

*Parodia filmowa*

Zacznijmy od kulturowych korzeni parodii. Wyraz „parodia” sam w sobie jest złożeniem i warto ten językowy aspekt szczególnie podkreślić, u jego źródeł bowiem – nie tylko w sensie etymologicznym, lecz również od strony pełnionych funkcji komunikacyjnych – leży intrygująca sprzeczność. Już w samej nazwie, nadanej działaniom parodystycznym przez starożytnych Greków, powaga spotyka się z przy-mrużeniem oka. Do języków nowożytnych (wł. *parodia*, ang. *parody*, franc. *parodie* etc.) trafił z greki (*pará-* – ‘tuż obok’, ‘mimo’, *oidia od aeidein*, *oidé* – ‘pieśń’, ‘oda’, ‘poemat’, ‘utwór o uroczystym, podniosłym charakterze’).

We wszelkich możliwych swoich postaciach i odmianach parodiowanie każdorazowo bazuje na świadomie zaaranżowanym i wykorzystywanym przez jego autora efekcie ostentacyjnego niedopasowania. Podobnie jak pastisz i trawestacja, parodia jest zabiegiem *par excellence* intertekstualnym. Jest i musi nim być. Aby cokolwiek sparodiować, trzeba najpierw odwołać się do repertuaru rozpoznawalnych cech i wyróżników pierwowzoru, który Jerzy Ziomek określił przed laty mianem kontrafaktury[1].

Bez umiejętności wywołania cech owego prototekstu jakakolwiek parodia nie powiedzie się i cały zamysł spali na panewce. Gra z tym, co zawiera w sobie dostrzeżone i wybrane przez parodystę charakterystyczne wyróżniki parodiowanego obiektu tekstowego, stanowi *conditio sine qua non* działania parodystycznego. Po stronie adresata odczytanie intencji parodystycznej zakłada – co najmniej wirtualną (domyślną), jeśli nie faktycznie posiadaną – znajomość parodiowanego artefaktu.

W tym sensie można powiedzieć, iż każdy bez wyjątku komunikat parodystyczny rozgrywa się w określonym systemie kulturowym – odwołuje się do niego nieustannie i polega na swoistej wymianie znaczeń między dwoma (lub więcej) tekstami kultury, z których jeden przeinacza i po swojemu aranżuje sensory właściwe drugiemu. Kapitalną rolę odgrywa przy tym pośrednictwo rozmaitych stereotypów: kursujących w obiegu społecznym obrazów, ustereotypowanych wizerunków, znajomo brzmiących poglądów, matryc narracyjnych, figur myślowych etc., którymi operuje i do których nieustannie odwołuje się parodia.

[1] J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, w: idem, *Powinowactwa literatury*, PWN, Warszawa 1982. Zob.

również artykuł Henryka Markiewicza *Parodia a inne gatunki literackie* („Dialog” 1967, nr 12).

**Korzenie kulturowe**

## Morfologia parodii

Śmiech, nie tylko w filmie, jest przejawem wolności. Wprawdzie nie każdy rodzaj śmiechu nim bywa, ale ten związany z parodią wyraża ją niewątpliwie. Gatunek wolności, o której tu mowa, wymaga stosownego dookreślenia. Śmiech parodii jest bowiem śmiechem społecznym. Nacechowany przekorą – nieustannie atakuje i przełamuje jakieś granice. Nie może wręcz istnieć bez pozbycia się krępujących więzów i złamania określonego tabu.

Spontanicznej radości, jakiej dostarcza parodiowanie, nie należy mylić z naturalną spontanicznością, której nie tknęła żadna kultura. Parodia, każda parodia bez wyjątku, bywa reakcją na coś, co w taki czy inny sposób zostało przedtem usankcjonowane kulturowo. Jest ona antytekstem – czy też, jak kto woli, kontratekstem – wobec jakiegoś funkcjonującego w obiegu społecznym prototekstu, stanowiącego wzorzec bądź normę.

W moim rozumieniu – pisze Dan Harries – parodia filmowa pozwala na dokładne uświadomienie sobie procesu historycznego tych przemian dzięki temu, że krytykuje utrwalone tradycje, a jednocześnie je wzbogaca. Taka aktywność parodii polega na jej nieustannym wysiłku zmierzającym do przededefiniowania normatywnych granic[2].

Opisując złożony semiotyczny mechanizm funkcjonowania parodii, nie sposób nie zająć się morfologią procesu parodiowania. W przypadku każdej bez wyjątku parodii daje o sobie znać współobecność i funkcjonalna współbieżność dwu różnych stylów wypowiedzi: stylu wysokiego jako atrybutu kulturowej powagi i stylu niskiego jako atrybutu braku powagi, rozsadzającego powszechnie przyjęte normy społeczne. W tym wypadku chodzi o ugruntowane normy i sankcje dotyczące zwłaszcza poglądów na to, co uznajemy za kulturalne, oraz na to, co jest – a co nie jest – sztuką.

W grę nie wchodzi jednak tylko zastępowanie stylu wysokiego przez niski, lecz – pomieszczenie dwu różnych stylów: literackich, filmowych, muzycznych, aktorskich, plastycznych etc. Owo pomieszczenie i przeplatanie komunikatu parodystycznego z parodiowanym utworem sprawia, że jedno staje się podtekstem drugiego i *vice versa*. W parodii „wyższe” przegląda się w „niższym”, a „niższe” i „gorsze” nieustannie kwestionuje i podważa supremację „wyższego” i „lepszego”. Konflikt między jednym a drugim zostaje celowo zaaranżowany, ujawniony i podkreślony. Wytworzone w ten sposób napięcie staje się źródłem znaczeniowoczej energii przekazu będącego parodią.

Oba sprzeczne z sobą style wypowiedzi są w strukturze utworów parodystycznych stale obecne. Celowo wytworzona i wydobyta, konkurencja między nimi polega na tym, iż styl niski uzyskuje za sprawą działania semiotycznych mechanizmów parodii z góry przewidywaną i oczekiwaną przewagę. To właśnie styl niski przejmuje od początku i utrzymuje przez cały czas wypowiedzeniowoczą inicjatywę. Za jego

[2] D. Harries, *Konserwatywne transgresje i kanoniczne konkluzje*, przeł. G. Nadgrodkiewicz [fragment

książki *Film Parody*, British Film Institute, London 2000], „Kwartalnik Filmowy” nr 56, 2006.

pomocą parodysta atakuje powagę, jaka otacza jego tekstowego adwersarza, dążąc tą drogą do skontrowania, zdominowania oraz całkowitego podporządkowania sobie elementów stylu wysokiego.

Parodia – pisał, zastanawiając się nad intertekstualną naturą tego zjawiska, Michał Głowiński – stanowi środek służący budowaniu nowego, oryginalnego dzieła, w którym odwołania do wzorów są faktem o pierwszorzędym znaczeniu, współczynnikiem sensu, ale nigdy punktem dojścia. Traktowana w ten sposób parodia przestaje być swego rodzaju gatunkiem, pozostaje zaś pewną praktyką intertekstualną[3].

Parodia jest zabiegiem *par excellence* prześmiewczym, z założenia przekornym, perfidnym i podstępny. Stanowi działanie podważające to, co powszechnie uznane. Tak więc jest ona wyrazem niezgody na coś ze strony jej autora. Tekstotwórczy charakter parodiowania czerpie swą energię i funkcjonalne uzasadnienie z działania tekstoburczego wobec pierwowzoru. W działaniu parodystycznym dochodzi za każdym razem do głosu wolność zamierzonej i wybranej przez parodystę formy ekspresji. Wolność wypowiedzania się w taki właśnie – to znaczy prześmiewczy i tekstoburczy – sposób stanowi kwintesencję każdej bez wyjątku parodii.

*Cui bono?* – należałoby natychmiast spytać. Parodia (nie tylko parodia filmowa, lecz także literacka, muzyczna, teatralna, rysunkowa, estradowa etc.) stanowi dynamiczną w swym wyrazie formę społecznej interwencji w zastygłą myśl i ustalone spetryfikowane widzenie, które kwestionuje i podważa. Pożywką parodii jest cudza mowa (styl, punkt widzenia itp.). W tym sensie należy ona ewidentnie do kategorii komunikatów o charakterze dialogowym.

Parodia zawiera też w sobie każdorazowo autorski komentarz do rzeczywistości. Ewokuje cudzy wcześniejszy tekst, ale nie jest cytatem i nie o cytowanie w niej chodzi. Wprost przeciwnie, autor parodii jako podmiot sprawczy przywołuje dany prototekst (utwór artystyczny, przekaz kulturowy, usankcjonowany tryb myślenia etc.) z przewrotną intencją: zniekształca go, czerpie z niego i żeruje na nim, by go wyśmiać i unicestwić.

Parodia dekomponuje i przedrzeźnia cudzą wypowiedź, cudzy punkt widzenia i cudzy język. Parodysta postępuje w taki właśnie sposób, wychodząc z założenia, że przesłaniają one (i nader często falsyfikują) opisywany świat. Z punktu widzenia antropologii kulturowej u źródeł parodii leży poczucie niezgody na dany obraz, ustalony pogląd, zastygły stereotyp, zalegający dotychczas w społecznym obiegu. Sens czynności zwanej parodiowaniem ma swój wymiar kulturowy. To kultura jako żywy organizm i system, a wraz z nią określona zbiorowość uczestników tej kultury, okazuje się właściwym beneficjentem parodii.

Parodyjność kultury wyraża jej zdolność do odradzania i samoodnawiania się. W tym sensie parodia – będąc działaniem *par ex-*

[3] M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4–5.

*cellence* intertekstualnym – okazuje się również (mniej lub bardziej oryginalnym) aktem twórczym, który należy rozpatrywać w kategoriach antropologii kultury. Ma ona bowiem w sobie coś z magii, a jej działanie można by przyrównać do symbolicznego zaklęcia. Napastliwy, ofensywny charakter i bezceremonialna bezczelność parodii stanowią rodzaj kulturowego wykroczenia zmierzającego do detronizacji uprzywilejowanego statusu pierwotekstu.

Jako specyficzna forma uprawiania zabawy parodyjność poszerza przestrzeń systemu kultury danego miejsca i czasu, będąc jej szczególnego rodzaju zdolnością i właściwością służącą dalszej przemianie. Paradoksalność, właściwość parodii, stanowi jej wyrotowe nastawienie połączone z jednoczesnym nawiązaniem do tradycji.

Współcześnie artyści – stwierdza Linda Hutcheon – zauważają, że zmiana wymaga ciągłości, i oferują model procesu przepływu i reorganizacji tego, co minione. Ich dwugłosowe formy parodiowe opierają się na napięciu stworzonym przez tę historyczną świadomość[4].

Parodiuje się zawsze w jednym i tym samym celu: aby za pośrednictwem śmiechu spowodować konflikt, wywołać napięcie, uruchomić dyskurs i poprzez katartyczne właściwości nowego tekstu oczyścić pole refleksji. A w konsekwencji: uwolnić od tego, co zakrzepłe, otworzyć adresatowi drogę do namysłu nad rzeczywistością, o której mowa. Parodia oferuje mu szansę odkrycia relatywnego sensu (*resp.* wartości) ukazywanego zjawiska. Pomaga usuwać z organizmu kultury (*ergo*: z życia społecznego) beużyteczne złogi rzeczy przebrzmiałych i martwych.

Tekstotwórczy mechanizm parodii niezależnie od tego, czego ona dotyczy i jak bardzo zmieniają się środki wyrazu i style wypowiedzi, powtarza się. Od Dürera, Goi i Hogartha, poprzez Bacona i Lichtensteina, do Linkego, Czeczota, Dudzińskiego, Wołyńskiego, Sawki i Mleczi, mechanizm ów wykazuje wysoki stopień modelowej uniwersalności. Paradoksalny charakter każdej bez wyjątku parodii (nie tylko filmowej) polega na umiejętnym wykorzystaniu opozycji „blisko–daleko”. „Blisko” oznacza: podobnie i znajomo, „daleko” natomiast znaczy: w innym ujęciu, obco, czytaj: inaczej niż dotąd.

Autor utworu będącego parodią stara się być „tuż obok”, czyli jak najbliżej parodiowanego obiektu, które to dążenie zapewnia jego dziełu niezbędną rozpoznawalność. Jednocześnie, pozostając tak blisko i plasując się „tuż obok” swej ofiary, przez cały czas stara się trzymać od niej na odległość, nieustannie i w przewrotny sposób podkreślając własną rezerwę i dystans wobec cudzego głosu i cudzego widzenia. Parodiowanie okazuje się zatem działaniem *par excellence* krytycznym. Zdystansowany, krytyczny stosunek do parodiowanego obiektu stanowi pierwszorzędnie ważny warunek wszelkiej parodii.

Praktyka parodiowania jako uniwersalnie występujący fenomen kulturowy nie jest bynajmniej wynalazkiem kultury nowoczesnej. Stoi

[4] L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York– London 1985, s. 4 (cytuję w przekładzie Grzegorza Nadgrodkiewicza).

za nią wielowiekowa tradycja z kulturą antyczną włącznie. Już wspomniani wcześniej starożytni Grecy doskonale znali zjawisko parodii, uprawiając ją, wykorzystując i rozwijając jej właściwości jako coś, co ma ożywczo służyć zarówno kulturze, jak i najszerzej rozumianemu życiu społecznemu. W gruncie rzeczy sparodiować coś znaczy tyle, co wyrzucić na nice.

Niezastąpionym i niezbędnym narzędziem, które do tego służy, okazuje się śmiech. Nic zatem dziwnego, że parodii filmowej od samego początku aż do dzisiaj było po drodze z burleską.

Zarówno burleska, jak i parodia należą do kultury śmiechu. Odchodząc w tym momencie od rozważań *stricte* genologicznych, w których często ujawnia się niedoskonałość i względność rozmaitych procedur taksonomicznych, zwróćmy uwagę na podmiotowy wymiar parodii w kinie. Na przekór obiegowemu przeświadczeniu, w myśl którego wielka sztuka ogranicza się tylko do uprawiania gatunków „poważnych”, parodia pozwala w tyleż szydery, co niezmiernie nośny sposób wyrazić autorski punkt widzenia i indywidualny światopogląd w – naruszającym powagę stylu wysokiego tudzież neutralną obojętność stylu średniego, lecz dysponującym niezwykle siłą ekspresji – stylu niskim. Przewrotne, karykaturalne posługiwanie się stylami wyższymi stanowi ważną umiejętność parodysty, przesądzającą w efekcie o klasie samej parodii.

Od czasów Miguela de Cervantesa i François Rabelais’go parodia należy do gatunków *par excellence* „autorskich”. Twierdzenie to wykracza poza samą literaturę, między innymi dotycząc również domeny kina autorskiego. Pierwszym filmowcem światowego formatu, który dowiódł tego w całej rozciągłości, był Charlie Chaplin. Jest rzeczą doprawdy zastanawiającą, że parodia filmowa daje o sobie znać nie od razu, u samych początków kinematografii, lecz dopiero w pewnym stadium jej kulturowego rozwoju, kiedy zaczynają się pojawiać pierwsze symptomy krystalizacji poszczególnych form gatunkowych i konwencji.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie o źródło bądź źródła inspiracji pojawienia się tego gatunku po roku 1910. Otwórzmy zatem historyczny nawias, by umieścić w nim doniosłe dla kultury parodii kryminalne zdarzenie, jakim latem roku 1909 stała się kradzież z kolekcji arcydzieł paryskiego Luwru *Mony Lisy* Leonarda da Vinci.

Sama kradzież była zdarzeniem z kroniki kryminalnej, jednak jej echa kulturowe okazały się zaskakująco doniosłe. Przepadłe arcydzieło ziściło marzenie wielu awangardowych artystów tamtej doby<sup>[5]</sup>, z futurystami na czele, jakim było natychmiastowe i definitywne unicestwienie kanonu. Incydent ten zadziałał jednak w sposób paradoksalny. Poszukiwaniom zaginionego obrazu, który odnalazł się dopiero w roku 1913, towarzyszyły niezliczone artykuły i komentarze prasowe. Niektóre z nich, niekoniecznie publikowane tylko przez apologetów

[5] Pisała o tym na łamach „Tekstów Drugich” Magdalena Popiel w znakomitym studium *Artysta awan-*

*gardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej* („Teksty Drugie” 2011, nr 6).

## Parodia w kinie

nowej sztuki, w sposób bezceremonialny wyszydzały arcydzielny status obrazu Leonarda, nazywając go „dziełem-komunałem” (określenie Guillaume’a Apollinaire’a, użyte właśnie w odniesieniu do *Giocondy*).

Kradzież obrazu – pisze Magdalena Popiel – wywołała całą serię gestów kulturowych o charakterze prześmiewczym: od żartobliwych karykatur, satyr, dowcipów prasowych, piosenek kabaretowych, nawet krótkich filmów, aż po obrazoburcze wypowiedzi serio. To w tym okresie, jak twierdzi Donald Sasson, monografista dziejów *Mona Lizy*[6], w kulturze popularnej narodziła się moda na wyszydzenie sztuki wysokiej.

W promieniach tej niezwyklej sławy, jaką zyskała wówczas *Gioconda*, grzali się też artyści awangardy. W trakcie ożywionej dyskusji prasowej na jednej z karykatur dyrektora Luwru pojawia się pierwsza podobizna *Mona Lizy* z dorysowanymi wąsami. Późniejsze reprodukcje obrazu Leonarda ozdobione męskim zarostem autorstwa Picabii, Duchampa i Dalego zostały uznane za jedno z najbardziej znaczących prowokacji artystycznych XX wieku[7].

## Parodia w kulturze współczesnej

Sto lat później żyjemy w czasach ponownego odrodzenia się parodii jako intrygującego fenomenu kultury popularnej. Wystarczy rzucić okiem na niezliczone memy internetowe dotyczące bieżących zdarzeń albo zajrzeć na YouTube, aby odkryć ogromną liczbę – częstokroć płaskich i trywialnych, ale niekiedy całkiem pomysłowych i zabawnych – parodii najróżniejszych zjawisk współczesności, które tam umieszczono. Każdorazowo stają się one instrumentem polemiki i sposobem wyrażenia osobistej niezgody na coś. Rzadziej mamy tu do czynienia z żartobliwym naśladownictwem, o wiele częściej ze złośliwą karykaturą i przejawioną imitacją danego zjawiska.

Wywołanie śmiechu i związany z nim efekt humorystyczny jest koniecznym, ale niewystarczającym warunkiem zaistnienia parodii. Należy w tym miejscu podkreślić, iż samo zjawisko parodiowania może przybierać w konkretnych tekstach nie tylko postać buffo, ale również serio, zbliżając się w tym drugim przypadku do czegoś, co umownie można by określić mianem prześmiewczej parafrazy pierwowzoru bądź też jego parodystycznie zorientowanej trawestacji. Tonacja serio obecna w pewnych formach parodiowania nie wyklucza zresztą udziału śmiechu; połączenie jednego z drugim w parodii nadaje jej tylko głębszy sens i mocniejszy wyraz.

Krok za tym podąża coś, co łączy oba warianty parodii, buffo i serio, mianowicie: ważny i doniosły w swej wymowie moment publicznego zakwestionowania społecznego statusu parodiowanego obiektu. Ośrodkiem tego statusu bywa z reguły określony stereotyp (ustalony pogląd, usankcjonowana wartość itp.). W tym świetle parodiowanie stanowi operację tekstową na wizerunku społecznym: danej osoby, zjawiska, przyjętego układu ról, stylu działania, pewnego sposobu funkcjonowania etc. Operacja ta ma charakter ekstatyczny (od greckiego *ékstasis*, *éx-stasis*, co znaczy ‘oddalenie z miejsca, ale także ‘wyjście poza’).

[6] D. Sasson, *Mona Lisa. Historia najsłynniejszego obrazu świata*, przeł. J. Mariański, Rebis, Poznań 2003.

[7] M. Popiel, op. cit., s. 69.



Im bardziej ustalony – skostniały, zmumifikowany, raz na zawsze określony – jest ów wizerunek, tym bardziej nadaje się na parodię. Przywilej parodii, przyzwolenie na nią i prawo do niej stanowią ważny probierz i sygnał tolerancji danego społeczeństwa i ustroju, w jakim ono żyje. Właściwy parodii śmiech w jego funkcji katartycznej uwalnia i w konsekwencji ocala ludzkie myślenie. Nieprzypadkowo parodia pojawia się i rozkwita wszędzie tam, gdzie zamiera swobodna myśl i występuje ograniczenie prawa do głoszenia nieskrępowanej opinii. Staje się ona wówczas medium wolności, dzięki któremu możliwa jest krytyka tego, co krępuje i zniewala rozum.

Parodia w życiu społeczeństwa ery informacji stanowi formę dokonywanego *ad hoc* krytycznego komentarza bieżących spraw i wydarzeń, jakie co chwila zachodzą w najróżniejszych dziedzinach współczesnego życia: od zachowań i „wpadek” wszelkiego rodzaju celebrytów aż po doniosłe decyzje polityczne podejmowane przez rządy państw i międzynarodowe instytucje. Niczym kuplet w czasach kultury dziewiętnastowiecznego music-hallu (*notabene*, tam właśnie sięgają anglosaskie kulturowe korzenie kinowego slapsticku), parodia epoki cyfrowej każdego dnia i każdej chwili komentuje – częstokroć w niezwykle zjadliwy i ostry sposób – to, co w danym momencie porusza ludzkie umysły.

Dzięki portalom społecznościowym parodiowanie stało się w ostatnich dwu dekadach jedną z najbardziej atrakcyjnych i popularnych form aktywnego uczestnictwa w kulturze i w życiu społecznym. Wprawdzie parodia w wydaniu internetowym nie pretenduje (na razie) do miana dzieła sztuki, ale na drodze dynamicznego rozwoju zyskała status samoistnej dziedziny twórczości. W działaniu tym wyraża się określona wewnętrzna potrzeba każdego spośród tysięcy anonimowych autorów. „Parodiuję, więc jestem” – można by rzec, przyglądając się najrozmaitszym przejawom tego fenomenu obecnym w sieci: od tych prymitywnych i wulgarnych aż po zaskakująco wyrafinowane i kunsztowne.

Z perspektywy antropologii kultury parodię można potraktować jako szczególnie przejaw buntu i swoistą formę wypowiedzenia posłuszeństwa przez jednostkę. Niesforną formę symboliczną, która wyraża się w swoistym buncie przeciwko temu, co ustalone, usankcjonowane i uchodzące za normalne (*resp.* naturalne i powszechnie akceptowane). Parodia – zarówno w swej odmianie barbarzyńskiej i trywialnej, jak i w postaci wyrafinowanej – jest działaniem anarchicznym. Cechuje ją wywrotowa strategia kwestionowania i podważania ustalonych hierarchii oraz bezceremonialnego szargania różnych „świętości”, czytaj: rzeczy uznanych.

Akt sparodiowania czegoś wyraża jednostkowy bunt, indywidualną rebelię, którą można uznać za przejaw rewolty umysłu, jednak nie należy jej mylić z rewolucją. W pewnych przypadkach gwałtowny i żywiołowy charakter tego aktu przybiera postać otwartego wypowiedzenia wojny przeciw parodiowanemu zjawisku (*resp.* przeciw usank-

cjonowanej stabilności systemu, który je petryfikuje). Wojując potężną bronią śmiechu, parodia zmierza do zniesienia w sposób bezkrwawy czegoś, co ogranicza dalszy rozwój społeczeństwa i wolny obieg myśli.

Metafora aktu wypowiedzenia wojny w odniesieniu do parodii zawiera w sobie pewien głębszy sens. Tekst parodiowany i tekst parodystyczny istnieją w intertekstualnym zwarciu i konfrontacji, stanowiąc układ odniesienia na zasadzie dwu wrogich terytoriów. Z kolei autor parodysta, wypowiadając wojnę wymierzoną przeciw autorowi, którego parodiuje, czyni z niego symbolicznego wroga. W grę wchodzi tu nie tylko samo wypowiedzenie wojny pierwowzorowi, ale i działania zaczepne. Celem parodysty staje się za każdym razem odebranie dotychczasowego uznania, zakwestionowanie niewzruszonej powagi i unicestwienie przeciwnika za pomocą śmiechu. Śmiech uruchomiony w parodii jest śmiechem szczególnym: szyderczym, prześmiewczym, bywa, że zabójczym dla parodiowanego obiektu[8].

Parodiowanie można potraktować jako gest heretycki. Oznacza ono świadome sprzeniewierzenie się autora wobec czegoś, co parodiujący uznaje za obiekt, który zasługuje na zakwestionowanie jego dotychczasowego statusu „*sacrum*” czy też kulturowego „dogmatu”. Stąd ze szczególnym upodobaniem parodyści obierają za cel swych ataków dzieła cieszące się dotąd niekwestionowaną renomą oraz artefakty, którym przysługuje wysoka ranga społecznego uznania. Pomniki, piedestały i doraźnie stawiane ołtarze sztuki stanowią ulubione miejsca i cele ostentacyjnego lekceważenia ze strony twórców parodii.

### Parodia jako odmiana *katharsis*

Parodia stanowi z istoty swej przekaz polemiczny. Swobodnie porusza się między różnymi tematami, odmiennymi technikami, środkami wyrazu, gatunkami, stylami etc. Przekaz parodystyczny jest niestabilny, cechuje go dążenie do wyzwolenia konceptualnych napięć, oscyluje on między przeciwstawnymi znaczeniami, wchodzi w stan wojny podjazdowej z parodiowanym pierwowzorem. Kumulacja znaczeniotwórczej energii, jaką zawiera w sobie tego typu utwór, dąży do dekonstrukcji i zburzenia zapisanego w świadomości adresata systemowego porządku kultury danego miejsca i czasu poprzez jego zanegowanie.

Parodia jako wypowiedź satyryczna[9] nie ogranicza się bynajmniej do tekstów literackich. Może się ona realizować za pośrednictwem różnych mediów i rozmaitych środków wyrazu: werbalnych, audialnych, wizualnych i audiowizualnych. Tożsama pozostaje tylko jej generalna zasada. „Piosenka to sposób z refrenkiem na inną nieładną

[8] Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; oraz L. Hutcheon, *A Theory of Parody...*; zob. również studium M. Hendrykowskiego *Catharsis, Cinema and Contemporary Man* („Images”, Special Issue: *The Ancient World in Media*, vol. I, 2003, nr 1–2) oraz anali-

zę *Ucieczki z kina Wolność* autorstwa Andrzeja Szpulaka w jego książce *Filmy Wojciecha Marczewskiego* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 254–301).

[9] Na temat funkcji satyry we współczesnym systemie kultury zob. przenikliwe uwagi Waltera Benjamina o Karlu Krausie: *Karl Kraus*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6.



piosenkę...” – śpiewali pół wieku temu Starsi Panowie. Z semiotycznego potencjału każdego z komunikatorów i z wytworzonego w wyniku ich rozwoju repertuaru środków ekspresji parodia czerpie swą energię w odmienny sposób, angażując też dla własnych celów różnorodne elementy: mowę, zachowania językowe, obraz plastyczny, kostium, gest, mimikę i wygląd postaci, ale także wzorce gatunkowe, matryce narracyjne i chwytły montażowe, dzięki którym osiąga zamierzony cel.

W odniesieniu do kina i sztuki ruchomych obrazów socjokulturowe aspekty funkcjonowania parodii odgrywają rolę zasadniczą. Oto bowiem parodia filmowa, będąc odmianą podmiotowej interwencji i kulturowej ingerencji w zastany system (zwłaszcza zaś zamachem na współtworzącą go powszechnie uznawaną hierarchię wartości) – w ten czy inny sposób otwiera alternatywę w stosunku do czegoś, co już istnieje i cieszy się (zasłużonym lub nie – to osobna kwestia) uznaniem.

Definiując postmodernizm i odnosząc go do rozwoju historiograficznej metapowieści w gatunku *Ragtime'u* i *Witajcie w ciężkich czasach* Doctorova, *Małego Wielkiego Człowieka* Bergera czy *Bakunowego faktora* Bartha, Linda Hutcheon napisała trzy dekady temu:

Postmodernizm w mniejszym stopniu jest okresem aniżeli poetyką czy ideologią. Wyraźnie usiłuje zwalczać to, co uznano za hermetyzm modernizmu, elitarny izolacjonizm, który oddzielał sztukę od „świata”, literaturę od historii, ale dokonuje tego często poprzez wykorzystanie technik modernistycznego estetyzmu przeciw nim samym. Autonomia sztuki jest zachowana; metafikcyjna refleksyjność nawet ją podkreśla, ale w obrębie tej pozornie zwróconej ku sobie intertekstualności, poprzez ironiczne inwersje dodano parodii nowy wymiar: krytyczną relację sztuki do świata dyskursu – a poza tym do społeczeństwa i polityki. W powieściach tu badanych intertekstów dostarczają historia i literatura, ale nie jest to kwestia hierarchii, założonej bądź jakiejś innej. Obie są w równej mierze częścią znaczących systemów naszej kultury. Obie wciąż nadają sens naszemu światu. To jedna z lekcji tej najbardziej dydaktycznej z postmodernistycznych form: historiograficznej metapowieści<sup>[10]</sup>.

Mimo upływu czasu przywołana powyżej obserwacja nadal zachowuje swą aktualność, bez wątpienia dotycząc również naszej współczesności. Dzisiejsza parodia, podobnie jak jej dawniejsze formy, również posługuje się cudzym tekstem *à rebours*, niszcząc za pomocą śmiechu zastany porządek wartości i przewrotnie dekonstruując opisywaną w nim rzeczywistość. Ekscentryczny kierunek zachowania parodystycznego rozsądza tę symbolicznie umocowaną rzeczywistość od środka. Bywa nader często, że parodysta zachowuje się względem parodiowanego pierwowzoru jak przysłowiowy słoń w składzie porcelany. Jakkolwiek paradoksalnie to zabrzmie, każda bez wyjątku – nawet najbardziej obrazoburcza – parodia dzieje się i rozgrywa w kulturze

[10] L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, w antologii: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. i red. nauk. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, cyt. s. 397–398. Zob.

również: L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górską, w zbiorze: *Ironia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

danego miejsca i czasu, *ergo ipso* ma wymiar kulturowy. Do systemu kultury należą w niej bowiem: i słoń, i porcelana.

Parodia przypomina adaptację, tyle że na opak. Jest przy tym adaptacją fragmentaryczną. Twórca parodii adaptuje wybrane wyróżniki i rozpoznawalne cechy parodiowanego obiektu, aby je wyeksponować i zarazem przedrzeć. Czyni tak, równocześnie podważając i obalając jego obiegowy wizerunek, zajmowaną dotąd pozycję i status społeczny. Operuje nim, aby go zakwestionować, podać w wątpliwość i unieścić. Z perspektywy antropokulturowej w parodii mamy do czynienia z operacją symbolicznego ponizenia parodiowanego przedmiotu. On sam nie przestaje istnieć, rozpada się natomiast jego dotychczasowy społeczny obraz.

Bezceremonialny charakter działań parodystycznych stanowi ich nieodzowny element i stały wyznacznik. Poziom trywialności i poziom rafinady danego wykonania bywa przy tym różny. Gdy w grę wchodzi parodia, która w naszej obecności demoluje subtelną i pełną niuansów strukturę poetycką parodiowanego utworu, ma się wrażenie czynu chuligańskiego, nieliczącego się z niczym ataku wandalą. Kiedy indziej obiektem parodii staje się zjawisko tarasujące drogę wolności, uniemożliwiające swobodny przepływ myśli i tym samym zagrażające dalszemu rozwojowi kultury.

Tak czy inaczej, parodysta okazuje się za każdym razem barbarzyńcą w ogrodzie kultury. Odrzucenie oficjalnie uznawanych hierarchii i porządków wartości jest jego zamysłem i celem, zaś akcentowanie względności tego typu porządków, czynnik profanacji, desakralizacji, bluźnierstwa – sposobem, by ów cel osiągnąć.