

Konserwatywne transgresje i kanoniczne konkluzje*

DAN HARRIES

Michał Bachtin, często uważany za zwolennika tezy o transgresywnych właściwościach parodii, paradoksalnie dowodzi, że w *obecnym czasie funkcje parodii są ograniczone i jałowe* (unproductive). *Parodia osłabiła się, a we współczesnej literaturze zajmuje nieznaczące miejsce*¹. Dla odmiany Ella Shohat opisuje, jak dyskurs parodiowy można efektywnie wykorzystać do właściwego ujęcia (*addressing*) (i wyrażania) kwestii marginalności, twierdząc, że *parodia jest szczególnie przydatna w dyskusji nad „centrum” i „pograniczem”, odkąd – w efekcie uwarunkowanej historycznie krytycznej marginalizacji, ale również ze względu na zdolność do zawłaszczania i krytycznego przekształcania rozmaitych dyskursów – stała się środkiem pozwalającym dokonać odświeżenia i demistyfikacji, a także metodą na wyśmianie przestarzałych sposobów myślenia*².

Oboje autorzy słusznie zwracają uwagę na skumulowane napięcie cechujące współczesną parodię i podkreślają, że ma ona status czegoś, co ja nazwałbym „konserwatywną transgresją”. Innymi słowy, sugeruję, że parodia w „pewien” sposób oddziałuje na ustanowione systemy normatywne, powodując naruszenie ich stałości, ale ostatecznie traci zasadniczy rozmach, sama stając się systemem normatywnym. Aby przeanalizować ten proces, skupię się na rosnącym wpływie, jakie parodie filmowe (począwszy od lat 70. ubiegłego wieku) miały na ogólny pejzaż kina gatunków. Przyjrzę się temu, jak parodie oddziałują na rozwój niektórych gatunków, a także na zmiany (*reposition*) w postrzeganiu kanonicznych dzieł filmowych. Następnie skupię się na sposobie, w jaki te tekstualne efekty są transponowane na większą, socjologiczną arenę. Dokonam tego, przyglądając się zmianom, jakie manipulowanie konstrukcją normatywną wywołuje w odbiorczym zaangażowaniu widza, zarówno jeśli chodzi o sam moment oglądania filmu, jak i o szerszy kontekst poznawczy. Na zakończenie moich rozważań raz jeszcze podkreślę normatywny i kanoniczny status parodii filmowej oraz specyficznej sytuacji odbiorczej, a także zastanowię się nad tym, jak długo parodia filmowa może pozwalać sobie na tę ironiczną aktywność w stale niemogącym się nasycić wieku ironii.

Aby zbadać, jak parodia oddziałuje na historyczny, diachroniczny rozwój systemów logonomicznych (*logonomic systems*³), należy przede wszystkim wziąć pod uwagę wpływ, jaki ma ona na wyczerpanie, odnowienie i uzupełnienie takich systemów. Chcę zatem spojrzeć na to, w jaki sposób taki film, jak *Frankenweenie* (reż. Tim Burton, 1984), może spowodować wygaśnięcie pewnych

* Dan Harries, *Film Parody* (2000), ©BFJ Publishing. Dziękujemy wydawnictwu Brytyjskiego Instytutu Filmowego za zgodę na opublikowanie fragmentu książki.

elementów horroru jako gatunku, w których momentach dokonuje przekonstruowania klasycznego horroru, a kiedy po prostu uzupełnia gatunek, stając się kolejną jego realizacją. W moim rozumieniu 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. Możliwość zrozumienia tego procesu podkreśla Linda Hutcheon, pisząc: *Współcześni artyści 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. To napięcie, skupione wokół diachronicznej relacji pomiędzy dyskursem parodiowym a poprzedzającymi go tekstami, jest źródłem potencjalnego impulsu dla transgresyjnego pozycjonowania.

Chcąc skutecznie przeanalizować tę diachroniczną relację, należy sprawdzić, w jaki sposób parodia pojawiała się na ścieżce rozwoju poszczególnych gatunków (system logonomiczny najczęściej przywoływany w parodii filmowej) na czterech podstawowych etapach: 1) eksperymentalny etap konwencjonalnego formułowania; 2) „klasyczny” etap konwencjonalnej stabilizacji; 3) etap „wyrafinowania” lub – jak określa go Barry Grant⁵ – etap „intelektualizacji” (ekspansja gatunku w kategoriach rosnącej zmienności); 4) etap autorefleksywny, na którym zazwyczaj ujawnia się parodia. Chociaż etapy te nie zawsze występują w pełnej i stałej sekwencji, jednak z grubsza odzwierciedlają wzorzec kanonizacji poszerzającej się wraz z nieustannym dodawaniem nowych elementów. Kiedy kanon staje się coraz bardziej nasycony tym, czego oczekuje widz, w jego podstawowej strukturze pojawiają się dalsze zmiany i odchylenia od normy⁶.

Ten ruch gatunku filmowego przez kolejne etapy jest zwykle napędzany potrzebą zagwarantowania korzyści płynących z dostarczenia widowni ustandaryzowanych (i rozpoznawalnych) form, które są wystarczająco nowatorskie, aby mogły „dodać coś nowego” do kanonu gatunku. Ogólny pogląd, że system logonomiczny rozwija się w zgodzie z wzorcem zwiększonej autorefleksywności i zmienności, jest prawdopodobnie dużo mniej dyskusyjny niż teza, że rozwój ten jest linearnym procesem rosnącego wyrafinowania. Ja natomiast sugeruję, że bardziej efektywnym sposobem sproblematyzowania zagadnienia rozwoju systemu logonomicznego jest ujęcie go raczej w kategoriach cykliczności niż ewolucji linearnej⁷. Innymi słowy, pojawienie się parodii w systemie logonomicznym nie tylko sygnalizuje potencjalny koniec ustalonej tradycji, ale także wskazuje na jej możliwą odnowę i kontynuację. Na przykład film *Lobster Man from Mars* (reż. Stanley Sheff, 1989), parodiujący gatunek science-fiction, nie tylko odbiera moc pewnym użytym konwencjom gatunku, ale także wprowadza nowe elementy leksykalne i rozwija nowe schematy narracyjne (bez względu na to, jak byłyby dziwaczne – zwłaszcza że sam gatunek jest już wystarczająco dziwny).

Gdy system logonomiczny staje się coraz bardziej autorefleksywny (daje się to zauważyć, kiedy nowatorstwo zaczyna wyprzedzać standaryzację) i coraz częściej w krytyczny sposób odnosi się do historii swojego rozwoju, wówczas pojawia się dyskurs parodiowy. W tym momencie zaczyna się konwencjonalne nasycenie, po którym następuje przesycenie – wtedy okazuje się, że niektóre dające się zidentyfikować chwytły oraz motywy były nadużywane i w efekcie

nadmiernego wyeksploatowania utraciły wartość nowości. Wiele gatunków filmowych (takich jak horror czy film gangsterski) przeszło przez ten etap w latach 50. ubiegłego wieku, po dwudziestu latach konwencjonalnego rozwoju. Podobne sytuacje często prowadzą do jeszcze wyższego poziomu odczuwanej przez widzów przewidywalności. Widzowie wychowani na westernach w latach 30. i 40. (podobnie jak ci, którzy filmy te oglądali w telewizji w latach 50. i 60.) stali się głównymi odbiorcami parodii westernów w latach 70., ponieważ doskonale znali ich konwencje. Dokładniej rzecz ujmując: dyskurs parodiowy powtarza zużyte konwencje, które uległy transkontekstualizacji, aby podkreślić ich słabnący status. Zatem parodia nie jest, jak utrzymuje Hutcheon, tylko *przyspieszeniem tego, co uznajemy za naturalną procedurę, czyli rozłożoną w czasie zmianę form estetycznych*⁸. Jest raczej celowym działaniem (zwłaszcza w królestwie kina komercyjnego) zmierzającym do zmiany tradycji po to, aby utrzymać pewien poziom popularności i rentowności. Gdy pojawia się parodia, równocześnie krytykuje własny status przez wzbogacone zmianami repetycje i demonstruje łatwe do zmutowania cechy każdego ustalonego kanonu.

Zwyczajowo na tych późniejszych etapach rozwoju wzrasta formalna i tematyczna autorefleksywność, natomiast zmniejsza się liczba filmów powstających w ramach tego kanonu. Jest to zatem sygnał, że rozpoczął się okres względnego uśpienia w należącym do tradycji kanonie dzieł, a zarazem okres, który ma wpływ na moment, gdy pojawi się parodia filmu. Anton Popovič dowodzi, że zazwyczaj istnieją luki czasowe pomiędzy późniejszymi produktami tradycji a tekstami parodiowymi. Autor pisze, że *istotnym czynnikiem jest interwał czasu pomiędzy powstaniem dzieła sztuki i jego głównym przekazem z jednej strony, oraz jego metaprzekazem, tj. powstaniem metatekstu, z drugiej strony*⁹. Jeśli przyjrzymy się późniejszym etapom w rozwoju hollywoodzkich gatunków filmowych, podobny schemat okaże się ewidentny: dramatyczny spadek liczby klasycznych filmów gatunkowych we wczesnych latach 60. ubiegłego wieku, po którym nastąpił okres względnego uśpienia do wczesnych lat 70. z widoczną obecnością filmowych parodii. W pewnym sensie takie uśpienie można w zasadzie uznać za okres „trawienia”, w którym widzowie mogą się zdystansować wobec systemu logonomicznego. Jednak niektóre parodie wymagają dużo krótszego okresu uśpienia, kiedy w parodystycznych przetworzeniach wykorzystują świeże jeszcze sukcesy popularnych dzieł. Na przykład rysunkowy klasyk *Bonanza Bunny* (reż. Robert McKimson, 1959) emitowany był w telewizji równocześnie z parodiowanym w nim popularnym serialem *Bonanza* (reż. Fred Hamilton, 1959-1973), a *Milczenie baranów* (*The Silence of the Hams*, reż. Ezio Greggio, 1994) pojawiło się zaledwie trzy lata po premierze swojego prototekstu *Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, reż. Jonathan Demme, 1991).

Moment powstania parodii jest w szczególności sposób uzależniony od gwarancji tego, że nasycenie rozpoznawalnymi konwencjami osiągnęło odpowiedni poziom, a same konwencje są dobrze pamiętane. Niektóre systemy logonomiczne, takie jak główne gatunki filmowe, zazwyczaj rozwijają się przez stosunkowo długi okres, podczas gdy inne, np. podgatunki i cykle, potrzebują na to mniej czasu, a wobec tego cechują się krótszym okresem uśpienia. Jedną z głównych cech cyklu filmowego jest bowiem jego aktualność w ograniczonych ramach czasowych produkcji określonych na okres od dwóch do sześciu lat. Rozważając

pojawienie się parodii cyklu filmów katastroficznych w 1976 roku, Thomas Schatz tłumaczy, dlaczego okres uśpienia okazał się niewystarczająco długi, aby widzowie zdolali oswoić się z konwencjami cyklu i odpowiednio je zinternalizować. Autor pisze, że *gatunek filmu katastroficznego, którego klasyczny etap rozpoczął się wraz z powstaniem „Tragedii Posejdona” („The Poseidon Adventure”, reż. Ronald Neame, 1972) i „Portu lotniczego” („Airport”, reż. Henry Hathaway, George Seaton, 1970), ewoluował tak szybko, że parodia gatunku – film „Atomowy autobus” („The Big Bus”, reż. James Frawley, Fred Frejman, 1976) – pojawiła się w ciągu zaledwie kilku lat od momentu ustandaryzowania formy gatunkowej. Co ciekawe, widownia jakby nie wiedziała, co zrobić z „Atomowym autobusem”, dlatego film nie odniósł sukcesu. Najwidoczniej gatunek nie nasycił widzów wystarczająco, czyli do tego stopnia, aby parodia mogła zostać doceniona*¹⁰.

To, na co zwraca uwagę Schatz, nie jest prawdopodobnie przykładem niewystarczającego nasycenia, a raczej niewystarczającego uśpienia (a być może była to tylko kwestia kiepskiego filmu, na który ludzie nie poszli do kin). Sprawa stanie się jaśniejsza, kiedy podam przykład późniejszego o cztery lata filmu *Czy leci z nami pilot? (Airplane! reż. Jim Abrahams)*, który okazał się jednym z największych sukcesów parodii filmowej. Film nie odwoływał się bowiem do żadnego z filmów katastroficznych, które wówczas gościły na ekranach. Przykład ten pokazuje, że nie chodzi tu o odpowiednio długi czas rozwoju gatunku, ale być może o czas uśpienia, czyli okres niezbędny do wytworzenia pewnego poziomu ironicznego dystansu wobec tradycji, do której odnosi się film.

W przeciwieństwie do skróconego okresu uśpienia, w którym powstaje niewystarczający dystans ironiczny, niektóre okresy uśpienia trwają zbyt długo i ludzie po prostu „zapominają” należące do tradycji konwencje. Jednym z powodów, dla którego widzowie mogą nie „wychwycić” w filmie *Ballada o koniokradzie (Rustler's Rhapsody, reż. Hugh Wilson, 1985)* specyficznego odniesienia do podgatunku westernu, jakim jest „śpiewający kowboj”, może być jego zbyt długi okres uśpienia – blisko 50 lat od okresu rozkwitu cyklu. Prawdopodobnie większość widzów *Ballady o koniokradzie* nie widziała żadnej realizacji z podgatunku „śpiewającego kowboja”, dlatego film ten uznała za parodię westernu w ogóle. Na podobnej zasadzie niskie pozycje filmu *Dorwę cię, krwiopijco (I'm Gonna Git You, Sucka, reż. Keenen Ivory Wakans, 1988)* w rankingach niektórzy mogą przypisywać faktowi, że w momencie premiery niewielu widzów „pamiętało” popularne w latach 70. filmy z nurtu *blaxploitation*.

Niektórzy krytycy utrzymują, że moment, w którym parodie zaczynają żerować na zużytych konwencjach i towarzyszącej im przewidywalności, jest sygnałem końca tradycji i zwiastuje jej rychłe wygaśnięcie¹¹. W analizie filmu *Młody Frankenstein (Young Frankenstein, reż. Mel Brooks, 1974)* Harold Watts opisuje, jak w praktyce parodia zniszczyła tradycję narracyjną. Autor twierdzi, że *tak naprawdę niektóre schematy narracyjne oraz towarzyszące filmowi emocje nie są już tylko nadgryzione zębem czasu – wszystko, co pozostało, to łachmany powiewające na wietrze*¹². Stephen Schiff dodaje, że *za sprawą filmu „Płonące siodła” („Blazing Saddles”, reż. Mel Brooks, 1974) parodia kina gatunków jako forma umocniła się na tyle, że można ją nazwać pieśnią żałobną. Nikt nie mógłby już brać na poważnie na przykład filmu detektywistycznego po tym, jak był on wywracany do góry nogami przez tyle lat*¹³.

Czy filmowa parodia rzeczywiście „zabiła” kanon, a może tylko go wyśmiała? Bachtin utrzymuje, że *wszystko potencjalnie posiada swój aspekt parodystyczny, ośmieszający, bowiem wszystko odnawia się i odradza poprzez unicestwienie*¹⁴. Jednak coraz częściej, przez odnowienie tradycji opartej na działaniu w ramach ustalonego systemu, dyskurs parodiowy raczej sygnalizuje koniec pewnej fazy kanonu aniżeli całej tradycji. Innymi słowy, działania podejmowane w ramach form parodiowych, a mające na celu przepracowanie niektórych przewidywalnych cech, mogą po prostu zmieniać pewne konwencje estetyczne, podczas gdy nowe albo hybrydyczne konwencje zyskują popularność wśród widowni filmowej. Dało się to zauważyć szczególnie wtedy, gdy dzięki sukcesowi filmów *Silverado* (reż. Lawrence Kasdan, 1985) oraz *Niesamowity jeździec* (*Pale Rider*, reż. Clint Eastwood, 1985) w połowie lat 80. odrodził się western. Chociaż obydwa obrazy do pewnego stopnia cechuje ironiczna samoświadomość, to jednak nadal mocno wpisują się w konwencję westernu. W ten sposób parodia filmowa może być traktowana jak źródło odnowy, z którego płynie impuls pozwalający tchnąć nowe życie w wyjałowiony kanon bez burzenia tradycji jako takiej.

Takie zainteresowanie możliwościami parodii filmowej, która potrafi odnawiać czy rewitalizować kanon, może też przysłużyć się jej bardziej konserwatywnym funkcjom, a mianowicie zdolności do potwierdzania mocnego statusu tradycji. Gary Saul Morson przyznaje to, gdy zauważa, że *nawet prawdziwa parodia nie może nic zrobić, komplementując oryginał, do którego się odnosi; jest on na tyle ważny, że warto go dyskredytować*¹⁵. Zatem parodia filmowa ma funkcję „usuwania” (*weeding-out*) zbanalizowanych (*clichéd*) konwencji, aby umożliwić kanonowi zdrowy rozwój.

Dyskurs parodiowy nie tylko regeneruje pewne systemy logonomiczne, ale też wzbogaca ich dotychczasowy korpus¹⁶. Właściwości narracyjne sequeli, w połączeniu z funkcjami parodii służącymi uzupełnianiu tekstów, do których ona sama się odnosi, to sposoby, jakimi parodia bezpośrednio przyczynia się do rozbudowania danego systemu logonomicznego. Takie filmy, jak *Młody Frankenstein*, *Przygody najsprytniejszego z braci Holmesów* (*The Adventures of Sherlock Holmes' Smarter Brother*, reż. Gene Wilder, 1975), *Zorro, ostrze szpady* (*Zorro, the Gay Blade*, reż. Peter Medak, 1981), *Tani detektyw* (*The Cheap Detective*, reż. Robert Moore, 1978) oraz *Egzorcysta 2 i 1/2* (*Repossessed*, reż. Bob Logan, 1990), są bezpośrednią kontynuacją narracji oryginałów, w efekcie czego uzupełniają kanon¹⁷. Parodia filmowa staje się zatem składnikiem tej tradycji bez względu na to, jak wiele krytycyzmu skierowała w kierunku swojego celu.

Wydaje się, że chodzi tu o znacznie więcej niż tylko to, czy parodie filmowe kończą, czy też podtrzymują ukształtowane gatunki. W przeciwieństwie do poglądu Bachtina o „osłabieniu” parodii i braku potencjału do oddziaływania na znaczące wydarzenia kulturowe, Hutcheon stwierdza, że parodia stała się niezwykle żywiołowa dzięki wykorzystaniu społecznej „sankcyjności” ugruntowanych kanonów. Hutcheon wskazuje, że *wiele dzisiejszych parodii nie ośmiesza pierwotnych tekstów, na których się zasadza, ale używa ich jako standardów umożliwiających analizowanie tego, co współczesne*¹⁸. Parodia jest więc postrzegana jako implementacja techniki pozwalającej ujawniać ograniczenia kanonów i eksponować ich „konstrukcyjność”. Właściwy parodii filmowej impuls satyryczny krytykuje jedność normatywnych struktur i narusza ustalone różnice, a zatem

kwestionuje zasadność ustanowionych norm. Jest to w pewnym stopniu jawne pozycjonowanie praktyki tekstualnej w zgodzie ze społecznie akceptowanym zwyczajem, przydające parodii filmowej możliwie radykalnego rozmachu.

Z socjologicznego punktu widzenia w najszerszym ujęciu parodia może być postrzegana jako „roboczy przykład” transkontekstualizacji dzięki temu, że pełni ona funkcję metakrytycznego narzędzia w świecie nieustannie wzrastającej ironiczności. Taka transkontekstualna aktywność jest podobna do Bachtinowskiej waloryzacji kultury karnawału jako środka krytycznej ekspresji. Nie jest zaskoczeniem, że parodię postrzega się jako formę wyposażoną w antykulturowe siły razem ze spektaklem rytualnym i aktami zaklinania. Według Bachtina parodia osiąga tę potencjalnie polityczną żywiołowość dzięki dwóm centralnym atrybutom: umiejętności krytykowania systemów normatywnych oraz proponowania alternatywnych ideologii.

Jednym z głównych środków kultury karnawału stosowanych do kwestionowania systemów normatywnych jest przełamywanie narzucanych hierarchii zarówno w praktykach tekstualnych, jak i społecznych. Takie deprecjonowanie jest postrzegane jako skuteczna metoda aktywnego podtrzymywania systemów hierarchicznych, a co za tym idzie – ich zmienności. Najważniejszy sposób przełamywania normatywnych hierarchii polega w parodii na zestawieniu i skonfrontowaniu nieprzystających konwencji oraz na połączeniu elementów, które zazwyczaj usytuowane są na dwóch poziomach: kognitywnym i fizycznym. Bachtin pisze, że *karnawał zbliża, łączy, jednoczy i w weselnym związku kojarzy świętość i świętokradztwo, wzniosłość i pospolitość, wielkość i nicość, mądrość i głupotę*¹⁹. Wiele transgresyjnej energii generowanej przez parodię filmową powstaje w efekcie skonfrontowania tradycyjnych konwencji gatunkowych z całkowicie „niezwiązanymi” elementami, takimi jak użycie przewodów elektrycznych ze specjalnymi zaciskami do „reanimowania” psa w filmie *Frankenweenie* czy powtarzana czynność bohaterów przybijających sobie „piątki” w odwołującym się do średniowiecza filmie *Robin Hood: Faceci w rajtuzach* (*Robin Hood: Men In Tights*, reż. Mel Brooks, 1993). To akt owego zestawienia wywołuje transgresyjne naruszenie nie tylko ustalonych struktur, ale również hierarchicznych pozycji w ramach tych struktur, tym samym przerywając dostrzeganą „jedność” produktów kultury.

Dodatkowym sposobem umożliwiającym obnażenie konstrukcyjności jest parodiowe przestylizowanie (*over-stylization*), które osiąga się dzięki wskazaniu na przebiegłość (*artifice*) samej parodii. Peter Wollen wyjaśnia, że *z jednej strony parodia zakłada możliwość oddzielania stylu od przedmiotu sprawy; styl może zostać wyparty i przeniesiony z jednego „umiejscowienia” tematycznego w drugie; natomiast z drugiej strony formy parodii mogą zostać użyte do przemiany krytyki społecznej lub osobistej w komedię bądź farsę*²⁰.

Tak więc przestarzały środek nie jest wyrzucany za burtę, ale powtarzany w nowym, obcym kontekście, a zatem albo sprowadzany do absurdu w wyniku mechanicznego użycia, albo ponownie uczyniony „dostrzegalnym”²¹. Zakłócenia wywoływane przez parodię filmową w hierarchicznych strukturach i stylistycznej zgodności ułatwiają zatem wskazanie złożoności jakiegokolwiek produktu kultury. A przez ciągle wskazywanie własności konstrukcyjności parodia narusza swój hegemoniczny status „autonomicznego” (*contained*) dzieła sztuki.

Tak jak zostało to ujęte wcześniej, nie można skupić się wyłącznie na tekstualnych konfiguracjach w celu przeanalizowania procesów dyskursywnych. W ana-

lizie „efektów” parodii filmowej należy także wykorzystać tekstualno-odbiorczą matrycę ze szczególnym uwzględnieniem tego, jak parodie problematyzują różne strategie oglądania. Ze względu na swoją uwarunkowaną społecznie konstrukcję teksty są zawsze kontekstualnie i ideologicznie obciążone, tak jak kontekstualnie i ideologicznie obciążony jest odbiorca. Dzięki tej konceptualizacji teksty służą za kluczowy łącznik przedmiotu oraz ideologii – stają się środkiem artykulacji ideologicznej. Jeśli chodzi o parodie filmowe, to *demistyfikują one swoje teksty odniesienia, aby nie tylko im zaprzeczyć lub je zrewidować, ale – co ważniejsze – aby uświadomić odbiorcę o dwuznaczności dyskursu kinowego i jego siły odwracania uwagi oraz przemilczania*²². Gdy ogląda się wyjątkową parodię filmową, taką jak *Nieme kino* (*Silent Movie*, reż. Mel Brooks, 1976), jest się nieustannie świadomym jawnej aktywności dekonstrukcyjnej ujawniającej się w tekście, w którym w miejscu dialogu pojawiają się plansze z napisami. Powoduje to pewną dysharmonię w oczekiwaniach widza ukształtowanych i pielęgnowanych przez klasyczne kino hollywoodzkie.

Nie dziwi zatem, że taka fragmentaryzacja estetyczna jest widoczna w różnych produktach współczesnej kultury. Niektórzy mogą twierdzić, że jej celem jest również zakłócenie samego aktu percepcji. W ten sposób działania mające na celu zakłócenie pewnych strategii oglądania mogą prowadzić do przeniesienia tychże strategii w inne dziedziny życia. To następnie pozwala poznać wpływ, jaki teksty parodiowe mogą mieć na naszą percepcyjną koncepcję świata, podobnie jak na naszą wiedzę o jego ramach percepcyjnych. Dyskurs parodiowy – przez manifestowanie mnogości i różnorodności aktów sygnifikacji – krytykuje tradycyjne sposoby pojmowania ustalonych, połączonych i „naturalnych” znaczeń w interpretacji tekstualnej.

Ze względu na ironiczną moc oraz hierarchiczne deprecjonowanie, subwersywny potencjał parodii filmowych może być odniesiony do ich komicznego statusu. Przez tworzenie efektu niedopasowania w tekście dyskurs parodiowy prezentuje możliwości prześmiewcze i komiczne, co można zauważyć praktycznie w każdej parodii filmowej, od *Młodego Sherlocka Holmesa* (*Sherlock Jr.*, reż. Roscoe „Fatty” Arbuckle, Buster Keaton, 1924) po film *Austin Powers: Agent specjalnej troski* (*Austin Powers: International Man of Mystery*, reż. Jay Roach, 1997). Niektórzy teoretycy próbują umniejszać decydujący element w parodii przez wspieranie jej niekomicznych form. Linda Hutcheon, Gary Saul Morson i inni przekonują do „poważnej” formy parodii pozbawionej jakichkolwiek elementów komicznych. Morson pisze, że *parodia rekontekstualizuje przedmiot swego opracowania tak, aby efekt służył zadaniom przeciwnym do pierwotnych, ale ten zwrot funkcjonalny nie musi iść w kierunku humoru*²³. W pewnym sensie Morson przekonuje, że tekstualne wskazówki parodii wspierają odbiór, który zasadniczo jest niehumorystyczny. Jednakże niezwykle trudno jest przewidzieć „jakikolwiek” kierunek lektury tekstu w kategoriach humoru. Lepiej byłoby stwierdzić, że zaistnienie tekstualnego niedopasowania i samo jego rozpoznanie może wywołać efekt komiczny. „Poważność” parodii jest w rzeczy samej jej komicznym wymiarem i powinna być ściśle powiązana z poważną przyjemnością płynącą z humorystycznej transgresji i subwersywnej gry (zabawy). W ten sposób parodia (podobnie jak inne elementy kultury karnawału) otwiera przestrzeń alternatywnego myślenia oraz „zabawy” (gry z) przyjętymi normami i konwencjami.



Szklanką po łapkach, reż. Rick Fridberg (1996)

Humor parodii pochodzi w większości z wyboru jej celu – z wykorzystania „poważnego” systemu logonomicznego oraz stworzenia efektu niedopasowania. Henri Bergson twierdzi, że parodia tworzy zabawne efekty dzięki „przetworzeniu” (*reframing*) dawnych modeli niewykorzystywanych zwykle w komiczny sposób. Autor pisze: *Dokonawszy transpozycji tonu uroczystego na pospolity? Proszę bardzo, otrzymamy parodię! W ten sposób określony efekt parodystyczny wystąpi np. w tych przypadkach, w których idea wyrażona jest pospolitymi słowami, jeżeli na mocy naszego przyzwyczajenia winna być sprzęgnięta z przeciwnym tonem* ²⁴.

Opinia ta może pomóc wyjaśnić, dlaczego „poważniejsze” gatunki, takie jak western czy horror, są szczególnie podatne na parodię, podczas gdy gatunki „mniej poważne”, takie jak *screwball comedy*, wydają się już tak nasyczone ironią i humorem, że trudniej się poddają chwytom parodystycznym.

Innym sposobem tworzenia potencjalnych efektów komicznych jest wprowadzanie do parodii elementów wywołujących wrażenie podobieństwa. Takie nawiązanie do znanych elementów daje podstawę zainicjowaniu aktów poznawczych odmiennych w sensie socjologicznym. Dlatego też poziom przyjemności i śmiechu jest zależny od stopnia podobieństwa parodii filmowej do systemu logonomicznego, który jest przez nią przepracowywany. Tak uwarunkowane przyjemność i śmiech towarzyszą mi, kiedy oglądam takie filmy, jak *Medusa: Dare to Be Truthful* (reż. Julie Brown, 1992) czy *Grunt to rodzinka* (*The Brady Bunch Movie*, reż. Betty Thomas, 1995), w których parodia jest przynajmniej na kilku poziomach wyjątkowo wierna swojemu prototekstowi. Przyjemność odnajduję również w tym, jak „prawdziwy” *Zelig* (reż. W. Allen, 1983) prezentuje się jako film dokumentalny, albo przypominając sobie podczas projekcji, że wyposażenie laboratorium wykorzystane w *Młodym Frankensteinie* pochodzi z oryginalnego klasycznego filmu.

Jakaś część przyjemności z oglądania parodii jest z pewnością efektem dostrzeżenia podobieństwa i wierności parodiowanemu systemowi logonomicznemu, jednak – jak sądzę – większa jej część płynie z samego przyglądania się temu, jak w pewnym sensie nienaruszalne normy zostają pogwałcone, i z zamiłowania do takiego właśnie wykraczania poza granice. Widzowie śmieją się głośno, kiedy widzą, że sprawdzone i prawdziwe konwencje gatunkowe są w parodiach filmowych dosłownie wyrzucane przez okno. Jedną z takich transgresyjnych metod

określa pogląd, zgodnie z którym narzędzia lub techniki są „niewłaściwie używane” i stosowane w sposób naruszający ich zwyczajowe użytkowanie. A zatem zaczynamy oglądać film oparty na ugruntowanym systemie logonomicznym i z czasem „dajemy się zaskoczyć” przez momenty, które wyglądają jak przypadkowe naruszanie norm. Wśród obowiązujących metod pozwalających transformować składnię w parodiach filmowych jedną z najbardziej rozpowszechnionych jest narracyjne wprowadzenie w błąd. Wykorzystuje się w niej kody gatunkowe pozwalające „omamić” widza i wzbudzić w nim oczekiwanie co do określonych rozwiązań narracyjnych, aby następnie zaskoczyć go nieoczekiwanym obrotem wydarzeń²⁵.

Bergson udowadnia również, że podkreślenie mechaniczności pewnych działań jest kolejnym sposobem na wywołanie efektu komicznego. Autor pisze, że *komiczny będzie każdy ciąg czynów i zdarzeń, który narzuci nam iluzję życia, a zarazem wyrażne poczucie mechanicznego układu*²⁶. Uświadomienie sobie tego właśnie złudzenia w parodii pełni zasadniczą rolę w generowaniu efektu komicznego – a dokładniej: uświadomienie sobie złudzenia, że pewne elementy wprowadzone do systemu logonomicznego nie należą do niego (np. lodziarnia Howarda Johnsona w westernie *Płonące siodła*), lub zdanie sobie sprawy z samego procesu tworzenia filmu (Nancy przerywająca bieżącą historię filmową w parodii *Egzorcysta 2 i 1/2*). Możemy więc faktycznie dojść do wniosku, że „jakikolwiek” niedopasowanie może być zabawne, a zatem należy założyć, że wszystkie parodie mają przynajmniej potencjał komiczny.

Śmiech wywoływany przez parodię symbolicznie reprezentuje zatem przełamanie oficjalnego decorum i staje się sygnałem transgresji. Podczas gdy niektórzy teoretycy określają ten śmiech jako *nieškodliwy* lub *estetyczny*²⁷, inni postulują bardziej bezpośrednią, polityczną funkcję śmiechu. Bergson wierzy, że *śmiech jest nade wszystko środkiem poprawczym*²⁸. Tenże śmiech może być również kulturowym sygnałem życzenia lub potrzeby zmian w obowiązujących strukturach hegemonistycznych, w których żyjemy. Prawdopodobnie lepszym sposobem na scharakteryzowanie ewentualnych subwersywnych efektów dyskursu parodiowego jest opisanie ich jako powodujących korozję, czyli stopniowe, ale stałe naruszanie standardów normatywnych. Jak pisze Robert Stam, parodia filmowa *szczydzi z oficjalnej powagi wszystkich tych formalnych procedur, poddając je niszczącemu (corrosive) śmiechowi, do momentu w którym trudno już jest – w sensie retrospektywnym – ponownie traktować je na serio*²⁹. Powtórzmy to raz jeszcze: może być zdumiewająco trudno oglądać stary film detektywistyczny ze śmiertelną powagą po tym, jak został on w sposób parodiowy pokazany na ekranie w *Kosmicznych projekcjach 3000 (Mystery Science Theater 3000)*³⁰, reż. Jim Mallon, 1996).

Poza właściwą sobie funkcją dotyczącą krytyki systemów normatywnych dyskurs parodiowy skłania się również ku alternatywnym wizjom porządku społecznego na modłę postmodernistyczną. Ana López stwierdza, że parodia jest *wyjątkowa dzięki swoim możliwościom krytycznym pozwalającym kwestionować teksty wcześniejsze lub powszechne sposoby myślenia, a przez to może podważać uprzedzenia i z góry wyrobione opinie, a tym samym dać początek nowym formom świadomości*³¹. Pojmowana w ten sposób parodia pełni zatem funkcję wyzwalającą dzięki temu, że wyrzywa odbiorców z normatywnego systemu reguł i norm społecznych. Oczywiście potwierdzenie „radikalnego” charakteru parodii nie zasadza się na żadnym typie bezpośredniego działania (np.: zobacz *Bugsy Malone*

³² i zmian świat), ale jest efektem tego, co można by nazwać kognitywnym „ćwiczeniem”, które polega na przypomnieniu, że żaden system normatywny nie jest absolutnie stały i niezmienny.

Jeśli parodia jest potencjalnie dyskursem komediowym, kto się zatem śmieje? Z jednej strony, niektórzy zakładają, że podstawową umiejętnością wymaganą do czerpania przyjemności z dyskursu parodiowego jest szeroka kompetencja kulturowa. To sugeruje, że w zasadzie tylko elita może poradzić sobie z ironicznym aspektem tekstów parodiowych; ogromne grono odbiorców byłoby zatem pozbawione możliwości uczestniczenia w intertekstualnej grze (*dialogic manoeuvres*), która dokonuje się w obrębie parodii. Te wykluczające praktyki dyskursu parodiowego zostały jasno opisane przez Umberto Eco, kiedy zastanawiał się nad „wymagowanymi” cudzysłowami, które można odnaleźć w każdym tekście cechującym się gramiami intertekstualnymi. Czytamy u Eco: *Te niedostrzegalne cudzysłowy są nie tyle środkiem estetycznym, ile socjologiczną sztuczką: wybierają tylko kilku szczęśliwców (a masowe media zwykle mają nadzieję na stworzenie milionów takich „kilku szczęśliwców”). Dla naiwnego odbiorcy pierwszego stopnia film już zaoferował zbyt wiele; w tej chwili tajemnicza przyjemność jest zarezerwowana dla cechującego się krytycyzmem widza poziomu drugiego* ³³. A ponieważ wielu odbiorców ma ograniczony dostęp do rozmaitych form kultury, więc możliwość osiągnięcia przez nich „biegłości gatunkowej” (*genre-literate*) jest również ograniczona. Dlatego też dokonujące się na wielu poziomach uzależnienie parodii filmowej od kompetencji odbiorców na dobrą sprawę uniemożliwia uczestnictwo masowej widowni i w ostrożny sposób pozbawia obrzeża możliwości partycypowania.

Z drugiej strony, wielu krytyków dowodzi, że dyskurs parodiowy może skutecznie służyć oczyszczaniu przestrzeni, na której marginalizowane grupy mogą dokonywać analizy alternatywnych porządków społecznych, jednocześnie zdobywając wymagane „kompetencje” pozwalające wykorzystywać parodię jako narzędzie krytyczne. Jak zostało to podkreślone w przytaczanych na początku tego artykułu słowach Elli Shohat, ta marginalizowana jakość jest elementem wspólnym parodii i różnych grup społecznych, dzięki czemu doskonale się łączą w swoich dyskursywnych wysiłkach mających na celu „oczyszczenie pewnych przestrzeni”. Wiele marginalizowanych grup uznało to narzędzie za szczególnie skuteczne w krytykowaniu amerykańskich norm kulturowych. Hutcheon pisze, że *parodia stała się bez wątpienia najbardziej popularną i efektywną strategią tych wszystkich innych ekscentryków – czarnych, należących do różnych grup etnicznych, homoseksualnych i feministycznych artystów – usiłujących porozumieć się i krytycznie oraz kreatywnie odpowiedzieć na stale dominującą białą, heteroseksualną, męską kulturę, w której się znaleźli* ³⁴. Zgadza się z Hutcheon, Ella Shohat dodaje, że *zdolność parodii do zawłaszczania różnych gatunków – w większości powiązanych z hegemonicznymi dyskursami etnicznymi – pozwala na głębokie przenikanie się różnych tekstów, wyrwanych z ich oryginalnych kontekstów, zwłaszcza przez powiązanie ich z dyskursami „etnicznymi” w celu wykreowania satyrycznego palimpsestu pełnego synkretycznych tożsamości* ³⁵. Podając przykład takiego właśnie wyrwania z kontekstu, Shohat wskazuje na ironiczny zabieg powierzenia roli szeryfa w westernie *Płonące siodła* afroamerykańskiemu bohaterowi. Shohat pisze, że *provokacyjne przywołanie wcześniejszej dyskursywnej ciszy cechującej amerykańskie opisy historiograficzne daje się również zauważyć*

w karnawałowej inwersji czarnego robotnika najemnego, który został przemieniony w szeryfa, podobnie jak w krzyżowaniu się tożsamości i wypieraniu pośród marginalizowanych³⁶.

Jak pokazuje ten przykład, parodia filmowa nie może być całkowicie odrzucona jako konserwatywna z racji swojej zdolności do problematyzowania ról społecznych opartych na rasie i klasie oraz do poszukiwania alternatywnych światów, gdzie takie odróżnienie jest zbędne.

Chociaż twierdzę, że istnieje pewna korelacja pomiędzy tekstualną transgresją i możliwą społeczną wywrotowością, należy pamiętać, że nadal nie są one tożsame. Dyskurs parodiowy jest oczywiście przede wszystkim tekstualną transgresją. Dokonywane przez niego wyparcie i transformacja systemu logonomicznego są określane jako obalenie normatywnej jedności tekstu. Jak pisze Michel Foucault: *Transgresja jest działaniem, które dotyczy granic, tej wąskiej strefy na samym krańcu, gdzie rozbłyskiem manifestuje moment swego przejścia, ale być może również całą swoją trajektorię, nawet swe początki; można przypuszczać, że cała przestrzeń transgresji zawiera się w granicy, którą przekracza*³⁷.

Transgresja zatem wstrzeliwuje się w granicę, ale nie wychodzi poza nią. Transgresja jest działaniem gwałcącym reguły, jednak zaledwie przestępuje próg ustalonych granic. Natomiast przejście poza te granice (albo całkowite pogwałcenie makrokodów struktur społecznych) jest nazywane subwersją. W krytyce kultury zbyt często transgresja jest błędnie definiowana za pomocą pojęć właściwych subwersji, chociaż obydwa terminy są rzeczywiście ze sobą powiązane. Moim zdaniem subwersja (czy wywrotowość) jest bardziej bezpośrednio ukierunkowana na próbę osłabienia autorytetu. Można dokonywać transgresji bez zamiaru nadwątlania mocy autorytetu (choć może ona mieć taki efekt). Autorytety mogą dokonywać transgresji – naginać zasady lub łamać ustalone reguły – bez żadnych subwersyjnych tendencji. Innymi słowy, teksty działają transgresyjnie, natomiast ludzie – wywrotowo. Działania transgresyjne służą tylko jako potencjalna zachęta do innych posunięć. A zatem subwersywność tłumaczy się przez sposób, w jaki stosują ją odbiorcy (np. jak z różnych zestawień powstają znaczenia, jak są interpretowane albo jakie działania wynikają z takiej interakcji). Jeżeli więc zastanawiamy się nad właściwościami estetycznymi parodii filmowej, możemy rozważać tylko to, co potencjalnie oferują nam transgresyjne koncepcje w ramach specyficznego obszaru społecznej interakcji. Ogniwem łączącym transgresję z subwersją jest to, co ludzie robią z transgresyjnymi tekstami w określonych kontekstach.

Musimy postawić pytanie, w jaki sposób transgresyjne działania prowadzą do potencjalnych reakcji subwersyjnych. Parodia na wiele sposobów zakłada potencjalnie wywrotową myśl dzięki temu, że zawiera pozatekstowe odniesienia pełne satyrycznych impulsów skłaniających do krytykowania większego porządku społecznego. Tak rozumiana transgresja parodiowa jest wykorzystywana do komentowania szerszych zagadnień kultury i może prowadzić do poznawczej konstatacji, że zmiana jest możliwa. Jak stwierdza Terry Caesar: *Jeśli patrzymy na parodię nie jak na żyjącą poza kulturą popularną, ale jak na wzbogacającą jej dorobek, to czy możemy też nie postrzegać parodii jako drogi do przelomu?*³⁸

Działanie na jakimkolwiek systemie logonomicznym nosi cechy hegemonizacji ze względu na fakt, że tworzenie i recepcja tekstów zawsze rządzą się jakimiś prawami. Niektóre z konserwatywnych funkcji parodii krążą wokół nie-



Austin Powers: agent specjalnej troski, reż. Jay Rouch (1997)

uniknionej akceptacji krytykowanych struktur. Hodge i Kress ostrzegają, że *nadmierzna koncentracja na systemach normatywnych (systemy logonomiczne, gatunki, ideologia) cechuje się wrodzonym zniekształceniem i wzmacnia idee ich dominacji. Systemy te tylko ograniczają zachowanie i przekonania właściwe systemom nie-dominacyjnym tak długo, jak długo same są efektywnie narzucane i nikt się im skutecznie nie opiera*³⁹.

Takie pogwałcenia prawie zawsze wiążą się z reakcją, którą jest potwierdzenie struktur poddawanych transgresji – wtedy też zostają usankcjonowane przez obowiązujące normy i ostatecznie zanikają. Jak pokazuje Patricia Waugh⁴⁰, jakkolwiek próba „przełamania ramy” natychmiast doświadcza reakcji w postaci potwierdzenia tej ramy, czyli ugruntowania jej pozycji. Dyskurs parodiowy – choć zazwyczaj wpływa osłabiająco na „typową” reakcję (*response*) hegemoniczną – inspiruje powstawanie rozmaitych innych reakcji, w tym również antyhegemonicznych. Reakcje te pojawiają się też często w parze z różnymi alternatywnymi i antyhegemonicznymi strukturami. W odniesieniu do filmu ta konserwatywna skłonność parodii do potwierdzania struktur hegemonicznych jest równocześnie osłabiana przez transgresję tych struktur.

Mimo to wahałbym się konkludować, że parodia filmowa nie daje transgresyjnych rezultatów poza własnym usankcjonowanym obszarem działania. W obrębie filmu zawieszenie norm może mieć charakter tymczasowy, ale niektóre efekty inwersji pozostawiają ślady w pamięci i stają się odporne na ustanowiony porządek, a zatem mają dużo trwalsze rezultaty niż tymczasowe transgresje zaobserwowane podczas projekcji filmu. Jak zostało powiedziane na początku tego artykułu, parodie mają duży wpływ na to, jak są postrzegane późniejsze filmy wpisujące się w ten sam system logonomiczny. A zatem, oglądanie takiej parodii westernu, jak *Płonące siodła*, najpewniej też pozostawi jakiś trwały ślad w późniejszym postrzeganiu westernów niepoddanych działaniom parodystycznym. Może to również wywołać narastający efekt w działaniach mających na celu przekształcanie świadomości i w refleksji nad alternatywnymi porządkami społecznymi. Oto, co ludzie robią z estetyką, która definiuje wywrotowość.

Ze względu na swój status „konserwatywnej transgresji” parodia filmowa może być postrzegana jako okupująca ten sam obóz ideologiczny, co wiele innych form dyskursu postmodernistycznego. Kwestionuje normatywne porządki i – gdy

rzeczywiście włącza te normy w swoją krytykę – zapewnia trwałe usunięcie konwencjonalnych ograniczeń. W przeciwieństwie do ubolewań Bachtina nad jałowością współczesnej parodii można powiedzieć, że zdumiewająca transgresyjna skuteczność parodii filmowej w tym ironicznym wieku uczyniła ją uprzywilejowanym i kanonicznym narzędziem dyskursu; włączona w tryby kultury i ponownie przez nią doceniona, rozpoczyna swą krytykę.

Jean Baudrillard błyskotliwie stwierdził, że *parodia czyni posłuszeństwo i transgresję ekwiwalentami, a to jest najpoważniejsza zbrodnia, ponieważ „znosi różnicę, na której oparte jest prawo”*⁴¹. Innymi słowy, parodia dokonuje epokowej przemiany w kulturowej konceptualizacji, przeciwdziałając usuwaniu ironicznego dystansu. We współczesnej kulturze niektórzy mogą stwierdzić, że parodia stawia nas twarzą w twarz z obłudą maski lub zwyczajną dwulicowością.

W pracy tej przyjrzałem się profilowi oraz zasadom funkcjonowania parodii filmowej, a także starałem się przedstawić ją jako wyróżniające się narzędzie dyskursu zanurzonego w transtekstualności. A jeżeli wydaje się, że parodia filmowa może być platformą subtelnych przemian świadomości społecznej, to trzeba pamiętać, że dokonujące się w jej ramach ucieleśnienie uprawomocnionych norm mocno trzyma ją w karchach hegemonicznego świata. Dyskursywna standaryzacja parodii przyczyniła się w istocie do jej własnej kanoniczności i zapewniła stosunkowo łatwe zaprzęgnięcie jej przez ekonomię rynku do czerpania korzyści z „radikalnej” ikoniczności.

Demonstrowanie przez parodię kontestacyjnej postawy politycznej podkreśla zarówno jej konserwatywne, jak i potencjalnie postępowe cechy. Parodia nie tylko zawiera normy, do których się odnosi w ramach tekstu, ale też uwidatnia zmienną naturę tych norm dzięki temu, że pokazuje, w jaki sposób można naruszyć stosunkowo sztywne systemy normatywne. Aby określić, jak w dłuższej perspektywie mogą wyglądać konkretne ideologiczne efekty parodii, należałoby się zastanowić nad celami percepcyjnymi odbiorcy. To, jak odbiorca „używa” tekstu, pozostaje najważniejszą kwestią w rozważaniach dotyczących znaczeń tekstualnych. Podczas gdy niektórzy uznają parodię za elitarną, ograniczającą i selektywną względem swojego odbiorcy, inni traktują dyskurs parodiowy jak źródło potencjalnego działania postępowego.

Kiedy badamy naszą współczesność, dochodzimy do wniosku, że zdominowany przez media krajobraz może jednak przekonująco przemawiać za twierdzeniem, że to źródło nie wyschło, a raczej zalało naszą kulturę do poziomu ironicznego supernasywienia i ochrzciło ją mianem „ironicznego wieku” – mianem ery, w której aktywność postmodernistyczna stała się bardziej normą niż jakimkolwiek typem alternatywnej praktyki⁴². Gdy nasza kultura staje się coraz bardziej złożona i zróżnicowana, niektóre formy kultury – jeżeli je porównać – mogą się wydawać stałe, podobnie jak parodia, która może przynosić stabilizujący efekt przez swą aktywność w definiowaniu granic tradycji kulturowej. Gdy postmoderniści próbują transkontekstualizować wcześniejsze praktyki kulturowe, ciągle się im przypomina, że także oni są częścią tych praktyk oraz że jakkolwiek próba prawdziwie transgresyjnej ekspresji skończy się bezcelowym cofnięciem się do oryginału oraz powieleniem wszystkich jego struktur.

Ta przemiana z burzyciela norm w ich twórcę została ewidentnie wzmocniona zdolnością rynku do łączenia „zabawowości” (*fun*) dyskursu parodiowego z tym,



Płonące siodła, reż. Mel Brooks (1974)



Robin Hood: faceci w rajtuzach, reż. Mel Brooks (1993)

co nazywamy komercją. Radykalne idee zostają sprowadzone do wspólnego mianownika (*become co-opted*), którym jest komercyjność, a jednak nadal mogą być określane jako „opozycyjne” (reminiscencja karnawałowej „usankcjonowanej natury”). Innymi słowy, zdolność parodii do przenikania do głównego nurtu praktyk estetycznych może uczynić ją skutecznie neutralną i potencjalnie radykalną, czyli dobrze umocowaną w stanie kanonicznym i łatwo przechwytywaną (*co-opted*) przez dyskursy poddawane normalizacji.

W odniesieniu do parodii filmowej krytyk David Denby przyznaje, że coraz częstsze pojawianie się parodii wynika w dużo większym stopniu z prostego rachunku ekonomicznego mającego zapewnić duże zyski aniżeli z jakiegokolwiek skoordynowanego wysiłku zmierzającego do wywołania zmian społeczno-politycznych w estetyce. Denby pyta: *Skąd to co całe parodiowanie? Myślę, że jego główną przyczyną jest prosty strach przed pokazaniem na ekranie czegoś nowego. Podobnie jak sequel i remake, parodie stały się endemicznym elementem rozhi-steryzowanego przemysłu skupionego wyłącznie na niekończącym się replikowaniu wcześniejszych sukcesów jako na praktyce ratującej przed ryzykiem*⁴³.

Denby sugeruje zatem, że parodia filmowa służy stabilizacji działań komercyjnych mających na celu zapewnienie zysków, a osiąga je, wykorzystując zaznajomienie

nie widowni z ustalonymi kanonami z przeszłości oraz oscylację umiejscowioną w samym sercu dyskursu parodiowego.

Kiedy spoglądamy na sukces finansowy parodii filmowych, do pewnego stopnia słuszne wydaje się przekonanie Denby'ego, że jako produkt komercyjny parodia filmowa ma finansowy sens. Przed rokiem 1970 powstało niewiele parodii filmowych. Większość z nich nie odniosła sukcesu, a niektóre zostały zdegradowane do roli kreskówek i krótkich formatów filmowych. Dopiero potem pojawił się prawdziwy wysyp parodii filmowych – część z nich odniosła w kinach sukces, inne nie. Jednym z największych sukcesów filmowej parodii okazał się *Młody Frankenstein*, który od dnia premiery w 1974 roku tylko na rynku amerykańskim zarobił ponad 130 milionów dolarów. Weekend otwarcia dla filmu *Austin Powers 2 – Szpieg, który nie umiera nigdy* (*Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*, reż. Jay Roach, 1999) przyniósł w 3312 kinach ponad 54 miliony dolarów w USA (i ponad 309 milionów na świecie) – niemała sumka jak na „opozycyjny” dyskurs. Ponadto wytwórnie filmowe, jak chociażby Troma Pictures, znalazły swoją niszę, specjalizując się właśnie w parodiach filmowych. Wytwórnia ta wyprodukowała m.in. takie filmy, jak *Chopper Chicks In Zombietown* (reż. Dan Hoskins, 1992), *Sgt. Kabukiman N.Y.P.D.* (reż. Michael Herz, Lloyd Kaufman 1991) oraz serię *Toksyczny mściciel* (*The Toxic Avenger*, 1985-2000).

Innym dowodem na to, że parodie wśliznęły się do kanonu (a także wyprzedzają swoje modele jako normy), jest fakt, że taka parodia filmowa, jak *Hot Shots 2* (*Hot Shots! Part deux*, reż. Jim Abrahams, 1993 – czternasty najlepiej oglądany film w USA w roku premiery), może zarobić w filmowych box-office'ach niemal tyle, ile jej pierwowzór⁴⁴. Nawet hollywoodzki establishment włączył parodię filmową do kategorii sztuki „szanowanej”.

Kiedy Harley Korman przemawia w *Płonących siodłach* na temat zagrożenia możliwością otrzymania nominacji do Oscara, śmiejemy się z absurdalności i niedopasowania tej wypowiedzi. Jednakże kiedy w 1975 roku nominacje Akademii zostały ogłoszone, *Płonące siodła* wytypowano do Oscara w trzech kategoriach: za najlepszą aktorkę drugoplanową, najlepszy montaż i najlepszą piosenkę⁴⁵. Głupiutkie komedie? Tak, ale bez wątpienia poważny biznes.

Inne parodie filmowe wyszły poza status ironicznego komentatora i dosłownie stały się modelem, który parodiowały. Interesującym przykładem jest tutaj pojawienie się Spinal Tap jako prawdziwej grupy heavymetalowej, której istnienie przekroczyło swój „fikcyjny” obraz z filmu *Oto Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, reż. Rob Reiner, 1984). W 1992 roku grupa wydała nawet album *Brake Like the Wind* i wyruszyła w światową trasę koncertową. Co ciekawe, niektóre magazyny muzyczne – takie jak „Pulse!” – nie wiązały zespołu z jego parodiowym, fikcyjnym źródłem, a tym samym dawały świadectwo skuteczności parodii w zajmowaniu miejsca parodiowanych pierwowzorów⁴⁶.

Jako narzędzie produkcyjne i marketingowe, filmowa parodia stała się poza Hollywood lukratywnym biznesem dla znanych filmowców, którzy nieustannie sięgają po chwytby parodystyczne. Tacy filmowcy, jak Mel Brooks czy spółka Abrahams-Zucker, zbudowali swoje kariery na parodiowaniu tradycji filmowej, a przy okazji sporo na tym zarobili. Ich sukcesy wykorzystywano w marketingu kolejnych parodii, wspomagając premiery nowych produkcji takimi hasłami, jak „Twórcy filmów... przedstawiają...”.

Parodia filmowa stała się również dochodowa dzięki temu, że wykształciła wiele dobrze znanych parodiowych gwiazd. Mistrzem w tej kategorii jest oczywiście Leslie Nielsen, który wystąpił w całym mnóstwie produkcji, m.in. w: *Czy leci z nami pilot?* i *Spokojnie, to tylko awaria...* (*Airplane II: The Sequel*, reż. Ken Finkleman, 1982), *Egzorcysta 2 i 1/2*, *Naga broń* (*Naked Gun*, reż. David Zucker, 1988), *Naga broń 2 i 1/2* (*Naked Gun 2 1/2*, reż. David Zucker, 1991), *Naga broń 33 i 1/3* (*Naked Gun 33 1/3*, reż. Peter Regal, 1994), *Dracula – wampiry bez zębów* (*Dracula: Dead and Loving It*, reż. Mel Brooks, 1995), *Szklanką po łapkach* (*Spy Hard*, reż. Rick Friedberg, 1996). Jego wizerunek aktorski jest tak nierozzerwalnie związany z dyskursem parodiowym, że jako „narzędzie marketingowe” jest często angażowany do reklamy telewizyjnej. Na przykład w jednej z kampanii telewizyjnych dla Dollar Rent-A-Car Nielsen pojawia się na terminalu lotniska, gdzie ucieka przed ostrzałem, który uniemożliwia mu wynajęcie auta. Reklama jest wyraźnym parodiowym odwołaniem do serii *Naga broń*, a także do podobnej kampanii telewizyjnej Hertz Rent-A-Car (głównego konkurenta poprzedniej firmy), w której Leslie Nielsen i partnerujący mu w *Nagiej broni* O. J. Simpson „biegają przez płotki” po zatłoczonej poczekalni na lotnisku.

Wreszcie musimy zakwestionować status parodii, kiedy przez proces swojej kanonizacji same stają się celami kolejnych parodii⁴⁷. Dzięki parodii, która przedstawia takie nieopanowane rozprzestrzenianie się znaczeń podsuwanych przez dekonstrukcjonistyczną teorię, nie można się oprzeć wrażeniu, że wkracza ona w tę „dziwną pętlę” znaczenia, które autorefleksywnie rozciąga się na siebie samo. Jak przekonuje Adena Rosmarin, ta „dziwna pętla” *nie jest po prostu sugestywnie niekompletną serią, ale taką, która wyraźnie skłania się ku samej sobie, wskazując na własną niekompletność*⁴⁸. Na przykład w filmie *Robin Hood: Faceci w rajtuzach* pojawia się postać właściwie umiejscowionego średniowiecznego kata (granego przez Roberta Ridgely’ego), która przywołuje i parodiuje kata z *Płonących siodel* (również granego przez Roberta Ridgely’ego) – odbieranego w kontekście tego filmu jako postać niedopasowana i obca. Oczywiście jest to co najmniej dziwna okoliczność, kiedy „właściwy” typ bohatera w ustandaryzowanym gatunku może być postrzegany jako parodia dzięki swemu wcześniejszemu ironicznemu umiejscowieniu.

Na poziomie narracyjnym parodie zagęszczają sieć swoich punktów odniesienia, przywołując inne parodie filmowe. Szczególny tego przykład pojawia się w filmie *Bob Roberts* (reż. Tim Robbins, 1992), w którym w jednej ze scen główny bohater – polityk śpiewający do muzyki folkowej – „gubi się” za kulisami na konkursie piękności. Jest to bezpośrednia parodia sceny z filmu *Oto Spinal Tap*, w której zespół gubi się w niekończących się korytarzach za kulisami sali koncertowej (co z kolei jest parodią zagubienia się Boba Dylana za kulisami w *Don't Look Back* /reż. D. A. Pennebaker, 1967/). W filmie *Mafia!* (*Jane Austen's Mafia!* /reż. Jim Abrahams, 1998) jedna ze scen pokazuje próbę zabójstwa Vincenzo Cortino (ostatnia rola Lloyda Bridgesa), gdy ten tańczy na ślubie syna. Z każdą kulą dosięgającą wstrząsane konwulsjami ciało robi kolejny obrót, podczas gdy zgromadzeni goście oklaskują „nowy” taneczny krok. Oczywiście jest to bezpośrednio odwołanie do niezwykle zabawnej sceny z filmu *Czy leci z nami pilot?*, w której mężczyzna zostaje podczas tańca ugodzony w plecy nożem, a jego chaotyczne próby zwrócenia uwagi na zranienie naśladuje Elaine Dickinson (grana przez Julie Hagerty) jako nowy rodzaj tańca.

Materiały marketingowe wykorzystywane do promowania parodii filmowych także przywołują wcześniejsze parodie, gdy dokonują podwójnego zapośredniczenia, tworząc „dziwną pętlę” odniesień. Weźmy na przykład plakat promocyjny filmu *Oto Spinal Tap* – gitara zawieszona w przestrzeni z gryfem zawiązanym w supeł. Nie tylko tworzy to satyryczny komentarz do stanu współczesnej muzyki rockowej, ale też parodiuje plakat filmu *Czy leci z nami pilot?* – „zasupłany” samolot lecący po niebie.

Jako taki, postmodernistyczny impuls parodii wskazuje na właściwą jej nie-emożność osiągnięcia jakiegokolwiek ostatecznego znaczenia, tym samym całkiem jawnie przypominając, że znaczenie jest zawsze płynne i zmienne. Takie potwierdzenie, choć teoretycznie radykalne w swoim abstrakcyjnym modelowaniu nieokreślonych umiejscowień, w dalszej perspektywie może okazać się zbyt obiegowe, aby powodować jakiegokolwiek rzeczywiste i pozytywne zmiany. Subwersywne przyjemności parodii słabną, my zaś nadal jesteśmy pozostawieni ze społecznymi i kulturalnymi problemami, które nie zostały naruszone fantazjami inspirowanymi utopią. A kiedy parodie zaczynają parodiować parodie, oznacza to, że wyszliśmy poza logonomiczną krytykę i wkroczyliśmy do *dziwnej pętli* ironicznej, autoreferencyjnej sygnifikacji. Możemy się już tylko zastanawiać, jaki rodzaj dyskursu pójdzie w ślady dwukrotnie zniesionej parodii ⁴⁹.

Jak się zatem okazuje, stosowanie dyskursu parodiowego we współczesnej kulturze służy jako wyraźny wskaźnik zarówno ujawniającej się, jak i zanikającej natury transgresyjności postmodernistycznej. Fredric Jameson przekonuje, że elementy postmodernistyczne *już nie szokują nikogo i nie tylko są odbierane z większym samozadowoleniem, ale też same stały się bardziej zinstytucjonalizowane oraz są zgodne z oficjalną kulturą zachodniej cywilizacji* ⁵⁰. Być może bardziej odpowiednie byłoby stwierdzenie, że postmodernistyczne modele wypowiedzi, takie jak parodia filmowa, szokują „każdego”, co dokładnie tłumaczyłoby, dlaczego postmodernizm zyskał taką popularność (i stał się tak dochodowy) w dzisiejszym życiu kulturalnym. Wystarczy jeden kompromis, aby parodia łatwo uległa własnemu statusowi kanonicznemu, w którym zaczyna kanibalizować swoje wcześniejsze transformacje.

Filmowa parodia stała się zatem formą, która jest zarazem kanoniczna, jak i antykanoniczna. Jej dyskursywne właściwości (oparte na odnoszących się do parodii metodach reiteracji, inwersji, wprowadzenia w błąd, literalizacji, nieostrej inkluzji i wyolbrzymienia) funkcjonują na leksykalnych, syntaktycznych i stylistycznych poziomach po to, aby tworzyć tekst parodiowy, który jednocześnie narusza ustanowione systemy logonomiczne i potwierdza własny standaryzujący proces. To tekstualne wzorowanie doprowadziło do rozkwitu strategii odbiorczych zgodnych z dyskursem parodiowym, ponieważ widzowie stają się „ironicznie ironiczni” wobec znaczeń, które czerpią z tekstów kultury. Jeśli zaś chodzi o efektywność ideologiczną, *parodia, kiedyś uważana za środek służący ośmieszeniu i wyrażaniu lekceważącego stosunku, teraz reprezentuje postmodernistyczną nieciągłość, która musi stawiać opór wpływom kanonów i bronić się przed tym, by nie stać się – o ironio – normatywna* ⁵¹. Jak zostało wcześniej wykazane, taki opór dawno już zniknął z pola walki, ponieważ parodia kontynuuje swoją kanoniczną podróż.

DAN HARRIES

Tłum. GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

- ¹ M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, red. M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981, s. 71.
- ² E. Shohat, *Ethnicities-in-Relation: Toward a Multicultural Reading of American Cinema*, w: *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, red. L. D. Friedman, University of Illinois Press, Urbana 1991, s. 238.
- ³ Termin zaproponowany przez Roberta Hodge'a i Gunthera Kressa w pracy *Social Semiotics*. Według autorów system ten jest konstrukcją wyższego poziomu, która niejako góruje nad typowym kanałem komunikacyjnym nadawca-odbiorca i może wpływać na zmianę znaczenia samego przekazu, np. modulując go w kierunku ironii. System logonomiczny jest bowiem zespołem zasad dotyczących wytwarzania i rozumienia znaczeń. Wśród przykładów Hodge i Kress wymieniają m.in. wielkie systemy ideologiczne, skonwencjonalizowane gatunki czy zespoły reguł grzecznościowych. Zob.: R. Hodge, G. Kress, *Social Semiotics*, Cornell University Press, Ithaca 1988, s. 5 (przyp. tłum.).
- ⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York 1985, s. 4.
- ⁵ B. Grant, *Prolegomena to Contextualistic Genre Criticism*, „Paunch” 1980, nr 53-54, s. 39a.
- ⁶ Więcej o tych etapach w rozwoju gatunku piszą: B. Grant, dz. cyt., s. 139a; T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Random House, New York 1981, s. 37.
- ⁷ Problem szerzej omawiany przez Taga Gallaghera, *Shoot-out at the Genre Corral: Problems in the „Evolution” of the Western*, w: *Film Genre Reader*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 1986.
- ⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, dz. cyt., s. 35.
- ⁹ A. Popović, *Aspects of Metatext*, „Canadian Review of Comparative Literature” 1976, Fall, s. 232.
- ¹⁰ T. Schatz, dz. cyt., s. 40.
- ¹¹ Robert Chambers twierdzi, że *parodia jest najważniejszym środkiem pozwalającym pozabawiać sztukę balastu* (tenże, *Parodic Perspectives – A Theory of Parody*, niepublikowana rozprawa doktorska, Indiana University 1974, s. 108).
- ¹² H. H. Watts, *An Alternative Irony: Film on Film*, „Journal of American Culture” 1978, t. 1, nr 1, s. 146.
- ¹³ S. Schiff, *The Repeatable Experience*, „Film Comment” 1982, t. 18, nr 7, s. 35.
- ¹⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 195.
- ¹⁵ G. S. Morson, *Parody, History and Metaparody*, w: *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, red. G. S. Morson, C. Emerson, Northwestern University Press, Evanston 1989, s. 73.
- ¹⁶ Steve Neale i Frank Krutnik chyba mają odmienne zdanie, kiedy stwierdzają: „*Płonące siodła*” nie są komediowym westernem, ale komedią, która wykorzystuje elementy westernu. S. Neale, F. Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London 1990, s. 19.
- ¹⁷ Podobną opinię wyraża Linda Hutcheon, pisząc: *W pewnym sensie parodia jest strażniczką spuścizny artystycznej, określającą nie tylko miejsce, w jakim sztuka się znajduje, ale mówiąc również o jej pochodzeniu* (L. Hutcheon, *Modern Parody and Bakhtin*, w: *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, dz. cyt., s. 100).
- ¹⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, dz. cyt., s. 57.
- ¹⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 189.
- ²⁰ P. Wollen, *Komar & Melamid Exhibition Catalogue*, Fruitmarker Gallery, Edinburgh 1985, s. 44.
- ²¹ V. Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, wyd. III, Yale University Press, New Haven 1981, s. 258.
- ²² J. L. Vieira, *Hegemony and Resistance: Parody and Carnival in Brazilian Cinema*, niepublikowana rozprawa doktorska, New York University 1984, s. 182.
- ²³ G. S. Morson, *Parody, History and Metaparody*, dz. cyt., s. 69.
- ²⁴ H. Bergson, *Śmiech, Esej o komiczności*, tłum. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, 159.
- ²⁵ Umberto Eco wskazuje, że *efekt komiczny jest skutkiem ubocznym niewłaściwego zastosowania kodu albo wpisanej w ten kod sprzeczności* (tenże, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976, s. 64).
- ²⁶ H. Bergson, dz. cyt., s. 108.
- ²⁷ Zobacz np.: J. G. Riewald, *Parody as Criticism*, „Neophilologus” 1966, t. 50, nr 1, s. 131.
- ²⁸ H. Bergson, dz. cyt., s. 226.
- ²⁹ R. Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989, s. 201.
- ³⁰ W latach 1988-1999 w Stanach Zjednoczonych emitowano serial telewizyjny pod tym

- samym tytułem. Jego pomysłodawcą był Joel Hodgson (przyp. tłum.).
- ³¹ A. López, *Parody, Underdevelopment and the New Latin American Cinema*, „Quarterly Review of Film and Video” 1990, t. 12, nr 1-2, s. 63.
- ³² *Bugsy Malone*, reż. Alan Parker, 1976.
- ³³ U. Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 94.
- ³⁴ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988, s. 35.
- ³⁵ E. Shohat, dz. cyt., s. 239.
- ³⁶ Tamże, s. 246.
- ³⁷ M. Foucault, *A Preface to Transgressions*, w: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, red. D. F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca 1977, s. 34.
- ³⁸ T. Caesar, „Violating the Shrine”: *Parody Inside and Outside Literature*, niepublikowana rozprawa doktorska, University of Washington 1979, s. 211.
- ³⁹ R. Hodge, G. Kress, dz. cyt., s. 7.
- ⁴⁰ P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London 1984.
- ⁴¹ J. Baudrillard, *Simulations*, Semiotext(e), New York 1983, s. 40.
- ⁴² W zasadzie, jak sugeruje Linda Hutcheon, ironia może być jedynym sposobem, dzięki któremu jesteśmy dziś w stanie zachować powagę (L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, dz. cyt., s. 39).
- ⁴³ D. Denby, *Double Jeopardy*, „New York”, 11 December 1978, s. 115.
- ⁴⁴ W 1993 roku *Hot Shots 2* zarobił na świecie ponad 124 miliony dolarów, co można porównać ze 176 milionami, które przyniósł *Top Gun*.
- ⁴⁵ Inne filmowe parodie, które otrzymały nominacje do Oscara, to *The Dove (De Diiva)*, reż. George Coe, Anthony Lover, 1968 – najlepszy krótkometrażowy film aktorski), *Bugsy Malone* (najlepsza muzyka), *Młody Frankenstein* (najlepszy dźwięk, najlepszy scenariusz adaptowany) i *Zelig* (najlepszy film, najlepsze kostiumy).
- ⁴⁶ Zob.: N. Bieley, *How Many öümüülaunts Does It Take To Screw in a Light Bulb?*, „Pulse!” 1992, nr 102.
- ⁴⁷ Liczne filmy kategorii X, łącznie z *Austin Prowler* (reż. Jim Powers, 1999), również sparodiowały (na swój sposób) wcześniejsze parodie.
- ⁴⁸ A. Rosmarin, *The Power of Genre*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, s. 44.
- ⁴⁹ Lub jak Barry Day błyskotliwie zapytuje: *Co robisz na bis?* (D. Barry, *Split-Level Communication*, „Advertising Age”, 23 March 1987, s. 20).
- ⁵⁰ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” 1984, nr 146, s. 56.
- ⁵¹ J. Berman, *Parody as Cultural Criticism in „The Dead Father”*, „Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters” 1987, t. 17, nr 1, s. 21.