

Janusz Margański

"A Theory of Parody : the Teaching of Twentieth-Century Art Forms", Linda Hutcheon, New York and London 1985 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 407-413

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

wadzić nas z amorficznej otchłani, w której dla historyka literatury wartościowe staje się wszystko to, co powoduje poruszenie myśli naukowej.

Niestety na trzech wspomnianych rozprawach kończy się zasadnicza część książki, którą miały wypełnić różnie zorientowane refleksje metodologiczne na temat wartościowania w literaturoznawstwie. Jako nieproporcjonalnie obszerne uzupełnienie głównego nurtu rozważań można traktować rozprawę Stanisława Dąbrowskiego o rozwoju poglądów Konstantego Troczyńskiego oraz ciekawą, dzięki zastosowaniu klucza aksjologicznego, interpretację twórczości Stanisława Lema pióra Jerzego Jarzębskiego.

Trzecia i ostatnia część książki miała udokumentować ważność problematyki aksjologicznej na terenie innych sztuk. Potwierdza tę ważność fenomenologiczna analiza wartości dzieła muzycznego napisana przez Bohdana Pocięja. Komunikat Juliusza Burskiego o wartościowaniu w klasycznej teorii filmu jest zbyt krótki, by mógł wznieść się ponad ogólnikowe spostrzeżenia i uwagi. Refleksje Krystyny Zwolińskiej o akcjonizmie w sztukach plastycznych potwierdzają to, co na temat kultury i kontrkultury napisał we wspomnianym wcześniej eseju Morawski.

Jeśli na podstawie lektury lubelskiego zbioru będziemy chcieli stawiać wnioski dotyczące naszej aksjologii ogólnej i literackiej, dwa spostrzeżenia narzucają się ze szczególną siłą. Pierwsze dotyczy niepodzielnej dominacji fenomenologii w aksjologii polskiej. Systemowe rozprawy filozofów (Stróżewski, Gołaszewska), kapitalna analiza wartościowej struktury dzieła muzycznego (Pocięj) — to rozważania fenomenologów. Również koncepcja Sawickiego nawiązuje do ustaleń Ingardena i Stróżewskiego. Cztery najważniejsze teksty tomu powstały więc w kręgu oddziaływania fenomenologii. Drugie spostrzeżenie potwierdza diagnozę Markiewicza. Wobec systemowych ujęć estetyków propozycje literaturoznawców sprawiają wrażenie wstępnych ustaleń — w czterech referatach wybitnych metodologów jak bumerang powraca myśl, że od wartościowania nie ma ucieczki, że wartościuje każdy, ale zaledwie jeden autor wychodzi poza to stwierdzenie rekonstruując własny system oceny utworu.

Z niecierpliwością czekam na nie zapowiedzianą przez żadne wydawnictwo książkę moich marzeń, w której nasi najwybitniejsi badacze odtworzą swoje kryteria wartościowania i oceny dzieła literackiego. Zanim taka książka powstanie, minie z pewnością sporo czasu. Szkoda zatem, że redaktorzy publikacji lubelskiej zrezygnowali z uwzględnienia dyskusji, jakie się podczas sympozjum odbywały. Druk nawet małej części wypowiedzi dyskusyjnych byłby najlepszym spełnieniem ostatniego, ale nie najmniej ważnego zadania, jakie postawili przed sobą organizatorzy: konfrontacji różnych stanowisk metodologicznych.

Marek Mikos

Linda Hutcheon, A THEORY OF PARODY. THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORMS. New York and London 1985. Methuen, ss. 144.

Tytuł książki Lindy Hutcheon można rozumieć w znaczeniu, jakie niesie grecki źródłosłów. *A Theory of Parody* nie jest bowiem ciągiem twierdzeń podporządkowanych zasadzie wzajemnego wynikania, lecz refleksyjnym oglądaniem, rozważaniami nad fenomenem parodii. Autorka podejmuje wysiłek badawczy z pełną świadomością złożoności zjawiska oraz ograniczeń, jakie narzuca, i możliwości, jakie stwarza współczesna wiedza o literaturze.

Nieprawdziwe zresztą byłoby stwierdzenie, że jest to książka tylko o parodii. Przyjęcie wielu punktów widzenia — liczba mnoga jest tu jak najbardziej uzasad-

niona — sprawia, że rozważania zawarte w *A Theory of Parody* dotyczą spraw niezmiernie istotnych dla teoretyka i historyka literatury. Mowa bowiem w książce także o problemach kontekstu kulturowego, tradycji, komunikacji literackiej, literackości. Co więcej — *A Theory of Parody* jest równocześnie spojrzeniem na XX-wieczną sztukę. Zainteresowania autorki wykraczają bowiem poza literaturę. Rozważania o parodii w malarstwie (od Maneta po Warhola), muzyce (Mozart, Crumb, Ives), filmie (Allen, Greenaway), telewizji i nawet prasie (parodystyczno-satyryczne rysunki w piśmie „Punch”) znakomicie służą ujawnieniu jej wszechobecności we współczesnej sztuce. Przede wszystkim jednak prowadzą do wyodrębnienia cech konstytutywnych i wyjaśnienia niezwyklej kariery tego gatunku w XX wieku. Przykład nie pełni więc w rozważaniach Lindy Hutcheon funkcji jedynie ilustracyjnej. Odwołania do nauki płynącej z samej sztuki zmierzają bowiem również do zakreślenia sfery możliwości refleksji teoretycznej. Autorka nie tworzy wyizolowanych z kontekstu teoretycznych schematów, a raczej pokazuje, jak je rozbijać. Jest tyleż badaczem, co czytelnikiem. Poszukuje tego, co nazywamy parodią, pośród sprzeczności określających ów fenomen. Takie postępowanie badawcze zdaje się mieć w tym akurat przypadku szczególnie silne uzasadnienie. W parodystyczną wypowiedź wpisana jest bowiem swoista strategia komunikacyjna wyznaczająca kompetentnemu odbiorcy jego pozycję oraz sugerująca konteksty i możliwości odczytania. Tym samym przywołana w książce (s. 24) teza Wolfganga Karrera, iż refleksja nad komunikacją literacką ma kluczowe znaczenie w rozważaniach nad parodią, zostaje swoiście dopełnione i stematyzowane przez postawę autorki *A Theory of Parody*¹.

Źródła niezwykłości nowoczesnej parodii Linda Hutcheon poszukuje w przemianach, jakie niemal od początków w. XX stały się udziałem całej naszej kultury. Nie bez przyczyny powołuje się przy tym na Eliota. W istocie, uważna lektura szkicu *Tradycja i talent indywidualny*² kieruje uwagę ku wpisanym w dzieło związkom z przeszłością („zmysł historyczny”) i refleksjom o jego konstruowaniu („świadomość poety”). Ku tym zjawiskom, których swoistą kontynuację odnaleźć można w *Imieniu róży* Umberta Eco, jeżeli powołać się na wyrazisty przykład najświeższej daty³.

Współczesna parodia jest zatem, w ujęciu Lindy Hutcheon, sposobem uwalniania się artysty od dominacji przeszłości, ale także aktem wpisywania w ciągłość tradycji; umożliwia konstruowanie fikcyjnego świata i równoczesne obnażanie jego sztuczności; jest rewolucyjną siłą, choć można dopatrywać się w niektórych jej postaciach przejawów konserwatyzmu. Autorka dostrzega w postmodernistycznej i modernistycznej parodii problemy dalece wykraczające poza tradycyjne, formalne li tylko, pojmowanie tego hybrydycznego gatunku jako nałożenia na siebie dwóch struktur. Słusznie, skoro „z parodią wiąże się nie sama strukturalna »*énoncé* [wypowiedzenie]«, ale całkowita »*énonciation* [wypowiedź]« dyskursu. Ten enuncjatywny akt obejmuje nadawcę wypowiedzi, jej odbiorcę, czas i miejsce, wypowiedzi, które poprzedza, i te, po których następuje. Słowem — całkowity kontekst” (s. 23). Dlatego autorka podejmuje również rozważania nad pragmatycznymi aspektami parodystycznej wypowiedzi. W podsumowaniu swojej pracy stwierdza, że nie sposób w pełni opisać fenomenu parodii posługując się wyłącznie instrumentarium pojęciowym strukturalnej analizy lub poddając go hermeneutycznemu badaniu czy też rozpatrując jedynie relacje między tekstami (s. 116).

¹ Zob. W. K a r r e r, *Parodie, Travestie, Pastiche*. Munich 1977.

² Przekład polski w: T. S. Eliot, *Szkice literackie*. Przełożyła H. Pręcowska. Warszawa 1963.

³ U. E c o, *Głosy do „Imienia róży”*. Przełożyła A. Wasilewska. „Literatura na Świecie” 1985, nr 12.

Oryginalność propozycji teoretycznej Lindy Hutcheon zdaje się być, w pewnej mierze przynajmniej, efektem konfrontacji ujęć odmiennych, jednostronnych, a w jakimś sensie komplementarnych oraz krytycznej nad nimi refleksji. Brzmi to szczególnie interesująco, jeżeli wziąć pod uwagę, że głównymi płaszczyznami odniesienia są dla autorki recenzowanej książki prace teoretyczne pozostające w kręgu myśli Michaiła Bachtina — z jednej strony, z drugiej zaś — bliskie refleksji Michela Foucaulta. W istocie bowiem Linda Hutcheon sytuuje swe rozważania w kręgu teorii intertekstualności oraz w kontekście badań nad autorefleksyjnością literatury — ważne źródło inspiracji w tym zakresie stanowi książka Margaret Rose⁴.

Charakterystyczne jest zaproponowane w *A Theory of Parody* ujęcie kwestii intertekstualności. Autorka nie sprowadza jej bowiem wyłącznie do relacji między tekstami, jak chce Julia Kristeva. Jest to raczej sposób czytania — dekodowanie tekstu w świetle innych tekstów lub „modalność percepcji”, jak twierdzi Michael Riffaterre⁵. Ale nie tylko — Linda Hutcheon postuluje również konieczność objęcia teoretyczną refleksją wpisanej w tekst intencji i dalej — procesu kodowania. Nie oznacza to bynajmniej, że parodia rozumiana jest w recenzowanej książce jako synonim intertekstualności. Jest jej odmianą — twierdzi autorka. Jeszcze inaczej: intertekstualność uznać można za wyróżniającą cechę gatunkową parodii⁶.

Według definicji zawartej w II rozdziale książki (*Defining parody*), definicji, dla której model stanowi, może nieco paradoksalnie w obliczu tradycyjnie pojmowanego efektu, renesansowa imitacja, „parodia jest powtórzeniem, ale powtórzeniem, które zawiera różnicę; jest to naśladowanie [*imitation*] z krytycznym, ironicznym dystansem, przy czym ironia jest tu obosieczna” (s. 37).

Uwolnienie definicji od pojęcia komizmu odbywa się, jak widać, kosztem pewnego rozszerzenia i zmiany zakresu określanego pojęcia. Powtórzeniem jest bowiem zarówno pastisz jak burleska, plagiat i cytaty. Ale burleska wiąże się zawsze z komicznym efektem; pastisz jest, zdaniem autorki, oparty na podobieństwie; w plagiat zaś wpisana jest zupełnie inna intencja. Także cytaty różni się od parodii w intencji, nawet jeżeli skutek zmiany kontekstu może oddziaływać podobnie.

Znaczenie przytoczonej definicji nie wyczerpuje się w zawartych w niej pojęciach. Domaga się ona komentarza, którego rolę pełnią rozważania zawarte w pozostałych rozdziałach książki Lindy Hutcheon.

Pojęciem „naśladowanie” w odniesieniu do parodii posługuje się również Henryk Markiewicz, do którego autorka recenzowanej książki polemicznie nawiązuje (s. 52)⁷. Znajdziemy je także u Gilberta Higheta. Z tym jednak, że u podstaw rozróżnienia dokonanego przez polskiego uczonego tkwi kategoria komizmu. Dla Higheta natomiast parodia jest formą satyry⁸.

Co oznacza zatem formuła „naśladowanie z krytycznym dystansem”? Linda Hutcheon prowadzi swe rozważania wbrew długiej tradycji, która domaga się, by parodia oddziaływała poprzez negację (w zakresie intencji) i ośmieszała (w zakresie efektu). Odrzucenie tej tradycji zostaje w *A Theory of Parody* dokonane dzięki

⁴ M. Rose, *Parody — Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London 1979.

⁵ M. Riffaterre, *Syllepsis*. „Critical Inquiry” 1980, nr 6.

⁶ Podobny pogląd wyraził M. Głowiński (*O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 83—84).

⁷ H. Markiewicz, *On the Definitions of Literary Parody*. W zbiorze: *To Honour Roman Jakobson, II*. The Hague 1967. Zob. też H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*. W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976.

⁸ G. Highet, *The Anatomy of Satire*. Princeton, New Jersey, 1972, s. 67—147.

takiemu przedstawieniu parodystycznej wypowiedzi, które umożliwi wyodrębnienie jej funkcji semantycznej i funkcji pragmatycznej, tzn. tych, które w definicji wspierają teorię komizmu są zazwyczaj utożsamiane.

Parodystyczne naśladowanie powoduje — dowodzi autorka — że włączony w nową formę parodiowany tekst wyjęty zostaje ze swego dotychczasowego kontekstu i osadzony w nowym. Owa transkontekstualizacja (*trans-contextualization*) nie jest jednoznacznie określona i może w różnych przypadkach przyjmować różne postaci: od dosłownego wcielenia (bliskiego cytacji, szczególnie w muzyce) aż po przeróbkę formalnych elementów. Z podobnym zabiegiem będziemy mieli do czynienia co prawda także w przypadku innych odmian intertekstualności, w których również zmiana kontekstu powoduje zmianę znaczenia. Jednak parodię spośród pokrewnych jej form wyróżniają, zdaniem Lindy Hutcheon, dwie cechy: inwersja parodiowanego tekstu oraz wpisana w parodię intencja — krytyczny dystans. Zatem podstawę odczytania różnicy stanowić ma nałożenie się kontekstów: tekstu parodiującego i tekstu parodiowanego.

Elementy konstytuujące teorię komizmu przenoszone do tradycyjnej definicji parodii (np. niezgodność, degradacja, kontrast) narzucają ograniczoną wizję literatury. Co ważniejsze, wizję częstokroć nie przystającą do współczesnej praktyki artystycznej lub zgoła odrzucaną. Linda Hutcheon zastępuje je kategorią znacznie szerszą: kontekstem pojętym — w duchu formalistów — jako dynamiczna struktura. Dzięki temu zawarty w książce obraz parodii zdaje się być bliższy XX-wiecznej literatury.

Natomiast pragmatyczne jakości wypowiedzi parodystycznej przejmując, w ujęciu autorki, ironia. Możliwość współistnienia gatunku i tropu tkwi w ich strukturalnym podobieństwie: dwoista, intertekstualna parodia współbrzmi z dwugłosową, intratekstualną ironią wzmacniającą dystans. Wpisana w parodystyczną wypowiedź intencja wyrażona zostaje, w takim ujęciu, poprzez ironię jako retoryczną strategię. Jej zastosowanie z kolei wymusza na odbiorcy konieczność interpretowania i oceniania — taka jest, zdaniem autorki, pragmatyczna funkcja ironii. Nie chodzi więc o negację i humor, o których mówią tradycyjne określenia parodii, lecz o ambiwalencję między dystansem a współdziałaniem. Parodia może być zatem krytyką literackiej tradycji i zarazem złożonym jej hołdem, czego najświetniejszym bodaj przykładem jest *Doktor Faustus* Thomasa Manna. Jej celem jako literatury w literaturze i o literaturze jest tworzenie znaczeń. W tym też rozumieniu parodia może być konstruktywna — określenie Michała Głowińskiego sformułowane przed laty w związku z analizą *Pornografii* Witolda Gombrowicza znakomicie charakteryzuje przedmiot rozważań Lindy Hutcheon⁹.

Położenie nacisku na wpisana w tekst intencję wiąże się również z jakościowo innym pojęciem parodystycznego efektu. Otóż, zdaniem autorki, rodzi się on każdorazowo w interakcji poszczególnych elementów współkonstituujących wypowiedź. Linda Hutcheon w ten sposób kwestionuje w istocie podstawy rozmaitych klasyfikacji parodii, w których jakość parodystycznego efektu włączona została do definicji. W ich miejsce natomiast, w ślad za Grupą μ , wprowadza pojęcie „etosu”. Według określenia autorki jest to „założona, zamierzona reakcja umotywowana przez tekst” (s. 55)¹⁰.

Rozważania o „etosie” zawarte w III rozdziale książki (*The pragmatic range of*

⁹ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*. W: *Gry powieściowe, Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973.

¹⁰ L. Hutcheon nieco modyfikuje pojęcie „etosu” kładąc nacisk na proces kodowania. Autorzy terminu wyróżniają kilka rodzajów „etosu” w zależności od sposobu, w jaki on się konstytuuje. Zob. *Rhétorique générale*. Paris 1970, s. 145—156.

parody) oraz bezpośrednio związany z nimi problem interakcji parodii, satyry i ironii stanowią w zasadzie powtórzenie tez artykułu Lindy Hutcheon *Ironic, satire, parody. Une approche pragmatique de l'ironie* (1981), prezentowanego w przekładzie polskim w „Pamiętniku Literackim”¹¹. Niemniej jednak domagają się one komentarza. Treść omawianego pojęcia zakorzeniona jest zarówno w warstwie stylistycznej wypowiedzi, jej strukturze, jak i w kontekście. Dzięki temu jego zakres wyznaczony zostaje każdorazowo przez funkcjonalne związki samego dzieła. Jako termin, bez względu na mylące niestety, pozorne związki z Arystotelesowskim „etosem”, jest on niezwykle poręczny. Znaczeniowa neutralność tego terminu nie powoduje naruszenia nieostrej granicy między językiem teoretycznego opisu a jego przedmiotem. Dzięki temu jakość parodystycznego efektu mogła zostać wyłączona z definicji: „etos” jest „nie oznaczony, przy licznych możliwościach jego oznaczenia” — twierdzi Linda Hutcheon (s. 60). W XX-wiecznej parodii jego skala ma niezwykle szeroką rozpiętość: od szyderczego śmiechu aż po pełen czci hołd.

Formalna definicja zawierająca pojęcie imitacji pozwala autorce uwypuklić istotę parodystycznego zabiegu w kontekście procesu historycznoliterackiego (w rozdziale IV, *The paradox of parody*). Otóż ironiczna transkontekstualizacja powoduje, że parodiowane normy zostają przekroczone, a zarazem ulegają włączeniu w strukturę wypowiedzi jako materiał wkomponowany w jej tło. W ten sposób parodia jest, *ex definitione*, strukturą paradoksalną. Staje się przeto czynnikiem dynamizującym proces historycznoliteracki. Jest znakiem rewolucyjnej przemiany, jak utrzymywali formalści. Ale też, wbrew ich orzeczeniom, Linda Hutcheon twierdzi, że przemiana ta nie dokonuje się poprzez wypieranie parodiowanych form. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest, w przekonaniu autorki, sama natura przekroczenia, które uprawomocnione jest przez tekst parodiowany. Równie dobrze zatem parodia może być siłą konserwatywną, zwłaszcza gdy występując w interakcji z satyrą skierowana jest przeciw literackiej awangardzie lub gdy ironiczna strategia służy jedynie utrwalaniu przekraczanych norm. W obu wypadkach jednak stanowi parodia, zdaniem autorki, akt wpisania w ciągłość tradycji, akt swoiście określony przez krytyczny dystans. Nawet wówczas, gdy podważa wartość tradycji i jest anarchiczną siłą łamiącą wszelkie konwencje. Tak czy owak, zostają one bowiem utrwalone — parodia ożywia je, przedłuża ich życie i w tym sensie może zostać nazwana „strażniczką artystycznego dziedzictwa” (s. 75).

Ów paradoks usankcjonowanego przekroczenia norm („*the paradox of authorized transgression of norms*”) zostaje uznany przez Lindę Hutcheon za cechę parodystycznych wypowiedzi każdej epoki. Można by więc, jak sądzę, widzieć w tym również i sposób na teoretyczne usprawiedliwienie prób formułowania ponadhistorycznych definicji parodii. Prób, które częstokroć nie uwzględniają kontekstualnych uwarunkowań parodystycznego efektu.

Przyjęta w książce formalno-pragmatyczna perspektywa badawcza narzuca pewne ograniczenia swobodzie prowadzenia teoretycznego dyskursu. Pojęcia zastosowane do sformułowania definicji oraz te, które jej przedmiot dookreślają, pozostają w ścisłej funkcjonalnej współzależności: rozważania o „etosie” mogą być uzasadnione tylko refleksją o wpisanej w tekst intencji, która wiąże się z kolei z paradoksem usankcjonowanego przekroczenia norm. Z tego powodu autorka często powraca do treści już omówionych bądź też uprzedza w obszerniejszych akapitach problematykę rozdziałów końcowych. Uzasadnieniem dla powtórzeń i antycypacji jest więc podjęta przez Lindę Hutcheon próba dookreślenia tożsamości wypowiedzi parodystycznej w kontekście jej autorefleksyjności.

¹¹ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Przełożyła K. Górska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

W tym świetle zawarte w rozdziale V (*Encoding and decoding: the shared codes of parody*) rozważania o komunikacyjnych aspektach parodystycznej wypowiedzi przyjmują postać teoretycznej ramy dla całej książki.

Otóż zaproponowany przez autorkę *A Theory of Parody* obraz nowoczesnej parodii wiąże się z osobliwym rozłożeniem akcentów w schemacie literackiej komunikacji. Podobnym do tego, jakie projektuje postmodernistyczna metapowieść. Charakterystyczne przy tym, że refleksja o tych osobliwościach zmierza w istocie do rewizji statycznych modeli relacji między podmiotami literackiej komunikacji. Linda Hutcheon bowiem podejmując tę kwestię potwierdza znane już, choćby z pracy Jonathana Cullera¹², orzeczenia o roli odbiorcy w konstrukcji wypowiedzi parodystycznej i wymaganej od niego kompetencji w akcie lektury. Równocześnie jednak dostrzega nie mniej istotną rolę producenta parodii, autora, którego pozycję rozumie jako „hipotetyczny hermeneutyczny konstrukt założony lub »postulowany« przez czytelnika na podstawie tekstualnych wskazówek” (s. 88), w czym odnaleźć można ślad inspiracji płynącej z prac Michela Foucaulta¹³.

W istocie w zaproponowanym ujęciu każdy z elementów współkonstituujących wypowiedź pozycję tę w taki czy inny sposób ujawnia. Ów autor ma być więc dysponentem reguł i zarazem czynnikiem kontrolującym proces dekodowania. W zależności od stopnia oraz sposobu ujawnienia tych reguł jego strategia może przyjmować różne postaci: od współpracy z czytelnikiem w kreowaniu znaczeń, poprzez grę z nim, aż po dydaktyczną manipulację. Dla czytelnika zatem parodia staje się w tym ujęciu zadaniem interpretacyjnym.

Warto podkreślić konkluzję wypływającą z owego przeciwstawienia dwóch strategii — jednej skupionej wokół odbiorcy, drugiej ześrodkowanej na nadawcy: „strukturalna tożsamość takiego tekstu jak parodia zależy zatem od zbieżności na poziomie strategii dekodowania (rozpoznanie i interpretacja) oraz kodowania” (s. 34).

Podobnie brzmiący warunek można by prawdopodobnie sformułować dla każdego rodzaju wypowiedzi literackiej. Jednak w omawianym przypadku przyjmuje on postać *condicio sine qua non*. Idzie tu zatem o wpisaną w parodię świadomość własnego znaczenia i jego kontekstowych uwarunkowań. Samoświadomość związana z autoreferencjalnością wypowiedzi.

Problem autoreferencyjności parodii zostaje więc ostatecznie przez autorkę określony w kontekście rozważań o komunikacyjnych aspektach wypowiedzi. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, rozważania te ujawniają naturę relacji łączących poszczególne elementy współkonstituujące parodystyczną wypowiedź na poziomie tekstu, pokazują ich dynamiczny charakter. Po wtóre zaś, pozwalają prześledzić nie mniej istotne, jak dowiodła Hutcheon, pozatekstowe uwarunkowania wypowiedzi, a więc także postawić serię pytań o naturę i rodzaj odniesień parodii do rzeczywistości. Tutaj potwierdza się w jakiś sposób słuszność dokonanego przez autorkę wyboru perspektywy badawczej. Umożliwia ona bowiem rozpatrzenie wspomnianych powyżej kwestii od strony ich immanentnego charakteru, przy równoczesnym odniesieniu ich do sfery zinstytucjonalizowanych wartości i norm, w których parodia jest przecież zakorzeniona.

A Theory of Parody jest więc również książką o sposobach, jakimi parodia naśladuje sztukę i zarazem przekracza jej granice.

¹² J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W antologii: *Znak, styl, konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowińskiego. Warszawa 1977, s. 80—82.

¹³ Zob. m.in. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*. Przełożył A. Siemek. Warszawa 1977, s. 121—125.

Warto przy tej okazji wspomnieć o szczególnym miejscu, jakie w rozważaniach Lindy Hutcheon zajmuje myśl Michaiła Bachtina. Uogólniając, wypada ją uznać za najbliższe odniesienie teoretycznej wypowiedzi na temat „intertekstualności”. Przede wszystkim jednak z tego powodu, że sformułowanie kluczowych problemów (interakcja parodii i ironii, paradoks usankcjonowanego przekroczenia norm) autorka *A Theory of Parody* zawdzięcza inspiracji płynącej właśnie z dzieł rosyjskiego uczonego. Co ważniejsze jednak, „zapożyczeń” tych Linda Hutcheon dokonuje z pełną świadomością kulturowych i historycznych uwarunkowań teorii Bachtina. Dlatego ów dialog nie jest wolny od istotnej polemiki. Dotyczy ona — z jednej strony — charakteru nowoczesnej parodii i jej miejsca w dzisiejszej literaturze. Z drugiej zaś — natury istotnych przemian we współczesnym języku i sztuce oraz ich funkcji w dzisiejszym społeczeństwie. Krytyczna refleksja autorki nad teorią Bachtina jest tyleż próbą wskazania jej ograniczeń, co inspirującą eksploracją.

Na marginesie rozważań o paradoksie parodii Linda Hutcheon pisze: „Może zatem jesteśmy dzisiaj świadkami ponownego ożywiania parodystycznych form, przygotowania nowej literackiej i językowej świadomości, porównywalnego do roli odgrywanej przez parodię — jak pisze Bachtin — w średniowiecznym i renesansowym społeczeństwie” (s. 71).

Powyższe przypuszczenie autorka *A Theory of Parody* w pewnym sensie potwierdza w ostatnim rozdziale książki (rozdział VI: *Conclusion: the world, the parodic text, and the theorist*) — tym dobitniej, że czyni to w kontekście przeciwstawienia sztuki modernistycznej i postmodernistycznej. Co ciekawe jednak, Hutcheon przyznaje równocześnie, że teoretycy postmodernizmu niechętnie posługują się terminem „parodia” z powodu jego znaczeniowych obciążeń (s. 115). Może zatem jesteśmy w istocie świadkami narodzin nowych form, podobnych do parodii, ale jeszcze nie nazwanych? Sam termin narzuca przecież pewien sposób rozumienia tradycji i międzytekstowych odniesień, jest też tego sposobu świadectwem, jak dowodzi Linda Hutcheon. Wiąże się zatem tylko z pewną „*épistémè*”, jak powiedziałby Foucault.

Charakterystyczną cechą teoretycznej refleksji Lindy Hutcheon jest jej otwartość. Autorka *A Theory of Parody* dostrzega bowiem związane z przedmiotem swych rozważań sprzeczności, które konsekwentnie uwzględnia w teoretycznych propozycjach. Stąd liczne polemiki, przytoczenia i konfrontacje stanowisk badawczych nadające językowi książki dyskursywną formę. Jest to jedna z wielu zalet tej pracy. Inna, nie mniej warta podkreślenia, jak sądzę, wiąże się z możliwością przeniesienia uogólnień dotyczących modernistycznej i postmodernistycznej parodii na inne jej rodzaje. Również w tym rozumieniu teoria Lindy Hutcheon może niewątpliwie stanowić cenne źródło inspiracji.

Janusz Margański