

Poglądy Baudrillarda i Jamesona – określane przez Rose mianem późnonowoczesnych – znalazły odbicie w kilku innych koncepcjach parodii i pastiszu, opisujących te formy jako nihilistyczne, pozbawione siły, chaotyczne i sztuczne (m.in. – Dicka Hebdige’a, Michaela Newmana, Richarda Kearneya). W teoriach tych badaczka dostrzega też wpływy wcześniejszych, nowoczesnych ujęć parodii przedstawiających ją jako nieobligatoryjnie komiczną. Separowanie jej od komizmu jest jednym z wyróżników późnonowoczesnych koncepcji zjawiska, kontynuujących w tym względzie nowoczesną tendencję do jednowymiarowego definiowania parodii jako struktury metafikcyjnej lub intertekstualnej bądź jako formy komicznej o charakterze destrukcyjnym. W odróżnieniu od nowoczesnych, za późnonowoczesne uznaje Rose te teorie (włączając tu dekonstrukcjonistyczne wykładnie postmodernizmu), które przedstawiając parodię jako niekomiczną, nieintencjonalną, bezsilną i szaloną, przynoszą jednocześnie raczej opis pastiszu niż parodii.

Ujęciom późnonowoczesnym przeciwstawia Margaret Rose koncepcje postmodernizmu i parodii uznające za konstytutywną dla tych zjawisk cechę podwójnego kodowania („*double-coding*”). Za pioniera i czołowego przedstawiciela tego nurtu

uważa badaczka historyka architektury, Charlesa Jencksa. Teoretyk ten do postmodernistycznych zalicza dzieła, które w swej strukturze łączą elementy stylu nowoczesnego z innym i – zachowując pewne cechy tego pierwszego – jednocześnie go przekraczają w celu wykreowania nowego znaczenia. Za stylistyczne wyznaczniki postmodernizmu uważa Jancks m.in.: hybrydyczność, złożoność (kompleksowość), artykulację semiotyczną, nastawienie na historyczne referencje, metaforyczność, symboliczność i humor. Parodii i pastiszowi przypisuje zdolność nadawania dziełu nowych (np. symbolicznych) znaczeń na drodze twórczego zespolenia określonego kodu (i zaszyfrowanej w nim informacji) z elementami kodu nowoczesnego jako nośnika zasad konstytutywnych dla sztuki nowoczesnej. Za jedną z istotniejszych cech parodii – obok dowcipu – uznaje badacz mistrzowskie opanowanie klisz i konwencji, a więc tych aspektów komunikacji, które są podstawowym wyróżnikiem dzieł postmodernistycznych.

Koncepcję dwukodowości postmodernizmu wykorzystuje w swoich rozważaniach nad parodią Linda Hutcheon (*A Theory of Parody. The Teachings Twentieth-Century Art Forms*), próbując powiązać ją z teorią parodii jako struktury złożonej z dwóch planów. Różnice w postrzeganiu parodii przez Jencksa i Hutcheon są jednak dość znaczące. Dotyczą zarówno rozumienia samej zasady podwójnego kodowania, jak i miejsca komizmu w parodii. Hutcheon wykazuje skłonność do jednowymiarowego opisu tej formy, analizując przede wszystkim jej aspekt metafikcyjny i intertekstualny. Główną przyczyną separowania przez badaczkę parodii od elementu komicznego jest, zdaniem Rose, jej krytyczny stosunek do negatywnego postrzegania parodii jako formy niskiego komizmu. Ze względu na występowanie tej tendencji, będącej echem nowoczesnych redukcji parodii do burleski, koncepcję Hutcheon umieszcza autorka w szeregu teorii późnonowoczesnych.

Za postmodernistyczne uznaje Margaret Rose (nawiązując do Charlesa Jencksa) te teorie, które opisują parodię jako komiczną i kompleksową (metafikcyjną, intertekstualną) i przewyższają to, co typowe dla koncepcji nowoczesnych: 1) redukcję do jednego aspektu (albo komiczna, albo metafikcyjna); 2) negatywne postrzeganie aspektu komicznego przy kontynuacji okresu „nowoczesnego” poprzez świadomą transformację konstytutywnych dla niego zasad. Przykłady takiego rozumienia parodii przedstawia badaczka w zamykającym tę część książki rozdziale, w którego tytule pojawia się pytanie, wyrażające pośrednio stosunek autorki do przedstawianego zjawiska: *Parody regained?* (Parodia odzyskana?). Wśród praktyków i teoretyków postmodernistycznej parodii umieszcza Rose – obok Charlesa Jencksa – Umberta Eco, Davida Lodge'a i Malcolma Bradbury'ego. Wspierając się analizą ich utworów literackich i wypowiedzi krytycznych, dowodzi, że w ujęciu tych pisarzy parodia jest formą złożoną, o cechach metafikcyjnych, intertekstualnych i komicznych, a tym samym – kreatywną i innowacyjną, stymulującą proces rozwoju literatury.

Podsumowując rozważania nad parodią postmodernistyczną Margaret Rose zauważa, że współczesną parodię można scharakteryzować jako formę operującą dwoma kodami – nowoczesnym (etap redukcji do burleski lub metafikcji) i antycznym (komiczność i metafikcyjność), ale w ujęciu ogólniejszym podstawowymi wyznacznikami parodii są ambiwalencja dwoistej struktury i komizm. Dlatego też parodia może być wykorzystywana w rozmaity sposób (łączyć ze sobą różne kody), ale zawsze w celu komicznego przekształcenia – bądź to o charakterze metafikcyjnym, bądź też nie. Proponowana przez badaczkę definicja parodii obejmuje w formie najogólniejszej te cechy zjawiska, które można odnieść do parodii zarówno antycznej, jak i postmodernistycznej. Za niewątpliwy walor ukutej formuły należy uznać jej uniwersalność, gdyż opisuje ona specyficzną strukturę nie tylko określonego typu dzieł literackich, ale i wszelkich wytworów sztuki, ukształtowanych w oparciu o zasadę analogiczną do tej, jaka charakteryzuje parodię literacką.

Elżbieta Sidoruk