

ELŻBIETA ŁOJSZCZYK
(Uniwersytet Warszawski)

TO SAMO I INNE.
HISTORIA LITERATURY JAKO RÓŻNICA I POWTÓRZENIE

Linda Hutcheon, *TEORIA PARODII. LEKCJA SZTUKI XX WIEKU*. Przekład Agnieszka Wojtanowska, Witold Wojtowicz (na podstawie: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. London – New York 1991). Wstęp Witold Wojtowicz. Wrocław 2007. Oficyna Wydawnicza „Atut”, ss. 244.

Autorka *Teorii parodii*, monografii z zakresu estetyki, jest kanadyjską badaczką włoskiego pochodzenia – krytyczką kultury, sztuki i literatury, postrzeganą również jako teoretyczka feminizmu i ironii. Recenzowana tu książka to świadectwo interdyscyplinarnych zainteresowań Lindy Hutcheon, która zauważyła powszechne występowanie parodii w sztuce XX wieku i jej zasadniczą rolę dla interpretacji szeroko pojętej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Śladem Michaiła Bachtina autorka definiuje parodię szerszej niż w ujęciu wywiedzionym z praktyki literackiej, odwołując się do karnawałowych źródeł groteski w dziełach François Rabelais’go.

Parodia jako formuła artystycznej transgresji sytuuje się w opozycji zarówno do realistycznej doktryny przedstawienia, jak i do romantycznego kultu nowatorstwa. Nie jest jednak aktywnością pasożytniczą ani wtórną względem pierwowzorów, uwarunkowaną funkcją ośmieszającą. Jako strategia twórcza i lekturowa, parodia stanowi klucz do rozumienia zjawisk współczesnych poprzez rekontekstualizację tradycji. W różnicującym powtórzeniu nacechowanym dystansem ironicznym akcentuje świadome zakorzenienie w kulturowej przeszłości. Jest więc metodą dyskusji światopoglądowej w obliczu kryzysu wielkich narracji i nową formą imitacji, usiłującą przywrócić renesansowy paradygmat kulturowej ciągłości. Według autorki bowiem parodia wyraża ambicje uniwersalistyczne, podejmując krytyczny dialog z modernistycznym nurtem odrzucenia historycznych uwarunkowań i syntetyzując tradycję zarówno w aspekcie diachronicznym, jak i na poziomie wspólnoty zróżnicowanych kodów artystycznych, zwłaszcza malarstwa, architektury i muzyki. Toteż jest siłą zachowawczą i rewolucyjną zarazem; samozwrotną – w wymiarze praktyki intertekstualnej (czy też transtekstualnej, ponieważ stanowi otwarcie na odmienne kody kultury tworzące systemy wzajemnego odzwierciedlenia) – i „światową” (s. 163–187).

Redefiniując tradycję w zderzeniu z aktualnością, parodia wnosi sens dydaktyczny, a niekiedy zalecenie praktyczne: w przypadku *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota wymagana jest znajomość lektur, do których poemat ten czyni aluzje, gdyż bez nich konstrukcja i przesłanie utworu okazują się nieczytelne. Pozostając formą samoodniesienia, parodia przejmuje rolę krytycznego komentarza, stanowiącego narzędzie hermeneutyczne. Dekodując utrwalone znaczenia, pogłębia refleksję w sferze interpretacji tekstów kanonicznych. Z kolei refunkcjonalizując skonwencjonalizowane gatunki, przywraca im żywotność, zgodnie z postulatem dynamizacji procesu historycznoliterackiego, wskazanym przez Wiktora Szklowskiego: „Dzieło artystyczne jest tworzone na pograniczu innych dzieł, drogą asocjacji z innymi dziełami artystycznymi. Materiał utworu jest w sposób konieczny wyjęty spod zależności realnych. [...] Nowa forma nie zjawia się w celu budowania nowej treści, ale w celu przełamania starej formy”¹. Sytuując parodię w horyzoncie pragmatycznym, autorka

¹ W. Szklowski, *O teorii prozy*. Cyt. za: S. Bałbus, wstęp w: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Gorenio wie. Oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Bałbus. Kraków 1975, s. 10.

dyskutuje zawężoną, jej zdaniem, definicję formalistyczną, skoncentrowaną wokół dialektycznej koncepcji ewolucji literackiej. Pojmuje parodię jako strukturalnie zintegrowany proces powtórzenia, motywujący odchylenie od kanonicznych norm – składających się na zinstytucjonalizowane dziedzictwo kultury – zaistnieniem nowych treści. Zarazem wskazuje istotny dla omawianego mechanizmu paradoks: naruszenie reguł jest z definicji koncesjonowane względem parodystycznej intencji aktywnej w określonym momencie historycznym.

Zdaniem Hutcheon, parodia rozkwita w społeczeństwach demokratycznych jako jeden z czynników postmodernistycznej komunikacji między kulturą niską a wysoką. Zarazem stanowi zjawisko z gruntu elitarne, wymagające ponadprzeciętnej kompetencji odbiorczej, czego autorka dowodzi w wyrafinowanych (choć niekiedy arbitralnych) analizach licznych przykładów. Poszukując wyznaczników gatunku w praktyce artystycznej, Hutcheon neguje zasadność i spójność definicji transhistorycznych. W recenzji pierwszego anglojęzycznego wydania *A Theory of Parody* (1985) Janusz Margański stosowaną przez autorkę spiralną formę prowadzenia teoretycznego dyskursu tłumaczył ograniczeniami wypływającymi z obranej perspektywy formalno-pragmatycznej, która dookreśla kluczowe pojęcia w ich ścisłej współzależności funkcjonalnej². Innymi słowy, dostrzegał, iż wywód Hutcheon jest raczej inspirującym refleksyjnym oglądem niż ciągiem twierdzeń podporządkowanych regule wzajemnego wynikania.

Dlaczego parodia jawi się jako podstawowa implikacja sztuki współczesnej? M.in. w odpowiedzi na wskazany przez François Lyotarda postindustrializm, który charakteryzuje niewiara w możliwość zewnętrznego uprawomocnienia systemów oraz w którego ramach kultura, technika i zakres ludzkich dyspozycji produkcyjnych zastępuje naturę jako temat sztuki przedstawieniowej. Fundamentalność omawianej kategorii to również efekt Foucaultowskiej niechęci do metakomentarza i do jakichkolwiek roszczeń obiektywizacji, zawsze będącej wynikiem dominującej tendencji dyskursywnej, uwikłanej w określony światopogląd i presupozycje moralne. Przyjmując postać syntetycznej polemiki na płaszczyźnie dzieła sztuki, parodia nie jest bynajmniej ideologicznie neutralna, cechuje ją wszakże świadomość własnych reguł i zdolność zawieszenia sądu. Uruchamia ona dynamikę aktu percepcji i interpretacji, problematyzując jednocześnie zagadnienie procesu twórczego. Jako czynnik integrujący i modelujący, prowadzi do demarginalizacji literatury w jej związku z teorią. *Don Kichot* – parodia romansów rycerskich i zarazem symptom renesansowej postawy poznawczej – obnaża się jako co najmniej dwupoziomowa struktura, w której ramach dokonuje się autoprezentacja mechanizmu fikcji literackiej.

Wedle autorki znamienity przykład wizualnego metadyskursu wewnątrzartystycznego to twórczość Reného Magritte’a. Słynny obraz *To nie jest fajka* (*C'est ne pas un pipe*) parodiuje barokową formę emblematyczną, w jakiej obraz, tytuł i motto stanowią harmonijną całość znaczeniową. Tymczasem u Magritte’a podpis przeczy warstwie malarskiej. Michel Foucault dostrzegł w nim figurę zburzonego kaligramu, dowodzącego, iż referencja lingwistyczna (oparta na wskazywaniu) i odwzorowanie plastyczne (oparte na ikonycznym podobieństwie) wzajemnie się wykluczają³. Sekwencyjność języka uniemożliwia równoległą percepcję figuratywnego przedstawienia, natomiast pismo wykorzystane w funkcji przestrzennej rozciągłości neguje sens uwarunkowany linearnym przebiegiem lektury. Materializacja desygnatu nie dochodzi do skutku w odpowiedniości słowa i obrazu, ale w momencie ich rozziwu: kaligram „jeszcze nie mówi” albo „już nie przedstawia”. W 1973 roku Foucault zinterpretował obraz surrealisty w kontekście naruszenia zasad odwzorowywania w sztuce, nawiązując zarazem do swoich wcześniejszych (pochodzących z lat

² J. Margański, rec.: L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York and London 1985. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 411.

³ M. Foucault, *Zburzony kaligram*. W: *To nie jest fajka*. Przeł. T. Komentant. Gdańsk 1996.

sześciodziesiątych XX w.) tekstów poświęconych dekonstrukcji reprezentacji (*Słowa i rzeczy*, *Myśl zewnątrz*) i przyjmując ich pisarską konwencję. Zdaniem Hutcheon, w zamierzeniu Magritte'a wybór fajki na temat obrazu wynikał z odrzucenia formy rury jako symbolu prostego i funkcjonalnego projektu w twórczości architekta Le Corbusiera. Rura doczekała się jednak parodii w dziele postmodernistycznego artysty Davida Hlynskiego, który wykreował holograf *To nie są rury* (*These are not The Pipes*), wyzyskując nie tylko podobieństwo kształtu rury i fajki, ale i tytułową zbieżność pisowni (ang. *pipe* 'rura' odpowiada fr. *pipe* 'fajka'). W ironicznym przekształceniu prowokacji Magritte'a artysta powielił pojedynczą i namalowaną „fajkę” w trójwymiarowej iluzji wielu rur hydraulicznych, ilustrując nieograniczoną władzę konwencji przedstawienia. Wyrazem tego rodzaju złożoności współczesnych gier sztuki jest wielopiętrowe nadkadowanie eksploatowane w wariacjach na temat „dzieła granicznego” (s 35–36). W przypadku Magritte'a – co najmniej podwójnie dekodowanego, w swej istocie będącego parodią. W ujęciu Gilles'a Deleuze'a, inspirującym Hutcheon: „Powtórzenie [...] tworzy się między jedną maską a drugą, pomiędzy jednym punktem wyróżniającym a drugim. [...] Ta sama rzecz przebiera i jest przebierana. [...] Dzięki przebraniu i porządkowi symbolu w powtórzeniu zawiera się różnica”⁴.

Sztuka parodystyczna według autorki recenzowanej książki nie ogranicza się do autorefleksji. Zdaniem Hutcheon, dwugłosowość powoduje komplikację zagadnienia wpływu i świadomości historycznej, gdyż imitację dzieł dawniejszych uznaje się za warunek konieczny twórczości awangardowej – zgodnie z koncepcją intertekstualności sformułowaną po raz pierwszy przez Julię Kristevę w 1966 roku w powiązaniu z Bachtinowską teorią dialogowości⁵. Przypomnijmy, iż wczesne rozważania Ferdinanda de Saussure'a dotyczące anagramów w poezji łacińskiej jako tekstów zlokalizowanych na innych tekstach, zasygnalizowanych w konstrukcji tekstu głównego, zainspirowały bułgarską badaczkę do rozwinięcia własnej, paragramatycznej koncepcji języka poetyckiego, która znalazła zastosowanie w sferze literatury świadomie samoograniczającej się poprzez zabieg autotematyzmu. Kristeva zdefiniowała paragramatyczność jako nieredukowalną podwójność wypowiedzi literackiej. Podwójność ta zastępuje logikę znaku, wykluczając ambiwalencję – uprzestrzennieniem językowej sekwencji, w procesie zmiany wyłaniającej w korpusie praktyk znaczących nieskończoność sieci różnicujących kombinacji.

Parodia świadomie i celowo obala tyranię „duchów kulturowych wspomnień” poprzez ich wcielenie i odwrócenie (s. 25). *Ulysses* Jamesa Joyce'a uaktywnia tryb ironiczny jako podstawową cechę odróżniającą parodię od satyry, skoncentrowanej na funkcji ośmieszającej. Nawiązanie do wzorca Homerowskiego na poziomie akcji i postaci powieści rodzi dysonans na tle niemoralnej postawy Molly – odpowiednika wiernej Penelopy. Jednak celem *Ulyssesa* nie jest wyszydzenie *Odysei*. Tekst Homera, podobnie jak w eposie heroikomicznym, stanowi normę, którą współczesna kultura przekracza i zachowuje w literackiej świadomości, zgodnie z paradoksem transgresji uwarunkowanej funkcjonowaniem granicy. Parodia to powtórzenie z krytycznym dystansem, które sytuuje różnicę w centrum podobieństwa. Kreatywnie odnosząc się do tradycji, staje się stylistyczną konfrontacją i współczesnym rekodowaniem, które wiąże się ze zmianą znaczenia obu członów bitekstowej relacji. Zdeformowane twarze Arnulfa Rainera w malarskich przekształceniach fotografii znajdują przedłużenie w sztuce autoportretu sięgającej Vincenta van Gogha i Oskara Kokoschki.

W założeniu Hutcheon, zaczerpniętym od Thomasa Greene'a, parodia realizuje strukturę imitacji: „Każda twórcza imitacja łączy odrzucenie (rodzica) z szacunkiem (wobec niego), tak jak każda parodia składa swój własny bezpośredni hold (wzorcowi)” (s. 113).

⁴ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 48.

⁵ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*. Przeł. W. Grajewski. W zb.: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*. Red. E. Czuplewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983.

Jednak ironiczna transkontekstualizacja zasadniczo odróżnia parodię od pastiszu. Borge-sowski *Don Kichot* autorstwa fikcyjnego Menarda (w opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*) w świetle tradycji Williama Jamesa determinuje filozoficzno-kulturową ocenę społeczeństwa (s. 84). W muzyce XX wieku niejednokrotnie cytaty stają się świadomie użytym narzędziem estetycznym, poprzez dekompozycję oddając chaotyczny obraz współczesnego świata. W twórczości Magritte'a odwołania do prac Édouarda Maneta i Jacques'a-Louisa Davida ujawniają złożoność przecięcia intertekstualności i intersubiektywności w spotkaniu malarza i widza. Cykl *Kondycja ludzka* parodiuje funkcje kadrowania względem struktury percepcji wizualnej (s. 35). Fakt, iż parodia samokrytycznie imituje raczej sztukę niż życie, nie wyklucza jej zaangażowania w problemy egzystencjalne. Tekstowa nieprzejrzystość implikuje krytyczne zakwestionowanie autorytetu. Charakterystyczne dla XX wieku spiętrzone formy artystycznego recyklingu wynikają ze złożonej intencjonalności literackiej. Względem pastiszu ironicznie nacechowana parodia jest tym, czym trop w retoryce względem kliszy. W pastiszu i kliszy różnica zostaje zredukowana do podobieństwa. Jakkolwiek parodia może świadomie posługiwać się techniką pastiszu, decydujący czynnik odróżniający te dwie kategorie stanowi intencja wywołująca celowe i w znaczącej mierze umoralniające krytyczne przekształcenie. W *Falszerych* André Gide'a parodia podwójnego dziennika nałożona na odwróconą akcję powieści detektywistycznej umieszcza morderstwo na końcu fabuły, karą za plagiat jest bowiem śmierć.

Celem uwypuklenia tezy, iż parodia zdaje sprawę z konieczności transformacji, Hutcheon przeciwstawia współczesne zabiegi artystyczne twórczości romantyków, pominąwszy rozważania Friedricha Schlegla o ironii w funkcji permanentnej parabazy. Jednak w dawniejszym artykule, opublikowanym w 1981 roku, a dotyczącym pragmatycznego ujęcia ironii, satyry i parodii, nadmienia, iż każda nowoczesna forma intertekstowa sygnalizuje literackość dzieła, w czym stanowi kontynuację XIX-wiecznej ironii romantycznej⁶. W języku Foucaulta, aprobowanym przez autorkę omawianej pracy, poprzez naruszenie obiektywnych norm reprezentacji w sztuce parodia podejmuje się afirmacji jej ograniczonego istnienia. Innymi słowy, umożliwia powtórzenie jako źródło wolności artystycznej. Tym właśnie różni się od renesansowej imitacji, opartej na wspólnocie komunikacyjnej i homogenicznym zapleczu kulturowym. Współczesna nieciągłość i rozproszenie kodów o tyle uruchamiają nasiloną trajektorię parodii, o ile okazać się mogą przeszkodą w jej odbiorze. Odwołując się do sformułowanej przez Johna Austina teorii aktów mowy, Hutcheon marginalnie rozważa parodię również jako potencjalny akt niefortunnej perlokucji w sytuacji braku kompetencji odbiorcy.

Zdaniem autorki recenzowanej książki, ironia stanowi podstawową modalność ekspresji dla syntetycznej parodii akcentującej różnicujące podwojenie. Semantyczna dwugłosowość na poziomie intratekstualnym odpowiada parodii na poziomie formalnej organizacji intertekstualnej, utrzymując współzależność dwóch poziomów znaczenia. Ironia antyfrastyczna wyłania się poprzez powierzchniową repetycję dokonującą zróżnicowania w płaszczyźnie implikowanej. Jako mechanizm retoryczny, wynika z interakcji między intencją wartościującą a inwersją semantyczną⁷. W związku z tym dyspozycja ironii w parodii znosi rozróżnienie między użyciem a przywołaniem⁸. Akt parodyjnej enuncjacji funkcjonuje zarówno na płaszczyźnie przedmiotowej desygnacji, jak i tekstowej autoreferencji (wyrażając stosunek do treści wypowiedzi). Dlatego struktury formalnej nie sposób

⁶ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Przeł. K. Górska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 339–340.

⁷ *Ibidem*, s. 334–335.

⁸ Zob. D. Sperber, D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

oddzielić od strategii pragmatycznej: zgodność na poziomie strategii kodowania po stronie nadawcy i dekodowania po stronie odbiorcy jest warunkiem fortunności parodii. Jednak z punktu widzenia pragmatyki ironia nie ogranicza się do semantycznego kontrastu, implikując wartościowanie. Źródło tak pojętej ironii to grecka *eironeia*: stawianiu pytań, które kontrastuje znaczenia, towarzyszy osąd moralny.

Parodia jest więc strukturalnym i funkcjonalnym powiązaniem tekstów poprzez rekonstruujące powtórzenie dotyczące środków estetycznych bądź fragmentu lub całości dzieła. Docelowym przedmiotem parodii zawsze pozostaje określona postać kodowanego dyskursu. Innymi słowy, parodia rozwija krytykę w ramach immanentnej struktury twórczej, a jej stosunek do rzeczywistości zewnętrznej i ewentualna funkcja dydaktyczna to efekt zlokalizowania tekstu w tekście.

Omawiana tendencja intertekstualna wykracza poza definicję Gérarda Genette'a, wedle której parodia jest przekszta leniem na poziomie treści (odwróceniem sensu przy minimalnej transformacji innego tekstu). Parodia w ujęciu Hutcheon jawi się jako gatunek, a nie technika. W ogólnej klasyfikacji praktyk hipertekstualnych dokonanej przez autora *Palimpsestów*⁹ parodia niekoniecznie realizuje funkcję satyryczną i może zaistnieć w trybie poważnym pod postacią transpozycji. *Doktor Faustus* Thomasa Manna stanowi wedlug Hutcheon wlaśnie przykład „pełnej powagi parodii” (s. 47), której istnienie Genette dopuszcza jedynie hipotetycznie. Jego strukturalna klasyfikacja nie uwzgl dna aspektu hermeneutycznego i pragmatycznego w dekodowaniu parodii jako relacji międzytekstowej, wymagajacej podwójnej świadomości odbiorcy. Hutcheon bada semiotyczny aspekt parodii. Przywołuje terminologię Umberta Eco: zgodnie z nią parodia jest „jedną z »przechadzek inferencyjnych«, ujawnianych przez struktury dyskursywne i przewidzianych przez strategię tekstową jako niezastąpione komponenty intencjonalnej konstrukcji (s. 49). Toteż wyraża akt enuncjacji – procesu wytwarzania i odbioru tekstów, który angażuje nadawc , odbiorc  i kontekst zewnętrzny (s. 50).

O ile Genette wyróżnia rozmaite tryby tekstowe nadbudowane nad funkcj  określoną praktyki hipertekstualnej, o tyle Hutcheon proponuje w odniesieniu do parodii szereg „etosów”: zamierzonych oddziaływań funkcji impresywnej, regulujacej sytuacj  odbiorc  (s. 54). Dominujacy etos ironiczny kwestionuje niezbywalno  efektu komicznego. Charakteryzuje zwlaśnie postmodernistyczną metafikcj  – przykładem *Bakunowy faktor* Johna Bartha (s. 62).

Podczas gdy forma parodii polega na inkorporacji, jej funkcja pragmatyczna to oddzielenie i kontrastowanie za spraw  ironicznego dystansu. Etos parodii może być zewnętrzny, ale jej odniesienie jest zawsze wewnętrzne, gdyż osadza się na tekstowo modelowanej rzeczywistości, demaskujac konwencje modelu poprzez wsp listnienie dwóch kodów w tym samym przekazie. W przeciwieństwie do negujacej agresji satyry, poddajacej krytyce autentyczną rzeczywisto , parodia wlaacza w siebie norm , wzgledem której dokonuje odchylenia. Oto zasadnicza różnica z perspektywy intencji między dwoma gatunkami wypowiedzi, nierzadko wykorzystujacymi się wzajemnie (satyra parodystyczna, parodia nacechowana satyrycznie). Toteż, zdaniem Hutcheon, postulowany etos parodii powinien być określany jako „nienacechowany, z zachowaniem wielu możliwości [stopniowalnego] nacechowania” i „bliższy agresji o stopniu zerowym” (s. 104–105). Parodystyczna strategia retoryczna obejmuje nieograniczony zakres trybów: poczawszy od gry i zabawy, poprzez szyderstwo, aż po miłość i szacunek w „przetwarzajacej” adoracji mistrza. *Skromna propozycja* Jonathana Swifta zawiera w sobie parodi  i satyr  zarazem, wykorzystujac trop ironii w najpełniejszym wymiarze mediacji między etosem uwielbienia a eto-

⁹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granic . Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1996. T. 4, cz. 2, s. 350–355.

sem pogardy (s. 109–110). Współczesny kompozytor Lukas Foss (autor muzycznej parodii pt. *Haendel sperforowany*) określa swoją działalność artystyczną jako „szczególny akt miłości-przemocy, nadużycia i hołdu”. W odniesieniu do tego rodzaju zjawisk autorka powołuje się na etymologię greckiego rzeczownika „parodia”, wskazując na jej pomijaną naturę ukrytą w członie „para-”. „*Odos*” oznacza pieśń, toteż słowo „parodia” można tłumaczyć jako „przeciw-pieśń” (w sensie przyjętym przez formalistów), ale również jako „obok-pieśń” (s. 64), sygnalizując wewnątrz relacji tekstowej stosunek przyzwolenia lub poufałości w miejsce destruktywnego przeciwieństwa. Niewykluczone, iż w czystej postaci etos szacunku i unizenia zakładałby pozbawiony nastawienia pejoratywnego rodzaj wkomponowania tekstów, wprowadzający kategorię sequela w miejsce *mimesis* jako zasadniczej formuły imitacji. Naśladowanie w ujęciu Tomasza à Kempis oznacza podążanie za mistrzem, towarzyszące „po-stępowanie” w wymiarze etycznym i teleologicznym, a więc raczej dynamiczny wymóg celu niż imperatyw podobieństwa. Sens ustala się w procesie interpretacji i uobecniania Innego w znakach-śladach. Taka praktyka ewokuje podziw ucznia dla przewodnika, wyrażający się w usiłowaniu „wchłonięcia” partnera dialogowej wędrówki¹⁰.

Bachtin dowiódł, iż europejska proza powieściowa narodziła się i rozwinęła za sprawą procesu swobodnego przekładu dzieł innych pisarzy, a powieść jako gatunek dialogiczny jest szczególnie predestynowana do ustanowienia samokrytyki wewnątrz własnej formy. Komentując parodię nowożytną, rosyjski literaturoznawca optymistycznie zdiagnozował XX wiek jako epokę języka wyswobodzonego i zdemokratyzowanego w wyniku obyczajowych i literackich przewrotów odrodzenia¹¹. Hutcheon polemizuje z tą diagnozą, zwracając uwagę, iż tak naprawdę żyjemy dziś w sferze języka zbiurokratyzowanego, walcząc ze zuniformizowaną paplaniną (przywodzącą na myśl koszmar *Procesu* Franza Kafki). Przywołuje rewolucyjny program włoskich futurystów z lat sześćdziesiątych, których koncepcja poezji asemantycznej powstała w reakcji na uprzedmiotowienie języka spowodowane przez burżuazyjny neokapitalizm.

Postmodernistyczna metafikcja kontestuje powieściową iluzję realistycznego dogmatu na mocy karnawałowej inwersji autorytaryzmu władzy. Jednak, w ocenie Hutcheon, obecna kultura popularna przyjmuje formę egzorcyzmowania lęku w obliczu rzeczywistego zachwiania naturalnego porządku. Wspólna pozostaje formuła koncesjonowanego naruszenia i zarazem uwewnętrznienia norm w ramach karnawału i nowoczesnej parodii. Albowiem paradoks legalnego przewrotu sprawia, iż sankcjonuje on atakowaną instytucję. Presupozycja prawa i jego naruszenia czyni parodię normatywną w jej utożsamieniu z Innym, a zarazem kontestującą w „edypalnej potrzebie” odróżnienia się od swego prekursora (s. 128).

Podsumowując dokonane tu, niebezskrytyczne streszczenie teorii Hutcheon, wypada przywołać tezę Jorgego Luisa Borgesa, iż „każdy pisarz t w o r z y własnych prekursorów” (s. 139). Dodajmy za Haroldem Bloomem, iż tym sposobem radzi sobie z „lękiem przed wpływem” (s. 157). Literackim wcieleniem rządzi dwukierunkowe prawo negacji, wskazujące na dwuznaczny status podmiotu wypowiedzi, który wyraża się poprzez inkorporowany tekst i zarazem w opozycji do niego. Parodię wyróżnia ambiwalentny spłot uznania i negacji wobec zapośredniczonego pierwowzoru. Dystynktywną cechą parodystyki jest przysposobienie organizacji danego dzieła, tak w sferze formalnej, jak i tematycznej, w charakterze polemicznego następstwa i krytycznego podwojenia. Poezja Sylwii Plath np. feministycznie przeciwstawia się dziedzictwu kultury wykreowanemu przez mężczyzn, ale też czerpie z niego istotną motywację kobiecej twórczości (s. 96–97).

¹⁰ Zob. Z. Mitosek, *Mimesis i religia. (O „Naśladowaniu Jezusa Chrystusa” Tomasza à Kempis)*. W: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.

¹¹ M. Bachtin, *Z prehistorii słowa powieściowego*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 499–500, 532–535.

W świetle zreferowanych ustaleń, zdaniem Hutcheon, możliwe wydaje się wyróżnienie parodii spośród zjawisk szeroko pojętej intertekstualności, zgodnie z Deleuzowską koncepcją powtórzenia: „parodia jest powtórzeniem, ale powtórzeniem, w skład którego wchodzi różnica” (s. 71); co więcej: „powtórzenie jest zawsze z natury transgresją, wyjątkiem, osobliwością” (s. 165). Wprawdzie badaczka zastrzega, iż parodia to nie czysto relacyjne odwołanie sensu w kategoriach *différance* (w czym realizowałaby raczej postulat Jacques’a Derridy), albowiem na mocy praw gatunkowych dąży do unifikacji opozycyjnych asocjacji w pouczającej konkluzji. Niemniej jednak myślenie o różnicy w stosunku do tożsamości stanowi zasadniczy przedmiot podjętej w *Różnicy i powtórzeniu* (1968) dekonstrukcji fenomenologii, której towarzyszy krytyka scalającej funkcji podmiotu. Sedno przywołanego rysu filozofii Deleuze’a to emancypacja różnicy (a dokładniej: zmysłowej matrycy różnicowania się różnic) względem dyktatury odniesienia, fundującej maszynierię przedstawienia na gruncie dyskursywnej formy doświadczenia. Interpretacja hermeneutyczna regresywnie odsyła do źródłowej intencji tekstu, która przyjmuje postać znaczonego transcendentnego, podtrzymując zarazem elementarne zasady dogmatycznej architektury reprezentacji: tożsamości, przeciwieństwa, podobieństwa i analogii. Tymczasem Deleuze’a interesuje różnica niedialektyczna, która opiera się syntetyzującemu rozpoznaniu i n n e g o w t y m s a m y m (np. różnicy gatunkowej w łonie tożsamości rodzajowej)¹². Pismo wyłania się w ciągłej relacji z zewnątrz, dopuszczając tyle interpretacji, ile sił zdoła nim zawładnąć¹³. Stawką gry tekstualnej jest więc anihilacja *signifié* i niepowetowana dystrybucja różnic. Podmiot zaś nie tyle znika, ile wraz z tekstem ulega deterytorializacji w eks-centrycznym procesie lektury. Innymi słowy, system różnicy i powtórzeń w empirycznym ujęciu Deleuze’a traktuje o różnicy niepojęciowej na płaszczyźnie ontologii doświadczenia, w krańcowym punkcie rozregulowania warunków przedstawienia, bez których parodia, podporządkowana intencjonalnie narzuconej strukturze imitacji, nie funkcjonuje. Ponadto parodia, w definicji Hutcheon, jest podwajającym rozróżnieniem, w istocie eksponującym „opozycję między tekstami oraz między tekstem a »światem«” (s. 165), co w ukryty sposób restytuuje binarne opozycje organizujące sferę symboliczną w chwili „krytycznego” zawłaszczenia. Toteż w „paradoksie koncesjonowanej transgresji” (s. 55, 117–138) w gruncie rzeczy parodia hołduje dychotomii wnętrza i zewnątrz, bez której traci rację bytu, a którą Deleuzowskie „urządzenie literatury” nieustannie rozbija jako jedną z negatywnych iluzji przedstawienia. Poprzestaje na „ironicznej inwersji” pierwotnego tekstu (s. 27), gdy tymczasem klucze problematyzuje się jako wielość niewykluczających się rozwiązań dywersyjnych względem paradygmatu kopii i modelu¹⁴. Parodia wnosi różnicę wewnątrz podobieństwa, gdy wirtualna różnica Deleuze’a dopiero umożliwia konwencjonalną aktualizację powtórzenia w systemie podobieństwa zorganizowanym wokół monolitycznej tożsamości. „Język organizuje więc cały swój system jako powtórzenie ubrane właśnie za sprawą swej najbardziej pozytywnej i najbardziej idealnej mocy. [...] Poza powtórzeniem nagim i powtórzeniem okrytym, poza powtórzeniem, do którego wciskamy różnicę, i powtórzeniem, które ją obejmuje, powtórzenie, które »tworzy« różnicę. Poza powtórzeniem ugruntowanym i gruntującym, powtórzenie rozpadu podstaw, któremu podlegają zarazem: to, co pęta, i to, co wyzwala, to, co umiera, i to, co żyje w powtórzeniu”¹⁵. Toteż w odniesieniu do granicznych przypadków „transgre-

¹² Zob. V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 182.

¹³ Zob. G. Deleuze, *Mysł nomadyczna*. Przeł. K. Matuszewski. W zb.: *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*. Red. A. Dubik. Toruń 2002, s. 270–272.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłucze*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1/3.

¹⁵ Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 397.

sji niekoncesjonowanej”, jak *Finnegans Wake* Joyce’a (z pewnością można do tej grupy zaliczyć również *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera), Hutcheon opisuje zjawisko „permanentnej p e r w e r s j i” (s. 137), wykraczającej poza międzytekstową grę w efekcie ciągłej konwersji wszelkich reguł i postaci samozwrotności. Niemniej jednak, zdaniem Deleuze’a, „sztuka nie naśladuje przede wszystkim dlatego, że powtarza, a powtarza wszystkie powtórzenia dzięki wewnętrznej mocy (naśladowanie jest kopią, ale sztuka jest pozorem, odwraca kopie w pozory)”¹⁶. Dlatego Hutcheon tłumaczy serigraficzną metodę reprodukcji *Mony Lisy* w dziele Andy’ego Warhola jako satyrę na społeczeństwo konsumpcyjne, w którym rozwija się nieskończona zdolność kooptacji przedmiotów podlegających wymianie rynkowej (włącznie z samą parodią (s. 86)). Tymczasem wedle francuskiego filozofa *pop-art* postępuje się kopią kopii aż do krańcowego punktu, gdzie osiąga status czystego pozoru (nie poddającego się symbolicznej asymilacji warunkowi przedstawienia). Albowiem to, co powraca, to powtarzająca się różnica, wnosząca odwracalną i nieugruntowaną w modelu relację powtórzenia pozbawioną elementu wyjściowego. Dzieło sztuki ma charakter eksperymentalny: „porzuca dziedzinę przedstawienia, by stać się doświadczeniem, transcendentalnym empiryzmem albo nauką o zmysłowości”¹⁷. Toteż w centrum Deleuzowskich analiz znajdują się dzieła zakładające przekroczenie formy w kierunku materialnego, a zarazem abstrakcyjnego dynamizmu, odpowiedzialnego za jej wyłonienie się. „Byt wrażeniowy jako konstrukt umieszczony na płaszczyźnie estetycznej uniezależnia się od zaktualizowanych form, ale nie od »bytu tego, co zmysłowe«, który stanowi właściwy żywioł twórczości artystycznej”¹⁸. Dyskusyjnym pozostaje, na ile pantekstualne przesłanki parodii w definicji Hutcheon umożliwiają realizację postulatu sztuki zawartego w koncepcji filozofa.

Zogniskowanie istoty parodii w intencji nadawczej wywołującej kontrolowany akt interpretacji jest nie mniej kontrowersyjnym warunkiem powodzenia teorii Hutcheon, która niejako normatywnie projektuje „właściwą” strategię lektury w obrębie podanych przykładów i modelowej relacji nadawczo-odbiorczej wywiedzionej ze strukturalnej koncepcji Eco. Zdaniem autorki recenzowanej książki, nie istnieje sytuacja dyskursywna wykraczająca poza dualizm podmiotu i przedmiotu lektury. Tekst musi zawierać nadawcę, który w rozmaitych teoriach przyjmuje postać modelowego autora, anonimowego enkodera lub „miejsca” po autorze, paradoksalnie, stając się głównym przedmiotem zainteresowania teorii poststrukturalnych, włącznie z tymi, które opowiadają się po stronie aktywności czytelnika. Nawet jeśli założymy, iż pole nadawcy może być wypełniane poprzez zmienne elementy, to procedura interpretacji i tak sprowadza się do interferowania na czynności kodującego agensa i niezależnie od tego, jak zdefiniujemy status podmiotu formułującego wypowiedź, sytuację recepcji określa dialektyka swobody i przymusu. Broniąc nadinterpretacji, Jonathan Culler polemizuje zarówno z projektem ograniczenia prawa czytelnika do wyjaśniania zawartej w dziele intencji, jak i z ideą swobodnego użytkowania tekstów w oderwaniu od ich formalnego opisu w koncepcji Richarda Rorty’ego¹⁹. Zwolennicy dekonstrukcji akcentują, iż sens stanowi funkcję relacji międzytekstowych, niemniej jednak fundujący go kontekst pozostaje zmienny i niczym nie ograniczony: „zawsze znajdą się nowe możliwości kontekstowe, wyznaczenie granic jest zatem jedyną rzeczą, której zrobić nie możemy”²⁰. Brak barier semiozy implikuje zarazem, iż każdy mechanizm semiotyczny odnosi się do zasięgu własnego działania. Praktyka parodii mogłaby zatem

¹⁶ *Ibidem*, s. 398.

¹⁷ *Ibidem*, s. 200.

¹⁸ M. Herer, Gilles Deleuze. *Struktury – maszyny – kreacje*. Kraków 2006, s. 216.

¹⁹ J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*. W: U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków 2008.

²⁰ *Ibidem*, s. 137.

ujawniać wewnętrzne sprzeczności dominującego dyskursu poststrukturalistycznego. Jakkolwiek stara się ukryć własny akt enuncjacji, równocześnie uzewnętrznia go, celowo nicując pojęcie obiektywności, lingwistycznej przejrzystości i spójnego podmiotu na tle ideologicznych warunków i okoliczności wypowiedzi.

Zdaniem Hutcheon, Kristeva proponuje zbyt uproszczony układ horyzontalnej osi dialogu autora z potencjalnym adresatem na tle wertykalnej osi relacji międzytekstowych. Dialog intertekstualny funkcjonuje bowiem także między czytelnikiem a jego pamięcią zinternalizowanych tekstów. Dlatego gdy zmienia się odbiorca sztuki (i jego doświadczenie kulturowo-literackie), należałoby przyjąć analogiczną zmianę w modelach wytwarzania parodii. Powstaje bodaj nierozstrzygalne pytanie: kto tu kogo kontroluje? Czy domagający się przenikliwego czytelnika autor, czy też odbiorca, interferujący we własnym zakresie na intencji parodysty?

Pragmatyka wskazuje na strategię nadawczej manipulacji zastosowanych znaków. W powieści Itala Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny* każdy przypadkowy adresat staje się zarazem postacią fabuły i czytelnikiem (s. 146–147). Tego rodzaju demonstracja arbitralnych dyspozycji autora demistyfikuje wymóg czytelniczej pracy zmierzającej do zakwestionowania roztaczanej nad odbiorcą władzy. Współczesna metapowieść tematyzuje swój spreczny warunek identyfikacji i dystansu. Przypomnijmy, iż według Johna Bartha gatunek powieściowy z zasady nie odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości, tylko wywodzi się z imitacji formy i roli twórcy: powieść nie przedstawia życia, lecz przedstawienie życia. Zwycięstwem Borgesa, który kwestionuje zasadność kreowania oryginalnych dzieł literackich, jest wykorzystanie tekstowych ograniczeń przeciwko nim samym w przewrotnej grze wzajemnie odbijających się luster. Literatura, która staje się metaforą samej siebie, stanowi rodzaj podwojenia symulakru, zmartwychwstając w obliczu apokalipsy²¹.

Świadomość historyczna oznacza władzę pogrzebania lub ekshumacji tradycji. Parodystyczne zapożyczenia rzucają wyzwanie kapitalistycznemu pogładowi na sztukę, opierającemu się na perspektywie własności prywatnej. Każde tekstowe zawłaszczenie nadaje nową wartość oryginałowi. Parodia nie jest modelem tekstowego zamknięcia ani figurą nieskończenie rozprzestrzeniającej się fikcyjności, gdyż – jak wynika z teorii Bachtina – „Znak nie może zostać oddzielony od sytuacji społecznej bez utracenia swojego charakteru znaku” (s. 177). Dzisiejsza parodia dąży do przywrócenia wspólnoty w jej wymiarze komunikacyjnym. W pragmatycznej potrzebie współdzielenia kodów parodystyczne anektowanie przeszłości ma prowadzić do przełamania Faustowskiego „arystokratycznego nihilizmu” (s. 59), otwierając się na tekstowe bycie w świecie. Albowiem – jak podpowiada diabeł w *Doktorze Faustusie* Manna – powszechnie obowiązujące konwencje są niezbędne, by zapewnić swobodę gry. Przykład z rodzimej literatury: „nielegalna rzeczywistość” Brunona Schulza najbujniej rozkwita na marginesie oficjalnej struktury symbolicznej.

Abstract

ELŻBIETA ŁOJSZCZYK
(University of Warsaw)

THE SAME AND THE OTHER. LITERARY HISTORY AS DIFFERENCE AND REPETITION

The review discusses Linda Hutcheon's book on the issues of parody in art and 20th century literature.

²¹ J. Barth, *Literatura wyczerpania*. Przeł. J. Wiśniewski. W zb.: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, oprac., wstęp Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 48–52.