

znany w Polsce ze swej *Wyroczni podręcznej* — poświęca autor nieproporcjonalnie mało miejsca, jak gdyby niektóre proporcje w jego książce pochodziły, by zacytować raz jeszcze Montaigne'a, „jeno z trafunku”.

Praca profesora Ziomka zawiera przebogaty materiał ilustracyjny do tezy o wysokim stopniu „nasycenia” barokowej literatury hiszpańskiej różnorodnymi elementami groteskowej estetyki i satyrycznego, ocierającego się o sarkazm a nawet cynizm, widzenia świata. Przytacza szereg celnych spostrzeżeń na temat związków literackich zastosowań groteski z ówczesnym stylem życia Hiszpanów, ich obyczajami czy też przesadami religijnymi bądź rasowymi. Szkoda wszakże, iż nie układają się one w spójny i logiczny wywód, czemu na przeszkodzie stoi m. in. kompozycja książki, zakładająca oddzielne omówienie dramatu, prozy i poezji, i to w stosunkowo niewielkich rozmiarach rozdziałach. Taki układ materiału prowadzi do nieuniknionych powtórzeń, a jednocześnie sprawia, iż poczynione obserwacje urywają się nieraz (z braku miejsca?) w najciekawszym momencie. Dość pobieżnie zarysował też autor bardzo interesujące wnioski natury ogólnej, zawarte w lapidarnym podsumowaniu pracy (s. 207—208). Badaacz stawia tu m. in. tezę, iż tacy autorzy jak Quevedo, Cervantes, Gracián czy Góngora usiłovali swą twórczością o znamionach groteski skruszyć pancierz tradycji i przesądów chroniący Hiszpanów przed zmianami zachodzącymi w świecie. Konwencja groteski, uderzająca swą otwartością, zakładająca swobodę twórczą na granicy anarchizmu estetycznego, była demonstracją niezależności sposobu myślenia, triumfem indywidualizmu nad konwencjonalizmem, wywierając ożywczy wpływ na uśpione, skostniałe w swych formach bytowania zbiorowego społeczeństwo absolutystycznej i konserwatywnej Hiszpanii Habsburgów. Szkoda, iż tak ciekawe problemy z zakresu wzajemnych związków życia i literatury zostały właściwie jedynie wzmiankowane w omawianej książce, nie doczekując się szerszego rozwinięcia. Obniża to rangę tej bardzo ciekawej i inspirującej do wielu przemyśleń, choć jednocześnie budzącej uczucie pewnego niedosytu, pracy polskiego hispanisty ze Stanów Zjednoczonych.

Piotr Sawicki, Wrocław

Linda Hutcheon, A THEORY OF PARODY: THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORMS. Methuen, New York—London 1985, ss. 143

Problem parodii od lat wywołuje liczne kontrowersje wśród krytyków i estetyków sztuki. Zainteresowanie funkcją i techniką parodystyczną, rozbudzone w XX w. badaniami rosyjskich formalistów, zaowocowało dziesiątkami prac specjalistycznych, które na różne sposoby starają się zaprowadzić pewien porządek metodologiczny w tej dziedzinie. Praktyka twórcza zdaje się jednak wyprzedzać teorię, czego dowodem może być szczególnie nasilenie działań parodystycznych nie tylko w literaturze współczesnej, lecz również w sztukach plastycznych, architekturze, filmie czy muzyce. Postawa parodystyczna staje się znakiem czasu, wyróżnikiem kultury postmodernistycznej, zorientowanej na intertekstualną grę i metadyskursywność. W tym kontekście na uwagę zasługuje kolejna próba zrewidowania pojęć narosłych wokół parodii, podjęta przez kanadyjską autorkę, znaną z opublikowanej wcześniej książki o metafikcji (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 1980).

Konstatacja wszechobecności i różnorodności przejawów parodii w nowoczesnej sztuce stanowi punkt wyjścia do rozważań nad potrzebą uelastycznienia i rozszerzenia dostępnych kategorii krytycznych związanych z parodią. Hutcheon proponuje metodę dedukcyjną, która ma pozwolić na przełamanie ograniczeń istniejących teorii i na wyprowadzenie nowych wniosków z empirycznej obserwacji faktów artystycznych. Rezygnując z historycznego przedstawienia problemu oraz z klasyfikacji technik i strategii parodystycznych, określa ona swoją perspektywę badawczą jako podejście formalno-pragmatyczne, zgodnie z którym traktuje parodię jako jeden ze sposobów strukturalno-tematycznej organizacji tekstu w relacji z innymi tekstami, nie pozbawiając jej przy tym istotnych implikacji ideowo-kulturowych.

Rozważywszy liczne „przedmioty” parodiowania, autorka dochodzi do wniosku, że trzeba unikać zbytniego zawężenia pola manewru parodii, która w istocie może sięgać po wszelkie formy skodyfikowanego dyskursu. A zatem

nie w przedmiocie parodii należy szukać jej wyróżników gatunkowych. Podobnie analiza etymologiczna terminu zmusza nas do zarzucenia tradycyjnych skojarzeń parodii z ośmieszaniem; przedrostek *para-* sugeruje kontrast lub przeciwieństwo (*mimo, poza, obok*), ale także bliskie powinowactwo lub zgodność (*prawie, niemal*). Hutcheon wyprowadza stąd „neutralną” definicję parodii jako powtórzenia z zaznaczeniem różnicy i krytycznego dystansu (rozdz. 2). Zastrzegając się, iż powyższe sformułowanie jest tylko pozornie płynne, autorka szczegółowo wypunktowuje różnice między parodią a pokrewnymi jej formami naśladownictwa i „przywłaszczania”, takimi jak *pastisz, plagiat, burleska, trawestacja, cytat czy aluzja*. Przykładowo, *pastisz*, w odróżnieniu od parodii, opiera się na powierzchownych podobieństwach i jest bardziej imitacyjny niż przetwarzający. *Trawestacja i burleska* — degradujące i prześmiewcze w intencji — nie wyczerpują możliwości oddziaływania objętych przez parodię. Z kolei *cytat* nie musi zakładać niezbędnego w niej różnicującego dystansu. Ze względu na intencjonalność zapożyczenia i świadomy nacisk na rygorystyczną współpracę z tekstem, parodia, w rozumieniu proponowanym przez Hutcheon, nie daje się również utożsamiać z szeroko pojętą intertekstualnością.

Centralne miejsce w dyskusji nad płynnością gatunku zajmuje sprawa wzajemnych relacji parodii i satyry. Wyjaśnienie złożonych interakcji między nimi pociąga za sobą konieczność rozróżnienia między pragmatycznym etosem jednej i drugiej, przy czym sens etosu bliski jest tutaj arystotelesowskiej koncepcji *patosu* i oznacza wywołanie odpowiedniego oddźwięku emocjonalnego zamierzonego przez tekst. Największą słabość klasycznych definicji parodii upatruje autorka w podkreślanu związków z komizmem lub ogólną kategorią śmieszności. Postulowane przez nią zastąpienie komizmu ironią powinno umożliwić poszerzenie etosu pragmatycznego parodii i w konsekwencji wyjaśnić jej więź z satyrą, gdyż ironia, poprzez swe strukturalne podobieństwo z jednej strony i pragmatyczne z drugiej, funkcjonuje jako główna strategia retoryczna w obu gatunkach. W przeciwieństwie do satyry, etos parodii nie musi mieć koniecznie negatywnego bądź pejoratywnego znaku. Nie zawsze wyśmiewa ona oryginał, lecz często

posługuje się nim na zasadzie ironicznego kontrastu, jako normą, według której mierzyć można współczesne odchylenia. Widać to choćby na przykładzie modernistycznej poezji Eliota czy Pounda. Szeroki zakres możliwych kombinacji etosu satyry, ironii i parodii uwidocznił jest za pomocą diagramu trzech zachodzących na siebie nawzajem kół (rozdz. 3), na którym zasięg pragmatyczny parodii rozciąga się od szyderczego ośmieszenia, poprzez naśladownictwo z uznaniem i szacunkiem do neutralnego, zabawnego odbrazowania, bez agresywnego zabarwienia.

Kolejny punkt rozważań nad parodią dotyczy jej paradoksalnego statusu autoryzowanej transgresji. Podobnie jak w przypadku ironii, potencjalne działanie parodii może mieć charakter zarówno postępowy, jak i konserwatywny. Ujęcie takie ponownie stawia autorkę w opozycji wobec ustalonej przez formalistów tradycji interpretowania parodii jako siły napędowej i strategii zmiany w procesie historyczno-literackim. Koncentrując się na bachtinowskiej teorii powieści jako formy parodystycznej, autorefleksyjnej i antymonologicznej, Hutcheon ujawnia ambiwalencję leżącą u podstaw każdego dyskursu parodystycznego. Stosunek parodii do normy, którą usiłuje się podważyć przypomina dopuszczalne w karnawale czasowe zawieszenie jej władzy instytucjonalnej. Jednakże przez sam fakt jej przywołania norma zostaje w przewrotny sposób utrwalona i usankcjonowana. Tak więc dwoistość parodii polega na zderzeniu konserwatywnego powtarzania i rewolucyjnego różnicowania (rozdz. 4). Paradoks ten tłumaczyć może historycznie zmienną ocenę roli parodii w literaturze. W różnych epokach traktowano ją jako narzędzie zachowawczej, elitarniej kultury lub też jako wyraz postawy dekadentckiej i buntowniczej. Ciekawe, że w obecnym obiegu postmodernistycznym parodia coraz częściej zwraca się ku popularnym formom kultury masowej, kontestując niejako akademicki model sztuki odziedziczony po modernizmie.

Zagadnienie etosu pragmatycznego odsyła nas do problemu obecności zakodowanej w tekście intencji nadawczej, a przez to zmusza do rozpatrzenia parodii w terminach sytuacji komunikacyjnej. Rozpoznanie i interpretacja kodu parodystycznego nieodzowne są dla określenia jego funkcji. Autorka odnotowuje tutaj widoczny w krytyce brak adekwatnych

ram teoretycznych, które pozwoliłyby mogły na zadowalające naświetlenie kwestii produkcji i recepcji parodii. Charakterystyczne dla większości współczesnych orientacji pomijanie osoby nadawcy rozumieć można jako swoistą reakcję przeciwko romantycznemu intencjonalizmowi, której skrajny wyraz stanowi formalistyczne uprzywilejowanie tekstu widoczne w modernizmie. Z kolei postmodernistyczne teorie zbyt często kładą nacisk na osobę odbiorcy, przypisując mu względnie nieograniczoną swobodę interpretacyjną. Zdaniem Hutcheon, aby skutecznie przedstawić relacje interakcyjne określone perspektywą nadawania i odbioru kodu parodystycznego, należy rozważyć całą sytuację wypowiedzenia, a zwłaszcza wskrzesić zainteresowanie pozycją i autorytetem nadawcy komunikatu, które zbyt pospiesznie ignorowane są w imię ogólnej zasady intertekstualności.

Autorka zdaje sobie sprawę z trudności, jakie napotyka współczesny autor parodii w obliczu przerwanej ciągłości kulturowej. Nie może on żądać odczytania i erudycji od czytelnika, a zatem musi wypracować dodatkowe formy kontroli i manipulacji, które ułatwią odbiorcy uchwycenie intencji parodystycznej w tekście. Na przykładzie powieści Italo Calvino i Johna Fowlesa, Hutcheon pokazuje, w jaki sposób otwarty dydaktyzm ze strony autora ma naprowadzić na ślad parodii (rodz. 5). Przeciwnieństwem tego typu kontroli jest również często stosowana taktyka celowej dezorientacji czytelnika, która także na swój sposób zakłada istnienie kontraktu pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Parodia, jak wszystkie kody, aby być zrozumiała musi być przede wszystkim zidentyfikowana jako kod. Odczytanie kodu parodystycznego uzależnione jest od trzech rodzajów kompetencji wymaganej od czytelnika: językowej, retorycznej (gatunkowej) i ideologicznej. Pierwsza jest podstawą do wydobywania znaczeń nie tyle wyrażonych co implikowanych przez tekst. Druga zakłada znajomość określonych norm i konwencji stylistyczno-gatunkowych, konieczną dla rozpoznania momentu ich przekroczenia. Wreszcie trzecia odnosi się do świadomości szerszego kontekstu kulturowego, w obrębie którego dane normy funkcjonują jako zinstytucjonalizowane.

W podsumowaniu swej pracy autorka przekonująco broni „praw” dyskursu parodystycz-

nego do traktowania go w kategoriach twórczości mimetycznej. W ten sposób odcina się ona od tendencji zamykania parodii w świecie zjawisk czysto estetycznych, waloryzowanych bądź jako narcystyczno-elitarna sztuka dla wybranych, bądź też jako konserwatywno-normatywna strategia pasożytnicza. Powołując się na zdanie Edwarda Said'a, Hutcheon stwierdza, iż każdy tekst, nawet parodystyczny, jest wydarzeniem i jako taki uczestniczy w świecie zjawisk historycznych, społecznych i ideowych. Nie da się zatem pominąć w dyskusji nad parodią jej usytuowania wobec otaczającej rzeczywistości. Potrzeba ta znajduje ostatnio swoje potwierdzenie wśród niemieckich badaczy parodii, którzy podkreślają jej funkcję jako krytyki ideologicznej (*Ideologiekritik*). W powyższym świetle parodia jawi się jako chwyt mający na celu podniesienie świadomości, a szczególnie świadomości historycznej. Poprzez ironiczne przekodowanie ma ona zdolność odświeżania tradycji, podejmowania dialogu z przeszłością i przywracania ciągłości w nieciągłości. Jej możliwości w tym względzie się intensywnie wykorzystywane przez twórców postmodernistycznych, u których wyraźnie występuje potrzeba samookreślenia wobec dziedzictwa przeszłości i rozliczenia się z bagażem tradycji. Ważną rolę odgrywa przy tym zaobserwowany uprzednio paradoks parodii — jej rozdarcie pomiędzy konwencjonalizmem a innowacją. Trzeba także uwzględnić wpływ parodii na kształtowanie się nowego stosunku wobec utrwalonych norm estetyczno-poznawczych. Niewątpliwie spełniła ona istotną rolę w zakwestionowaniu wywodzącej się z romantyzmu koncepcji integralnego podmiotu twórczego jako dystrybutora znaczeń literackich. Mimetyczny aspekt parodii sugerowany jest również przez jej związki z satyrą, która zwykle zwraca się w stronę pozatekstowej rzeczywistości. Na koniec, argument osadzenia w sytuacji komunikacyjnej budowania wspólnego kodu z odbiorcą przemawia za przyznaniem parodii aktywnego statusu ideologicznego.

Hutcheon konsekwentnie trzyma się przyjętego od początku założenia, że jedynie refleksja wychodząca od praktyki artystycznej przynieść może pożądane zmiany w tradycyjnym sposobie myślenia o parodii. Ostrzega ona przed sądami wartościującymi opartymi na schematach myślowych, które automatycznie

łączą zjawisko transgresji z rewolucyjną zmianą, czy też kojarzą negatywnie wszelkie przejawy elitaryzmu. Autorka przypomina, że ideologiczny status parodii musi zostać indywidualnie określony w każdym przypadku i że nie może być mowy o jej „transhistorycznej” definicji. Dokonywane przez nią analizy współczesnej sztuki z kręgu parodii ujawniają niewystarczalność ortodoksyjnych podejść teoretycznych — strukturalizm, hermeneutyka, semiologia, poststrukturalizm z osobna nie ogarną w pełni problematyki związanej z tym zagadnieniem. Tak więc postmodernistyczna parodia wymyka się uproszczeniom, raz jeszcze zmuszając badaczy do uznania za utopijne ich marzenia o możliwościach konstruowania u schyłku XX w. monolitycznych teorii literackich.

Wypada jednak zaznaczyć, że próba syntetycznego potraktowania parodii, podjęta przez Hutcheon, z konieczności prowadzić musi do raczej powierzchownych spostrzeżeń. Być może jest to usprawiedliwione szczupłością pracy, że uwagi w niej zawarte domagają się jeszcze głębszego przemyślenia. W prezentowanej obecnie formie nie odbiegają one od wymagań stawianych przed esejem literackim, a to trochę za mało, aby uczynić z książki poważną kontropropozycję wobec dostępnych teorii. Z pewnością dostarcza ona wielu pomysłów do dalszego rozpracowania, zwłaszcza w tych punktach, gdzie nawiązuje krytyczny dialog z czołowymi przedstawicielami współczesnego literaturoznawstwa. Wśród cytowanych i omawianych postaci występują formaliści rosyjscy, Bachtin, Todorov, Lotman, Genette, Barthes, Kristeva, Eco, Frye, Foucault, Riffaterre i wielu innych. O ogromie pracy wykonanej przez autorkę najlepiej świadczy imponująca bibliografia, licząca około 430 pozycji, która sama w sobie godna jest polecenia. Do tego dochodzi wpleciony w tekst bogaty materiał ilustracyjny, zaczerpnięty z różnych dziedzin współczesnej sztuki. Parodię literacką reprezentują tacy twórcy, jak J. L. Borges, John Barth, Robert Coover, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Tom Stoppard, Max Apple, Umberto Eco, Stanisław Lem, Alasdair Gray i inni; parodię w sztukach plastycznych — René Magritte, Salvador Dalí, Mel Ramos, Andy Warhol, Robert Rauschenberg czy Shusaku Arakawa; w muzyce — Peter Maxwell Davis, George Rochberg, Luciano Berg czy Charles Ives; w filmie — Woody

Allen, Brian De Palma, czy George Lucas; w architekturze — Paolo Portoghesi, Robert Venturi czy Charles Moore.

Książka Lindy Hutcheon powinna wzbudzić zainteresowanie u polskich znawców problemu, tym bardziej, że niektóre rodzime propozycje zostały przez autorkę dostrzeżone i poddane ocenie (Markiewicz, Morawski). Poza niewątpliwą wartością informacyjną, praca ta może zainspirować do dalszych poszukiwań metodologicznych w badaniach nad parodią.

Ewa Chrzanowska-Karpińska, Wrocław

Gerhard Dudek, „DIE BRÜDER KARAMASOW”. ZUR STRUKTUR DER ROMANE F. M. DOSTOJEWSKIS Akademie-Verlag Berlin 1985, ss. 45, nrlb. 2.

Myśl filozoficzna dzieł Fiodora Dostojewskiego nie przestaje fascynować od przeszło stu lat. W interpretacji historyków literatury, filozofów, psychologów, teologów świat powieściowy tego pisarza — „niesamowity, przeciążony i zgęszczony ponad wszelką miarę barwy, czasu i przestrzeni”, jak określa go D. Kułakowska w rozprawie *Dostojewski. Dialektyka niewiary* (Warszawa 1981) — jawi się jako przesłanie ideowe o znaczeniu fundamentalnym dla zrozumienia najważniejszych problemów współczesnego człowieka, i to nie tylko w kręgu kultury europejskiej. Dowodem na to, jak ogromny potencjał myślowy tkwi w dziele rosyjskiego pisarza, jest choćby fakt łączenia jego nazwiska z tak różnymi kierunkami filozoficznymi, jak personalizm, egzystencjalizm, teologia dialektyczna, realizm socjalistyczny. Inspirator wielu tendencji we współczesnej filozofii, wyznawca idei socjalizmu chrześcijańskiego, Dostojewski stoi w centrum krzyżowania się tych wszystkich prądów intelektualnych, które za przedmiot mają egzystencję ludzką oglądaną z różnych punktów widzenia. W takiej sytuacji naturalne się wydaje, że badania nad kształtem artystycznym dzieł Dostojewskiego, aczkolwiek obfite, pozostają jednak w cieniu bogatej refleksji nad owym przesłaniem filozoficznym.

Jak wiadomo, przełomowe znaczenie dla badań nad Dostojewskim jako artystą miała rozprawa M. Bachtina *Problemy poetyki Do-*