

## INTERESI PARODIJ, LITERARNI KANON IN RAZVOJ

Nekatere parodije elemente iz (nacionalnega) kanona le uporabljajo za komično-zabavne ali satirične namene, druge pa s kritično tematizacijo predlog skušajo vplivati na spremembe v literarnem sistemu in kanonu. Te parodije so – glede na njihovo vlogo v literarnem razvoju, razmerje do kanonizirane tradicije in do resničnostnih (ontoloških, gnoseoloških, estetskih) predpostavk – ohranjevalne, naprednjaške, razločevalne in »pietetne«. Ohranjevalne se nagibajo k strožji žanrski kodificiranosti, naprednjaške pa iščejo bolj odprte načine parodiranja v imenu ideje inoviranja/moderniziranja literature. Postmodernistični »konec zgodovine« ter ontološka negotovost antagonizem do kanonizirane tradicije in tujega govora oslabita (pietetna ironija).

Certain parodies use elements of the (national) literary canon only for comical or satiric effect, others attempt through critical thematization of the original text to effect changes in the literary system and canon. These parodies are—depending on their role in literary development, their relationship to the canonized tradition and to suppositions of reality (ontology, gnosiology, aesthetics)—conservative, progressive, differential and 'pious.' The conservative type tends to stricter genre codification, whereas the progressive type seeks more open ways of parodization in the name of the idea of innovation/modernization of literature. The post-modern "end of history" and ontological uncertainty weakens the antagonism towards canonized tradition and foreign speech (pious irony).

## 1 Dve usmeritvi, dva spoznavno-etična vzorca

**1.1** Parodija je v književnosti medbesedilna vrsta, zato je žanrsko bolj kodificirano področje znotraj širokega polja parodičnosti, kamor spadajo še figure (parodični citati, imitacije), sestavine oz. razsežnosti besedila (recimo, parodični literarni liki ali pripovedni prameni) in parodična besedila brez enovitih in/ali določljivih predlog. Ta njena generična kodificiranost, ki jo je dobila v opisno-normativnih poetikah razsvetljenskega časa (obravnavale so jo večinoma kot komično-burleskno ali satirično vrsto), je, kot bomo videli, pri tem, kakšen interes pisec vanjo investira, ključnega pomena. Parodija v ožjem in natančnejšem pomenu besede, kakršnega ponuja analiza prevladujočih invariant v zgodovini pojmovanj tega pojava, je besedilo, ki z ironičnim, satiričnim ali zabavnim namenom karikira oz. ob vrednostno znižani tematiki ali stilu uporablja znano (literarno) besedilo – cenjeno, klasično oz. modno, aktualno –, pa tudi vrste, smeri, avtorske idr. stile.<sup>1</sup>

Zanimale nas bodo vloge, ki jih imajo parodije v razvojnih procesih v literarnem sistemu, predvsem njihova razmerja do nacionalnega literarnega kanona – tj. tistega korpusa besedil in avtorjev, njihovih vrednostnih konotacij, spremljajočih interpretacij in klasifikacij, ki so mu s pomočjo različnih ustanov in besedil metakomunika-

<sup>1</sup>Marko JUVAN, Parodija kot medbesedilna vrsta, 29. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj, ur. M. Hladnik (Ljubljana, 1993), 121–143. Isti, Z obrobja v središče (pojmovanja parodije na Slovenskem), *Slavistična revija* 40 (1992), št. 4, 385–409.

cijske obdelave (npr. kritike, filologije, šolstva, cerkve, kulturne politike), nastopajočih v vlogah cenzure, tekstologije in eksegeze, razmeroma trajno zagotovljene tako močnejša zastopanost v bralni kulturi kot posebne, eksemplarične vrednosti v nacionalni skupnosti (kanonizirana dela kot vzori etike, socializacije, gramatike, pismenosti in slogovne veščine, prototipi literarnosti in posameznih literarnih zvrsti in vrst).<sup>2</sup>

Parodija ima precej različne žanrske oz. etološke tipe in podvrste, kakor tudi evolucijske stopnje, tako da njena razmerja do literarnega kanona in razvoja niso ulovljiva v enoznačne opredelitve. Ena od izpeljav vplivne teorije ruskih formalistov, ki so parodijo analogizirali s svojim temeljnim literarnoestetskim načelom, potujitvijo, je tudi teza Borisa Paternuja, da na evolucijskih prelomih nastopa parodija kot sredstvo za razkrajanje predhodne literarne strukture in da vzpostavlja okoliščine za nastop nove literarne smeri.<sup>3</sup> Ta teza, kot bomo videli, velja le za nekatere izmed tipov parodij in v raznih obdobjih različno, ne pa za parodijo nasploh. Odločil sem se za takšno razbiranje osnovnih tipov razmerij med parodijo in književnim kanonom, ki se jih da ugotoviti predvsem z interpretacijo pragmatških implikacij parodijskih besedil samih (tj. z razlagalnimi hipotezami o v njih berljivih namerah, sporočevalnih strategijah in interesih parodistov).

**1.2** Več teoretikov je opazilo in opisalo razliko med parodijami, ki se hočejo vmešavati v literarno življenje in ga spreminjati, ter tistimi, ki se – navadno burleskno ali satirično – usmerjajo na druga predmetna področja in pri tem stila predloge ne tematizirajo, ampak ga le uporabljajo.<sup>4</sup> Zavest o parodiji kot orodju za popravljanje pisateljskih »napak« (npr. neprimerne patetike, slogovne nabreklosti), katalizatorju za gojenje dobrega okusa občinstva, kultiviranje literarnega življenja se je uveljavila na programsko izrecni ravni šele v razsvetljenstvu, ko se tudi oblikuje pojem literature v današnjem pomenu ('besedna umetnost'); parodija je tako postala skupaj z literarno satiro v marsičem predhodnica nove ustanove, ki je imela poslej odločilno vlogo pri krojenju leposlovnega dogajanja in osamosvajanju literature v avtonomen sistem – kritike. Kljub temu je parodija, kakor lahko razberemo iz Aristotelovih spisov, že v antiki smešila tudi vsakršna odstopanja od »prave mere« v rabi elokucij-

<sup>2</sup>Marko JUVAN, Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve, *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi (ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove)*, ur. M. Juvan, T. Sajovic (Ljubljana, v tisku).

<sup>3</sup>Boris PATERNU, Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, *18. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj* (Ljubljana: FF, 1982), 25–31.

<sup>4</sup>Aleksandr MOROZOV (Literaturnaja rol' parodii, *Russkaja literaturnaja parodija*, ur. B. Begak, N. Kravcov, A. Morozov, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930, 104–114; tu: 104) tako npr. ločuje parodijo od uporabe klasičnih tekstov (*ispol'zovanie*); podobno Boris BEGAK, Parodia i ee priemy, *Russkaja literaturnaja parodija*, 51–65; tu: 56. V »totalni parodiji« sta si po T. Verweyenu sredstvo in cilj identična, v »instrumentalni« pa je predloga le orožje za napad na zunajliterarne tarče – prim. Winfried FREUND, *Die literarische Parodie* (Stuttgart: Metzler, 1981), 15. Tovrstna razlikovanja poznata tudi W. Karrer (stilistične in eksemplarične parodije) in L. Hutcheon (satirična parodija in parodična satira) – gl. Wolfgang KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche* (München: Fink, 1977), 28–29, 181–189; Linda HUTCHEON, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (New York in London: Methuen, 1985), 62.

skega okrasja in ni bila le burleskno komični nizki protipol junaškega epa.<sup>5</sup>

Dominantni parodični interesi se cepijo v dve glavni veji: parodija se usmerja bodisi v diskurz (v katerem lahko tudi sama nastaja), ga ironično, satirično ali samorefleksivno **tematizira** in ikonizira na način karikaturnega posnemanja, tako da ta postane njena referenca (elokucijsko smešenje odstopanj v govorniških zvrsteh, literarno smešenje literarnih ali filozofskih zablod), bodisi zgolj komično ali satirično **uporablja** znane diskurze, znakovne sestave in besedila kot označevalno gradivo za to, da jih na način neskladnostnega prenašanja aplicira na tematska in slogovna področja, ki so jim izvorno tuja (komična uporaba visokih elokucijskih figur za bagatelne in efemerne teme, satirična uporaba znanega literarnega dela za kritiko nravstvenih in družbenih zablod). Če ti dve veji parodiranja umestimo v zgodovinski horizont nastajajočega ali obstoječega (avtonomiziranega) sistema literature, tj. v čas od razsvetljenstva dalje, ko postanejo umetniškost, estetsko doživljanje in večsmiselnost, polivalenčnost tekstov proklamirana vodila njihovega ustvarjanja, razpečevanja, branja in obdelovanja,<sup>6</sup> ju lahko interpretiramo kot dve vrsti interesov – literarno-kritičnih oz. -refleksivnih in ostalih (komično-zabavnega, poučnega, družbeno-satiričnega itn.)

Od antike do Kantovega »kopernikanskega obrata« je bil v veljavi mišljenjski vzorec, ki je resnici in resničnosti pripisoval objektivni obstoj, tako da so bili kriteriji resničnega in dobrega dostopni ironikom oz. parodistom bodisi že vnaprej bodisi z dialoško-dialektično majevtiko; zato so se nanje opirali in črpali iz njih semantično-refleksivno avtoriteto, po definiciji dvignjeno nad predmete posmeha.<sup>7</sup> Tako so si lahko v prepričanju, da so v posesti resničnosti oz. resničnega in dobrega, privoščili tako burleskni smeh ob tematskih profanizacijah umetelne elokucije, visokega stila ali vrste (v imenu veristične, empirične izkušnje) kot satirični posmeh zoper vsakršne odklone od »prave mere« – v rabi slogovnega okrasa in drugih diskurzivnih pojavih ali na področju družbenih, nravstvenih in političnih zadev (vse to v imenu idealov, katerih obstoj ni bil vprašljiv).

Po Kantu in romantiki pa resnica ostaja sama na sebi nespoznavna oz. odvisna od kategorij, s katerimi subjekt modelira, kaj je resnično in dobro. Ironiziranje in satiriziranje vseh vrst s tem izgubi apriorno in zunanjo oporo, s katere se je bilo mogoče posmehovati drugim; ironija se z romantiko obrne nad sam subjekt, postane samorefleksivna, tematizira spoznavne, estetske in etične omejitve, ki jim je podvržen sam subjekt, a jih skuša prav s to samorefleksijo tudi preseči, transcendirati (to velja seveda le za paradigmatično, »vrhunsko« literaturo, saj je tradicionalno pojmovanje parodistove, ironikove oz. satirikove resnice še vedno na delu npr. v neparadigmatični in trivialni literaturi).

<sup>5</sup> Prim. ARISTOTELES, *Poetika* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982), 61–63, 66, 99–100.

<sup>6</sup> Prim. Siegfried J. SCHMIDT, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989); M. JUVAN, Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve.

<sup>7</sup> Wayne C. BOOTH, *Arhetoric of irony* (Chicago in London: Univ. of Chicago press, 1974), 27–29; Armin Paul FRANK, Zur historischen Reichweite literarischer Ironiebegriffe, *Li-Li* 8 (1978), št. 30–31, 84–104; Alan WILDE, *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination* (Baltimore in London: Johns Hopkins UP, 1981), 10.

Na ta bistveni zasuk v duhovni zgodovini ironije je potrebno biti pozoren, ko opazujemo razmerje parodij do literarnega razvoja in do kanona: tiste parodije, ki ugledne literarne predloge le uporabljajo za doseganje komičnih ali družbeno satiričnih učinkov, se opirajo na prvi pol »samoumevne« dihotomije resničnost – literatura; drugi tipi parodij, ki pa predloge satirično-kritično tematizirajo, pa so se razvili od stopnje, ko so se opirali na neproblematizirane prve člene binomov resnično (naravno) – neresnično (izumetničeno), novo – staro (ali: staro – novo), pristno – konvencionalno itn., do faze, ko so takšne opozicije izgubile hierarhično strukturo.

## 2 Sestop s piedestala: komično-zabavne in satirične rabe slovenske klasike

**2.1** Nekatere parodije, npr. Osterčeva pornografska sprevrnitev Gregorčiča (Pogled v nedolžno oko, ok. 1930), Robove kontrafakture Prešerna, Aškerca, Levstika, Gregorčiča, stilizacije Erjavca in travestija Jurčiča (v knjigi *Deseti brat*),<sup>8</sup> segajo po »slovenskih klasikih«, tj. po jedru kanona, utrjenem v kritiki, antologijah, šoli, literarni zgodovini, zbranih in izbranih delih, slavnostnih kultih in prireditvah. To pa počenja zato, da bi jih iz sfere estetske izolacije in (tudi časovne, ne le estetske) distance, iz oficialne institucionaliziranosti burleskno prenašale v okolje, ki je za parodiste »bolj resnično«: v trivialno, se pravi množično, popularno zabavo, komiko, publicistični vsakdan oz. marginalne, celo subkulturne govorice in tabuizirane tematike.

Tudi tiste parodije, ki so nabožne ali posvetne kanonizirane predloge uporabljale v nravstveno, družbeno oz. politično satirične namene – npr. za osiranje žensk, pijancev, kapitalske logike mestnih in vaških stanov, nemškutarstva, staroslovenskega klanovstva, klerikalizma in strankarske politike (A. Š.-Drabosnjak, *Latania*, Ena očitna spoved za pijance in za vinske bratre, ok. 1811, anonimna *Od železne ceste*, 1852, V. Kurnik, *Kdo je mar*, 1870, Levstik, *Čitalnica: narodna pesem*, 1865, Tavčar, *De viris illustrissimis*, 1903, Mencinger, *Sveti Senan*, 1905 itn.)<sup>9</sup> –, kanoniziranim besedilnim vrstam, formulam, avtorjem in delom navadno neposredno niso nasprotovale, ampak so se marsikje kljub profanizaciji vrednostno opirale na njihov ideološki okvir. Ta jim velja večinoma za literarno slikoviti korelat idealom resničnega in dobrega, na katere se opirajo pri »prevzgojno« motivirani kritiki moralnih, družbenih in političnih nakaz ter stranpoti; kajkrat pa v nji parodični satiriki vidijo tudi književno utelešenje ali ikonično prefiguracijo stališč, s katerimi so na bojni nogi. A. Šuster – Drabosnjak npr. srednjeveško cerkveno tradicijo gledanja na ženske zgolj prenaša na socialno nižjo in laično raven. Nekoliko drugače je že s Kurnikovim obsežnim ciklom kontrafaktornih parodij na Koseskega nacionalno budniško

<sup>8</sup> Slavko OSTERC, *Pogled v nedolžno oko, Fuk je Kranjcem v kratek čas: antologija slovenske pornografske poezije*, ur. M. Dolgan, M. Hladnik (Ljubljana: KRT, 1990), 30; Ivan ROB, *Deseti brat: roman v verzih in še druge travestije* (Ljubljana: samozal., 1938).

<sup>9</sup> Anonim, *Od železne ceste, Slovenska bčela* 3 (1852), št. 3, 17; Andrej ŠUSTER-DRABOSNJAK, *Parodije in satirične pesmi*, ur. B. Reisp (Ljubljana: CZ, 1966); Vojteh KURNIK, *Kdo je mar* /Novice 1870/, J. Gregorič, Kurnikova parodija k pesmi Koseskega »Kdo je mar?«, *Razprave SAZU, razred za filološke in literarne vede* 6 (Ljubljana, 1965); F. LEVSTIK, *Zbrano delo* 2, ur. A. Slodnjak (Ljubljana: DZS, 1952), 252–259; J. MENCINGER, *ZD* 4, ur. J. Logar (Ljubljana: DZS, 1966), 313–314, I. TAVČAR, *ZD* 7, ur. M. Boršnik (Ljubljana: DZS, 1958), 354–358.

odo Kdo je mar; z njeno uporabo za stanovsko satiro, uperjeno proti vlogi denarja, ki pači moralo in socialna razmerja, ta tržiški *meistersinger* namreč razstavlja tudi združevalno, hrabrilno, patetično ideologijo slovenstva, katere glasnik je bil Koseski (tudi s to hvalnico, ki so jo meščani skupaj z drugim njegovim opusom na veliko citirali). Še bolj očitna, čeprav še vedno netematizirana, je odbojnost parodista do predlog v Tavčarjevih invektivah na Mahniča in klerikalizem; tu stiliziranje srednjeveških cerkvenih letopisov in hagiografij ne more utajiti satiriko ve ironične razdalje do njih, saj mu s stališča bistveno drugačnega ideološkega sestava (meščanskega, laičnega liberalizma) služijo predloge kot sredstvo metaforičnega paraleliziranja oz. kontrastiranja med poduhovljenim, idealističnim redukcionizmom življenj svetnikov in profano, posvetno kulturno-politično prakso nekaterih cerkvenih struktur.

Neliterarnokritične parodije večinoma črpajo svoj komizem iz neskladja med ohranjenim ali posnetim načinom predstavljanja (stilom) in novo, bistveno drugačno publicistično, substandardno (tabuizirano), dnevnoaktualno, nepesniško, prozaično tematiko. Na tem področju je paradigmatičen I. Rob – ne toliko tam, kjer dostojne predloge kontrafakturno ali stilizacijsko sprevrača v besedila študentovske subkulture, humorja in aktualne politične satire, ampak v travestiji *Deseti brat* (1938).<sup>10</sup> Ta komična pesnitev, ki se navezuje na izročila romantične digresivne poeme in na burleskne vzorce starejšega datuma, travestira zgodbeno ógrodje Jurčičevega romana: motivno-tematske zgradbe predloge ne spreminja docela, ampak jo le modificira (familiarizira), da bi spoštovano, a zaprašeno šolsko berilo preoblikovala v uspešnico, ki bi bila blizu utripu časa 30. let (razmahu množičnih občil, škandalov, prenikanja multinacionalne blagovne proizvodnje, svetovnih dogajanj v slovenski prostor), njegovih socialni, politični in zgodovinski problematiki (čas gospodarskih kriz, vojn, finančnih afer), tedanjemu okusu in umetniškim razmeram (dvig popularne kulture in novih medijev: športnega spektakla, kina, stripa; spremembe v elitni literaturi: prehod iz ekspresionizma v novo stvarnost).

Ko v parodijah prevladujejo neliterarnokritične vloge, v njih ne moremo razbrati neposrednih namer, da bi se vpletale v spopade med starimi in modernimi ter kakor koli spreminjale razmerja med akterji in besedili **literarnega** sistema. Vdinjajo se komizmu, humorju, burlesknosti, zabavi oz. poučni in satirični obravnavi stvarnosti ter vsakdanjih težav, družbenega, npravstvenega in družabnega življenja, kar jih je v očeh tistih, ki so po Goetheju cenili elitno literaturo, potisnilo na obrobje poetičnega ali že kar v prozaičnost trivialne in substandardne književnosti ter paraliterature, tj. le navidezno literarnih, po tipu sporočanih tem pa uporabnostnih, publicističnih besedil.

**2.2** Prav zaradi drugotnosti zanimanj za uravnavanje književniških razmerij segajo parodije v tej vlogi največkrat po trenutno priljubljenih ali **trdno kanoniziranih** besedilih in žanrih, po tistem označevalnem gradivu torej, ki ga krije (tradicionalen) konsenz in ostaja zunaj vsakega dvoma. Avtorji, njihova dela oz. besedilne vrste in slogi so si bili namreč že pred nastankom takšnih parodij dodobra utrdili svoj položaj v cerkvenem in šolskem repertoriju oz. v antologijah, ponatisih, izborih, zbranih delih. Preden je Osterc za neoficialen obtok gostilniškega omizja spesnil pornografsko kontrafakturo Gregorčiča, je bil ta pesnik ne le popularen, mestoma celo

<sup>10</sup>I. ROB, *Izbrano delo*, ur. V. Smolej (Maribor: ZO, 1965), 177–311.

ponarodel, ovit z biografskimi legendami in kanonizacijsko epitetonezo (»goriški slavček«), ampak že tudi trdno ustoličen med tistimi, ki so bili najbolj zastopani v Ilešičevi, Lovrenčičevi in Golarjevi antologiji oz. prispevali največ splošnoveljavnih modrosti, sentenc v Klepčevo antologijo citatov.

Čeprav sprevačanje in prekrojevanje izvirniku navadno noče neposredno škodovati, pa tudi parodije, ki diskurzov ne tematizirajo, že od antike dalje vendarle načenjajo in problematizirajo kanon, a tako, da so kršitve njegovih zakonitosti predvidene in uzakonjene (tolerirane) v samem kanonu: parodija je, podobno kot za karneval v srednjeveški kulturi ugotavlja M. Bahtin, kodificirana nizka oz. satirična vrsta, ki si kršitve pač lahko dovoli. Kljub temu parodije z igrivim ukinjanjem kanonskih slogovno-vrstnih in tematskih hierarhij zmanjšujejo njegovo atemporalizirano zavezujočnost in aksiomatskost, ga izpostavljajo temporaliziranemu vrvenju sodobnih, tudi marginalnih diskurzov, veristični izkušnji, empiriji, »ljudskim« sociolektom in aktualnim tematikam.<sup>11</sup>

V porazsvetljenem času pa je na sicer omejenem žanrskem prostoru parodij, ki le uporabljajo znana literarna dela oz. stile za komizacijo ali satirizacijo stvarnosti, posredno ogrožena sama meja leposlovne avtonomije oz. obstoj prepričanja, da je umetnost, dvignjeno nad praktične interese in potrebe, potrebno tudi doživljati kontemplativno, brezinteresno. Pod udarom sta namreč dve konvenciji (estetska in polivalenčna), tj. implicitni in tudi izrecno opisani »družbeni pogodbi«, na podlagi katerih ima za udeležence v sistemu književnega komuniciranja (ustvarjalce, razpečevalce, sprejemalce in obdelovalce) predloga status literarnosti.<sup>12</sup> Literarnost je nekaterim med takšnimi parodijami (npr. substandardnim pornografskim verzifikacijam, publicističnim invektivam, pamfletom, satiram) le pretveza, saj radikalno praznijo njeno duhovno vsebino: ostaja zunanja lupina, v kateri se skriva namesto domnevne totalitete, kontemplaciji dostopne umetniškosti in transcendentnega smisla povsem enoumno, neestetsko, pragmatično vezano, dnevnoaktualno sporočilo. Druge parodije te vrste (npr. burleskne kontrafakture) pa spreminjajo samo register literarnega: še vedno so lahko estetske in večumne, le da na manj sublimni, komični, verizmu odprti ravni.

Kanonizirana dela so neliterarnokritičnim parodijam torej prototipi literarnosti (lahko tudi v smislu »ločenosti od življenja«), šolski pravzorci visokega stila nasploh, pojmovanega lahko tudi kot socialno-časovno odtujeni rezervat »petrificiranosti, skrepenelosti, shematiziranosti, tabujske zavrtosti«. V očeh parodista pa navadno niso reprezentativna podoba kake določne literarne smeri, časovnega ali avtorskega stila, ki bi jih bilo potrebno spodbijati s stališč drugačnih estetskih vodil oz. bistveno drugačnega ideološkega obzorja.

<sup>11</sup> Prim. Mihail BAH TIN, Iz predzgodovine romaneskne besede, *Teorija romana*, ur. A. Skaza, prev. D. Bajt (Ljubljana: CZ, 1982), 181–215.

<sup>12</sup> O literarnosti in estetski ter polivalenčni konvenciji, kakor ju pojmuje S. J. Schmidt, gl. M. JUVAN, Parodija kot medbesedilna vrsta, 137–138 (opomba 28).

### 3 Slovenske eminence, muzealije in parodije: literarnokritične, -satirične in -refleksivne tematizacije predlog

3.1 Iz družbene satiričnosti se lahko zavoljo vgnezenosti literarnega sistema v komunikacijsko okolje drugih družbenih sistemov interes parodista usmeri tudi v literarno življenje (literarna satira). Če je ta namera izražena s posrednimi sporočevalnimi strategijami (z medbesedilnim ironičnim hlinjenjem, pretvarjanjem), imamo opravka s parodijo v literarnokritični/-satirični vlogi.<sup>13</sup> Takšna parodija, katere avtor je praviloma sam pisatelj in/ali kritik oz. poetolog, skuša s svojimi postopki in pragmatiskim etosom učinkovati na to, da bi se ustroj razmerij med udeleženci v literarnem komuniciranju (predlogami, kritikami, pisatelji, uredniki, recenzenti, bralci, antologi) spremenil. Te spremembe sicer niso tako očitne, kakor jih je opisal eden izmed gorečih zgodnjih marksistov stalinistov,<sup>14</sup> saj deluje parodija na združevanje oz. izločanje tistih, ki so vpleteni v njeno komunikacijsko dejanje, zgolj z retoriko, ilokucijsko močjo ironije. Ta pa ne povzroča, vsaj ne sama na sebi, revolucionarnih premikov, padcev in vstajenj kulturokratov. Tako jo imajo teoretiki pogosteje za umetniško kostumirano literarno kritiko, ki značilnosti ('napak') predloge ne razkriva opisno in analitično, ampak jih ikonično, imitacijsko in sintetično izpostavlja posmehu, s tem da jih karikira: hiperbolizira frekvenco tipičnih stilemov in področje njihove uporabe, litotizira, reducira pa druge prvine – shematizira, razglobinja predlogo, jo abstrahira iz konteksta, v katerem je bila videti utemeljena, smiselna, relevantna (demotivacija); nekateri pa opredeljujejo parodijo, sledeč epistemologiji in estetiki schleglovske romantične ironije, tudi kot formo distancirane refleksije obstoječih logoteknik, žanrskih stilemov in medijev ter deziluzionističnega uzaveščanja njihove konvencionalnosti.<sup>15</sup>

3.2 Če opazujemo parodijo predvsem v njeni literarnosistemski vlogi, jo lahko uvrstimo med **samonanašalne** (avtoreferenca, avtopoezis) in samoopisovalne pojave.<sup>16</sup> Avtoreferencialnost in avtopoetičnost sta načeli, ki vzpostavljata prvine

<sup>13</sup>Literaturo po S. J. SCHMIDTU (*Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, 1, Braunschweig – Wiesbaden, 1980) pojmem kot sistem, strukturiran iz besedil, komunikacijskih dejanj, njihovih individualnih ali institucionalnih udeležencev ter razmerij, predpostavk, konvencij, vodil literarnega življenja. – O tem, da se parodija razvija tudi v neleposlovnih delih (v kritičkih in polemičnih člankih, satirah), prim. MOROZOV, n. d., 111–113.

<sup>14</sup>Parodijo je razlagal v luči razrednega boja in v njej videl orožje, ki pomaga revolucionarni strani, na kateri stoji parodist, ovira pa razvoj nasprotne stranke, ruši njeno hegemonsko vsiljevanje okusa in poetike, jo kompromitira. – Prim. Aleksandr CEJTLIN, *Literaturnaja parodija i klassovaja bor'ba, Russkaja literaturnaja parodija*, 5–38; tu: 7.

<sup>15</sup>Jürgen v. STACKELBERG, *Literarische Rezeptionsformen: Übersetzung, Supplement, Parodie* (Frankfurt/M.: Athenion, 1972), 161; Tuvia SHLONSKY, *Literary parody: remarks on its method and function, Actes de IVe Congrès de l'AILC* (The Hague in Pariz: Mouton, 1966), 797–801; tu: 800; MOROZOV, n. d., 110–111; L. HUTCHEON, n. d., 20.

<sup>16</sup>Že pred nominalno literarnosistemsko teorijo je samoregulativnost v literarnem razvoju (dihotomija avtomatiziranje – deavtomatiziranje, ki velja za leposlovno ustvarjanje avtonomiziranega sistema, ne pa za starejša obdobja) in vlogo parodije pri rekombiniranju starih postopkov v strukturi z novo dominantno opisal J. TINJANOV – gl. *Literarno dejstvo, Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, ur. A. Skaza, prev. D. Bajt (Ljubljana: MK, 1984),

sistema in ga z njihovim kombiniranjem diferencirata od njegovega okolja, skrbita pa tudi za njegovo krmiljenje, odzivanje na spremembe zunaj njega.<sup>17</sup> Parodija reprezentira, vrednoti, kritizira prvine in strukture literarnega sistema (besedila, žanre, načine bralskega sprejemanja, kritiške norme, literarne programe, družbeni položaj pisateljev, urednikov in kritikov, tipični slovstveni repertoar ipd.) z njegovimi lastnimi sredstvi, z rekombiniranjem izrazil, ki so se v literarnih besedilih in žanrih že uveljavila. To omogoča tudi razvojno samorefleksijo.<sup>18</sup> Parodije tega tipa so ena od razmeroma uveljavljenih, ponovljivih, konvencionaliziranih strategij, ki v literarnem sistemu sodelujejo pri porajanju (avtopoiesis) stilnih in žanrski podsistemov, npr. tako, da skušajo vplivati na recepcijska stališča do predlog in parodista,<sup>19</sup> spreminjati razmerja moči v literarnem življenju, z razdiranjem ter pačenjem znanih besedilnih vzorcev porajati nove možnosti ali pa takšne tendence blokirati, izločati iz literarne evolucije.

Vse tiste teorije, ki so parodiji prisojale funkcijo ali celo status literarne kritike,<sup>20</sup> grejo lahko v okviru pojmov samonanašanja: parodija namreč ni samo ironična reprodukcija predloge z markiranjem kritične distance do nje oz. indirekten način **naknadne obdelave** literarnih (in drugih) besedil oz. žanrov in stilov, primerljiv s kritiko, ampak je obenem – in v tem je njen ambivalenten delovalni položaj, ki je lahko vzvod evolucijskih sunkov in protisunkov – tudi način literarnega **ustvarjanja**, saj je sama prav tako literarna vrsta oz. literarno delo.

Parodija je v koncepciji ruskih formalistov sicer eno bistvenih sredstev, celo modelov literarne evolucije – je poglobitna tehnika deavtomatiziranja in potujevanja, se pravi razdiranja starih, tradicionalnih postopkov in njihovega podrejanja (na način, da nekdanji postopki postanejo zgolj sekundarno gradivo) novim konstrukcijskim

91–108; Isti, Dostoevskij i Gogol'. K teoriji parodii, *Texte der russischen Formalisten, Bd. I*, ur. J. Striedter (München: Fink, 1969), 300–371.

<sup>17</sup> Izraza sta iz systemske teorije Niklasa Luhmanna. Sistem se diferencira od kontingenčnega okolja tako, da vzpostavlja mejo, ki je nekakšen filter za prepuščanje kompleksnosti okolja, in da se strukturira navznoter na način samonanašanja (*Selbstreferenz, autopoiesis*): v njem se ponavlja osnovna delitev sistem – okolje. Nadaljnje diferenciranje sistemskih prvin služi za izpopolnjevanje sistema v 'iskanju rešitev za vedno nove probleme'; pri vzpostavljanju osnovnih postopkov ter porajanju podsistemov pa se navezuje sistem na samega sebe – na svoje elemente, operacije. Pri tem morajo sistemi razviti sredstva za svoj opis, za samorefleksijo (*Selbstbeschreibung, Selbstreflexion*); to seveda pomeni, da niso objekt nekega opazovanja »od zunaj«. Sociologija kot teorija opisa družbe je potemtakem možna le kot element družbe – Luhmann jo pojmuje kot sistem komunikacij –, je način njenega samoopisa. – Tudi literarna dela so lahko torej »optični pripomočki« za samoopisovanje sistema. Prim. Dietrich SCHWANITZ, *Systemtheorie und Literatur: ein neues Paradigma* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990), 7–66; Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 2. izd. (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988), 22–25, 31–70.

<sup>18</sup> Michelle HANNOOSH, The reflexive function of parody, *Comparative literature* 41 (1989), št. 2, 113–127.

<sup>19</sup> O intenci parodije, krmiliti oziroma spreminjati prevladujočo recepcijo predloge prim. KARRER, n. d., 40.

<sup>20</sup> Prim. Leonid GROSSMAN, Parodia kak žanr literaturnoj kritiki, *Russkaja literaturnaja paradija*, 39–48.

načelom. Tudi Bahtinu in teorijam, ki so izhajale iz njegovih ter formalističnih razlag, je parodija predvsem nekaj, kar razdira kanon, monološke diskurze, jih razgalja tako, da jih prikazuje kot okamne formalne in ideološke strukture s stališča novega vrednostnega vidika. Toda razmerja parodij do literarnega kanona so tudi precej drugačna.<sup>21</sup>

V spreminjanje sistema, tudi literarnega, so po teoriji D. Schwanitz vpleteni strukture in procesi. Procesni so sekvence nepovratnih dogodkov, pri katerih en dogodek postavlja premise za izbor, pojavitev naslednjega. Strukture pa čas obravnavajo povratno, tako da nedoločnost in kompleksnost vsesplošne povezljivosti prvin izbirno zvedejo le na take nize dogodkov, ki so ponovljivi in jih je zato mogoče tudi pričakovati; strukture vzpostavljajo odnosni sistem pričakovanj.<sup>22</sup>

Samonanašujoče se opisovanje ali – z besedami L. Hutcheon, ki se med teoretiki parodije najbolj očitno sklicuje na pojem samonanašanja – ponovitev diskurza s kritično/ironično distanco,<sup>23</sup> odigrava vidno vlogo v spreminjanju, evoluiranju sistema. Kritična funkcija nekaterih parodij namreč spodbuja tako ustvarjalce literarnih sporočil (pisatelje) kot tiste, ki jih sprejemajo in obdelujejo (bralce, kritike, antologe, urednike, šolnike) k iskanju oz. pričakovanju ter odobravanju novih rešitev, saj tiste, ki so prešle že v strukturo oz. v odnosni sistem pričakovanj, ne ustrezajo (več) najbolje spremembam v okolju literarnega sistema (v družbi in drugih njenih podsistemih), ker se je njihov izbirni redukcionalizem preveč oddaljil od kompleksnosti okolja (npr. od novih modelov resničnosti vsočasni znanosti, filozofiji, od novih vrednot v etiki, od vladajoče ideologije v politiki). Vendar po drugi strani parodija nekatere nove tendence in procese blokira s tem, da jih presoja in razvrednoti ravno v luči že utrjenih struktur.<sup>24</sup>

V obeh primerih je parodični etos, gledano duhovnozgodovinsko, še oprt na nerefektirane, iz metafizike izpeljane kriterije resničnega, estetskega in dobrega. Ti so vodila kritiziranja in satiriziranja njim neustreznih diskurzov. Vendar pa pride pri parodiranju, ki skuša presegati zastarele forme in vsebine izražanja, do položaja, ko postanejo vprašljivi vsakršni modeli resničnosti in estetska načela, vključno z gonilno »veliko pripovedjo«, na kateri se je uzakonjalo tudi parodično naprednjaštvo – idejo napredka, zgodovinskega razvoja k popolnejšim oblikam izražanja.

Zlasti dve vlogi parodije, ki bi ju lahko nekoliko slikovito in staromodno, brez

<sup>21</sup> Tudi po mnenju KARRERJA (n. d., 29) ni ustrezno prevladujoče prepričanje, da so parodije antiavtoritarne, ker da obstajajo tudi številni primeri konservativnih.

<sup>22</sup> Dietrich SCHWANITZ, *Systemtheorie und Literatur: ein neues Paradigma*, 68–69.

<sup>23</sup> Linda HUTCHEON, n. d., 6, 37. Prim. tudi vse teze o dvoravninskosti, dvojnosti parodije – od Tinjanova in Bahtina dalje!

<sup>24</sup> Literarno vlogo parodije na diahroni osi je ustrezno formuliral Stanisław BALBUS (*Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Krakov: Uniwersytet Jagielloński, 1990, 41–44): parodija, ki je kot vrsta stilizacije obenem reinterpretacija preteklosti in poseg v sodobnost, vrednoti (npr. s karikiranjem) vzorčni slog, s čimer spreminja vrednostne akcente v pasivni in aktualni literarni tradiciji, soodloča pa tudi o nadaljnjem literarnem procesu (npr. z eliminacijo določenih stilnih tendenc, modificiranjem in prelamljanjem ustaljenih konvencij); parodija je skupaj s stilizacijo semiotični most med sedanostjo in zgodovino – lastno sodobnost parodist umešča v perspektivo tradicije, zgodovino pa aktualizira.

posluha za postmoderno razstavljanje in razveljavljanje dihotomij, poimenoval za naprednjaško in ohranjevalno (progresivno in konservativno), bom pri analizi tipov razmerja te medbesedilne vrste do književnega kanona imel še posebej pred očmi. Če se parodist včlenja v procese spreminjanja literarnega sistema, se najpogosteje umešča bodisi v tekste in dejavnosti kanoniziranja (tj. gradnje literarnega kanona, ki implicira tudi dekanoniziranje) bodisi med njegove obrambne mehanizme.<sup>25</sup>

**3.3 Parodije**, v katerih je mogoče razbrati ubesediljen interes za procese vzpostavljanja, spreminjanja, ohranjanja in/ali problematiziranja nacionalnega literarnega kanona, so nastajale večinoma spod peres konkurenčnih si literarno-kulturnih elit oz. literatov – gre torej za elitniške parodije. Motivirane so s prestižnimi boji za čimbolj ugoden položaj (po možnosti prevlado) v medijskem prostoru oz. literarnem življenju, tj. v sredstvih in ustanovah razpečevanja ter obdelovanja (v reprezentativnih revijah, založbah, kritičkih stolpcih, akademijah, univerzi). Tak položaj daje literatom tudi avtoriteto mnenjskih voditeljev in simbolnih »totalizatorjev« kulturne noosfere, vlogo torej, s katero lahko vplivajo na trasiranje smeri literarnega razvoja ter kulturnih potreb občinstva.

Znotrajliterarna interesnost elitniških parodij in parodičnih besedil je berljiva zaradi dveh razlogov. Simptomatičen je, prvič, izbor predlog, ki so parodistom povečini sodobne ali pa pripadajo njihovim neposrednim predhodnikom, literarnim očetom. Ta besedila, stili in njihovi avtorji se do časa parodistovega posega še niso globlje zasedrali v jedro literarnega kanona in v – glede na razvoj – pasivno zalogo literarne tradicije, utrjene v tekstoloških izdajah, šolski lektiri ter ovite v debel ovoj eksegez in aplikacij. Vpleteni so še v procese kanoniziranja, v izbirna dejanja kritike, esejistike in prvih literarnozgodovinskih spisov ali ponatisov, izbranih del in antologij; so skratka šele **na obrobju** nacionalnega književnega kanona ali pa se vanj silijo, tako da so še vedno lahko predmet diskusij, polemike, kontroverz, celo popolnega zanikanja. Parodija kot ironično govorno dejanje skuša s prepričevalno retoriko vplivati na distribucijo moči in spremembe položaja predlog, ki so v sociolektalnem raznoličju nekega obdobja še vedno tople od kresanja različnih vrednostnih perspektiv in še niso v varnem zavetju muzealizacije.

Še bolj kot v izboru tarč parodičnih napadov (ali manj agresivnih posmehovanj) izdaja literarno usmerjenost elitniških parodij njihova predikacijska struktura – to, da predlog ne uporabljajo, ampak jih tematizirajo. Tematizacija za razliko od uporabe vedno implicira izjavljalčevo vzpostavljanje osmišljevalskega in vrednotenjskega razmerja do izjavljenega, kar se udejanja v aktu predikacije. Ilokucijska moč, ki jo parodiji podeljuje ironija,<sup>26</sup> s parodistom povezuje, homogenizira estetsko-ideološko

<sup>25</sup> Parodija po MOROZOVU (n. d., 108–109) ali pospešuje ali zavira proces menjave pesniških šol, saj je parodist glede na predlogo lahko predstavnik nastajajočega, zamirajočega ali soobstajajočega stila; torej izraža parodija tudi konservativni protest proti novatorstvu in služi utrjevanju starega kanona (prim. poplavo parodij na simboliste); stalinski sociolog Cejtlin (n. d., 30) loči parodije *speredi* in *szadi*, napredne in nazadnjaške; po L. HUTCHEON (n. d., 76–77), ki se navezuje na Bahtina, je impulz parodije bodisi normativen in konservativen (po Bahtinu centripetalen) bodisi provokativen in revolucionaren (centrifugalen).

<sup>26</sup> Prim. Linda HUTCHEON, Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie, *Poétique* 12 (1981), št. 46, 140–155.

perspektivo ene strani udeležencev literarne komunikacije in izpostavlja posmehu ter celo izloča iz občevalnega sporazuma literarne konvencije druge strani; poleg tega sugerira bralcu spremenjeno hierarhijo vednosti (literarne kompetentnosti) ter iz nje izhajajoče avtoritete – vsiljuje predpostavko, da poseduje parodist višjo stopnjo refleksije.<sup>27</sup>

Parodija po konvenciji omogoča tudi »nizke udarce«. Racionalno in preverljivo argumentacijo zamenjuje z večjim manevrskim prostorom, ki ga razpirajo retorične manipulacije, prepričevalna (hiperbolizacijska ali litotizacijska) medbesedilna tropologija ter hermenevtični revizionizem (spreminjanje ali ukinjanje smisla predloge), infiltriran v indirektne strategije prikrivanja in pretvarjanja. Razmerja v literarnem življenju lahko spreminjajo parodije torej zgolj z močjo svojih besed in njihovega izrekanja, se pravi s položajem, ugledom, prestižem parodista oz. z verodostojnostjo parodije kot medbesedilne vrste v vlogi literarne satire, kritike in/ali refleksije. Zato parodične besede merijo na sestave podmen in predpostavk udeležencev literarne komunikacije (piscev, razpečevalcev, sprejemnikov in obdelovalcev), na njihova obzorja pričakovanj, estetska vodila in literarno kompetenco. Ironična transkontekstualizacija<sup>28</sup> predloge v drugotno sporočanje (tj. metakomunikacijo, obdelavo besedil) je namreč dejanje, ki ponuja zunanji, tuji zorni kot na predlogo, jo naslika na njej neprijaznem ozadju. Če s tem parodije uspejo vpeljati drugačen vrednostno-osmišljevalski odnos do avtorjev, del in stilov, ki so jih vzele na muho, so vsaj posredno ustvarile pogoje za spremembe strategij in ciljev nadaljnjega delovanja akterjev v literarnem sistemu – npr. odločitev, kaj bodo brali, resno jemali in spoštovali, kaj objavljali, razlagali itn.

Parodije, ki so s svojo funkcijsko dominantno samonanašalno oz. znotrajliterarno usmerjene, imajo v razmerju do nacionalnega literarnega kanona in razvoja več tipov ubesediljenih interesov, po katerih jih lahko funkcijsko klasificiramo; poleg tega pa v njih razbiramo še zgodovinske premike same parodičnosti, tako v pragmatškem etosu kot v medbesedilnih postopkih in strukturah.

### 3.4 Čuvarji uveljavljenega: ohranjevalne (konservativne) parodije

Cela vrsta slovenskih parodij nastopa v vlogah varuhov globalnega tradicijskega koda, jedra nacionalnega književnega kanona (in z njim povezanih norm, estetskih načel) ali pa čuvarjev *statusa quo*, ki vlada na njegovem obrobju v začasni razporeditvi komunikacijskih moči akterjev literarnega sistema. Takšne parodije – v teoriji so bile deležne premalo pozornosti, pa jih zato obravnam nekoliko temeljiteje – tematizirajo in anatemizirajo tiste žanre, stile in besedila, ki so od danega stanja razločno drugačne in zanj vsaj potencialno predstavljajo bolj ali manj nevaren izziv. Z direktnim ali karikaturno nakazanim komentiranjem svojih tarč stigmatizirajo konservativci v očeh bralcev, kritikov, urednikov in pisateljev tudi avtorje, kar more od-

<sup>27</sup>Prim. Gary Saul MORSON, Parody, history, and metaparody, *Rethinking Bakhtin: extensions and challenges*, ur. G. S. Morson, C. Emerson (Evanston: Northwestern univ. press, 1989), 63–86.

<sup>28</sup>Linda HUTCHEON, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, 9, 37, 84–85.

mevati med bralci, saj se v avtorsko ime investira posebna kulturna funkcija, ki njegova besedila spravlja na skupni imenovalac in jih za neko občestvo umešča v hierarhijo obstoječega univerzuma diskurzov.<sup>29</sup> S tem, da pisce predlog v parodijah prikazujejo konservativci prek vrste stereotipiziranih pejorativnih ocen ali slogovnih mask (kot pustne šeme, nakaze, norce, pedante, modne snobe, egoiste, čudake, prekučuhe ali zaprašene nagačene ptiče), hočejo omajati njihovo literarno verodostojnost in/ali ugled ter v sprejemalnih dispozicijah njihovih bralcev zasejati dvome in kontroveržno nastrojenje.

Ohranjevalne namere parodistov v sinhroni sociolektalni in slogovni konstelaciji izražajo močno težnjo k poenotenju. S satiričnostjo skušajo pritegovati vsakršne odklone k dominantnemu literarnemu diskurzu, k (po mnenju parodista) merodajnemu standardu pesniškega jezika in tematike ter veljavnim vrstnim vzorcem in razmejitvam. Zato skušajo z verbalnimi strategijami izločiti iz avtopoetskih procesov literarnega sistema vse tiste avtorje, slogovne težnje, estetska vodila, postopke (z njihovo bralsko, socialno podporo oz. zaledjem vred), ki odstopajo od najbolj utrjenega jedra kanona in od že uveljavljenega obrobja. Gledano v diahroni osi, pa se vedejo ohranjevalne paradije retrospektivno in preferirajo ponovljive strukture pred odprtimi nizi procesov.

**3.4.1** Kanon, njegovo jedro in obrobje, njegova dela, norme in konvencije, ustanove in osebe ščitijo ohranjevalci pred literarnim **diletantizmom**, neprofesionalizmom, neveščostjo abecedi leposlovnega pravopisa, trivialnostjo in substandardom: na muho jemljejo »napake«, ki so jih pridelali literarni diletanti, ki s svojo leposlovno sposobnostjo ne dosegajo osnovnih elokucijskih meril in so literarnoobratno, profesionalno nevešči, polpismeni oz. niso dovolj kultivirani za odjem v spodobno uglajenih krogih, kjer se sicer goji lepa beseda. Takšen je Mencingerjev »izviren roman« Cmokavzar in Ušperna (LZ 1883), ki satirizira Kodrov avtorski slog (iz njegovih kmečkih in zgodovinskih povesti); parodistu pomeni metonimijo za pripovedno okornost in za robato »kanibalščino«, kot imenuje prozni idiom kmečkih posebnosti, ki je bil »izrojeni« podaljšek kopitarjevske zasnove knjižnega jezika.<sup>30</sup> S strategijami pastišnega karikiranja ter disonanc med okretnim prikazujočim jezikom »prevajalca« in nekultivirano »kodrovščino« je parodist prisilil Kodra, da se je približal elokvenci meščanstva in izročilu prešernovskih norm poetičnosti: Koder, ki se je bil moral že prej zaradi negodovanja zvonovske uredniške in bralske elite zateči v konkurenčni Kres, je namreč (sam ali z uredniško pomočjo) po nekaj nadaljevanjih Mencingerjeve paradije »popravlil« svoje najbolj očitno diletantstvo.

**3.4.2** Kot odstopanje od kanoniziranih pravzorcev deluje varuhom obstoječega tudi namerno neupoštevanje izročila in njegovih norm, zavestno gojenje lastnega, drugim komajda razumljivega, od literarnega sloga zabludelega **idioleta**. Paradije tolčejo po ekscesih, idiosinkrazijah, ki se izrazito oddaljujejo od za parodista zavezujočih estetskih vodil tradicije.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Prim. Michel FOUCAULT, What is an author, *Textual strategies*, ur. J. V. Harari (Methuen, 1979), 141–160.

<sup>30</sup> J. MENCINGER, Cmokavzar in Ušperna, *Zbrano delo* 2, ur. J. Logar (Ljubljana: DZS, 1962), 56–82.

S karikaturnimi postopki, značilnimi za pastišno parodijo, je Mencinger konservativno varoval »mladoslovensko« varianto književnega kanona tudi pred avtorskim idiolektom, ki v parodistu bližnjih krogih ni veljal toliko za diletantskega kot za čudaškega, izstopajočega, nenormalnega in samovoljnega (»koseščina«). V dveh različicah travestije Neiztrohnjenega srca (SN 1880, LZ 1912) oz. karikaturne stilizacije »koseščine«<sup>32</sup> prenese parodist karikirani slogovni vzorec – po logiki komične kršitve načela ujemanja med 'vsebinom' in 'obliko' – na siže Prešernove balade, na pesniško delo torej, ki pripada poglavitnemu Veselovemu konkurentu v dolgotrajni kanonizacijski tekmi za prvaško mesto na slovenskem Parnasu. Mencinger utrjuje in potrjuje kanoniziranost Prešerna, saj njegovi literaturi prisoja vlogo normalnega, klasičnega ozadja, pravzorca (aristotelovske »prave mere«), na katerem postaja razvidna nesmiselnost, »odtrganost«, grotesknost Veselovih pesnikovalskih podvigov. V skoraj popolnem sozvočju z Levstikovo opisno-analitično jezikoslovno kritiko Koseskega je tako Mencingerjeva sintetična kritična karikatura pripomogla, da je od nekdanje Veselove pesniške in občanske slave, ki sta jo vzbujali njegova domoljubna, objektivistična tematika in visoka retorika, ostala le še groteskna formalna arabeska, postavljena v vlogo nizkega sloga. Ta je izgubil ves – od bralcev, urednikov, kritikov (recenzentov), čitankarjev in antologov ter staroslovenskih literatov prisojeni – pomen oz. relevanco. Parodija je le zapečatila proces izgubljanja smisla Veselove rodoljubne pesniške govorice. Mencingerjevo besedilo je eden od zgledov, ki kaže, kako je estetski, spoznavno-etični status literarnosti besedil ali stilnega koda odvisen od stališč vseh, ki so vpleteni v književno življenje: tudi z ilokucijsko močjo literarne satire in/ali parodije – ta je seveda odvisna od prestiža teh vrst, od mesta objave, obsega, ugleda piscev – je mogoče položaj ter dojemanje središčnega, nacionalno kanoniziranega diskurza povsem spremeniti, ga marginalizirati in eksotizirati.

**3.4.3 Konservativne nagibe lahko razberemo tudi v nekaterih parodijah, ki segajo po komiki, kadar njihovi pisci v slovenski literarni sistem uvajajo nove žanre, stile in postopke iz tujih književnosti** oz. kadar se na dejavnosti takšnega uvoza (prevode, adaptacije, posnemanje, apologetske informativne prikaze itn.) zgolj odzivajo pred svojim domačim občinstvom. Parodični komizem igra namreč vlogo nekakšnega obrambnega mehanizma nacionalne književnosti, tradicionalnega repertoarja njenih tem, žanrov, stilnih uzanc, ideologemov, stereotipnih predstav, spoznavnega obzorja.

Parodist je konservativen dejansko le tedaj, kadar se skuša prilagoditi predstavam o prevladujočem profilu domačih bralcev, podmeni, da se sprejemniki ponavadi obnašajo skrajno nezaupljivo do vsega, kar v njihovo »avtarkično« okolje prinaša kakršne koli spremembe. Kot so dokazovali antropologi, je ravno smeh (iz zadrege in začudenja) eden izmed tipičnih odnosov domorodcev do diskurzivnega, stilnega tuj-

<sup>31</sup> Vse od Chaucerja in B. Jonsona do konca 19. st. so parodijo uporabljali kot sredstvo kontrole nad ekscesi v literarni modi; v sleherni literarni normi je namreč implicirana težnja po socialni in kulturni homogenizaciji (HUTCHEON, *A theory of parody*, 77).

<sup>32</sup> Prva, *Pevca ostank*, je bila objavljena v Tavčarjevem *Literarnem pismu* (SN 1880, št. 101), drugo, v kateri je koseščina še bolj karikirana, pa je priobčil parodist sam v LZ 1912 (*Pesnika serce*). Prvo različico gl. v TAVČARJEVEM *Zbranem delu* 8, ur. M. Boršnik (Ljubljana: DZS, 1959), 28–31, drugo pa v MENCINGERJEVEM ZD 4, ur. J. Logar (Ljubljana: DZS, 1966), 308–310.

stva. Takšne so npr. Milčinskega (Ura št. 55.916: detektivska povest, Slovan 1906–7)<sup>33</sup> in Feiglove žanrske paradije doyllovskih detektivk (Izgubljeni sopran in Na severnem tečaju, 1911), ki so postajale kot uvoženo blago čedalje bolj popularne, a bile po svojem predstavljenem okolju in problematiki v travestijskem neskladju s slovenskim izročilom in razmerami.<sup>34</sup> Drugi primer parodičnega uvajanja tuje poetike v slovenski prostor je medliterarna recepcija borgesovske črtice in kratke zgodbe (z značilnim paraučenjaškim aparatom, historistično stilizacijo, iskanjem skrivnostnih vzorcev ponavljanja usode) od srede 1970. let dalje. M. Potokar je v črtici Jorge (1983) Borgesa dokaj drastično in direktno parodiral, saj je svojo satirično ironijo zaznamoval s preverjeno tehniko neskladnosti, tj. s profanizacijsko leksiko in motiviko.<sup>35</sup>

Ironizacija tujih vzorcev pa je lahko tudi bolj **samorefleksivne** vrste; posmeh se ne usmerja proti neslovenskim delom, stilom in avtorjem, ampak bolj proti okoliščinam in samemu dejanju medliterarne recepcije. Izhaja iz samoopazovanja uvoznika novote, iz razmisleka o neskladnosti tuje predloge z domačimi razmerami, s kanonizirano tradicijo in prevladujočim bralskim okusom. Recenzenti so celo v Blatnikovem romanu *Plamenice in solze* (1987), ki naj bi bil prototip slovenske postmodernistične metafikcije, že ugotavljali ironično in parodično razmerje do tujih pravzorcev. A. Blatnik pa se do njih ne razmejuje z drastičnim in konservativnim posmehovanjem, ampak jih posvoji v svojo hibridizirano teksturo na način diskretnejše samorefleksivne ironije, ki so jo vpeljali že romantiki, hoteč nadzorovati, transcendirati lastne ustvarjalne geste.<sup>36</sup> T. Virk je opozoril, da so Borgesa slovenski pisci postmodernističnega rodu (A. Blatnik, J. Virk, I. Bratož, A. Šušlić) imitirali tako, da so vzpostavljali refleksivno metafikcijsko distanco do lastnega posnemanja. S tem so slovenski metafikcionalisti po svoje le radikalizirali Borgesovo metafiziko ponavljanja (izpeljano iz Platona, Schopenhauerja in Nietzscheja) oz. Heglovo idejo, da se zgodovina ponavlja kot farsa.<sup>37</sup> Svojim elitniškimi, načitanimi bralcem so pri »plagiatskem« citiranju, aludiranju, posnemanju in povzemanju Borgesovih predlog dajali z ironijo dovolj razvidne signale, da je to njihovo početje zavestno, ustvarjalno nadzorovano. Tako je v slovenski ustvarjalni recepciji Borgesa opazna ravno parodičnost – in to ne do predloge, ampak do dejanja njenega prenašanja v slovenski literarni sistem, v katerem ta nima nobene tradicijske podlage.

**3.4.4 Najbolj kričeče in nedvomno konservativne so tiste paradije, ki skušajo interpretativno-vrednostno diskreditirati, stigmatizirati in izločiti iz literarnega razvoja novatorske tendence,** jih v očeh bralcev, ustvarjalecv in kritikov prikazati kot nesmiselne, absurdne ter tako zaščititi obstoječi kanon in trenutna razmerja v literarnem življenju.<sup>38</sup> Različice ohranjevalne paradije, ki sem jih opisal v prejšnji točki,

<sup>33</sup> F. MILČINSKI, *Zbrani spisi* 1, ur. B. Slodnjak (Ljubljana 1960).

<sup>34</sup> D. FEIGEL, *Pol litra vipavca* (Ljubljana: Kleimayr in Bamberg, 1923), 67–75; 84–94. V tej zbirki je še z metafikcijskimi elementi prežeta besedilnovrstna paradija »najmodernejše amerikanske drame« (*Kanarček*), v kateri se kopičijo umori, smrti, reklamarske replike; tudi ta izdaja konservativni, ksenofobični smeh.

<sup>35</sup> *Mlada proza* (Maribor: ZO, 1983).

<sup>36</sup> Andrej BLATNIK, *Plamenice in solze* (Ljubljana: DZS, 1987).

<sup>37</sup> Tomo VIRK, Borges in slovenska proza, *Primerjalna književnost* 15 (1992), št. 2, 1–20.

vendarle tudi utirajo pot za tuje novosti med nepripravljeno slovensko bralstvo (so nekakšni recepcijski blažilci) ali pa se nanje odzivajo z zadržki, ne pa z agresivnim zavračanjem.

Konservativni parodisti so nagnjeni k temu, da vestno pišejo po nareku pravil medbesedilne vrste parodije, ki ima svoje točno določeno mesto in vlogo (nizko in satirično) v kanonizirani hierarhiji literarnih vrst; že to upoštevanje pravil jih postavlja v red varuhov obstoječega. Pišejo samostojna besedila, ki stilizacijsko disciplinirano sledijo parodiranemu vzorcu, ga razločno naslikajo in razvidno karikaturno deformirajo, znižujejo, vzpostavljajo nedvoumen pejorativen odnos do njega in ostro razmejujejo prikazujoči diskurz od prikazanega.

Aleksandr Morozov je v razpravi *Literarna vloga parodije* (1930) na ruskem gradivu lucidno razložil ugotovitev, ki se jo da potrditi tudi na slovenskem: da so novatorji nagnjeni k direktno ironični satiri in bolj ambivalentnemu, sproščenemu integriranju parodičnosti v lastni, uveljavljajoči se slog (čeprav pišejo tudi čisto »normalne« parodije), konservativci pa se oklepajo parodije kot samostojnega žanra. Parodično izkoriščanje novatorskega stila oz. njegovih posameznih prvin v lastnem besedilu bi po Morozovovi razlagi rušilo ustaljene forme in konvencije, ogrozilo kanon, kar pa bi bilo v nasprotju s tendencami konservatorjev.<sup>38</sup>

Konservativec je vedno tudi purist: vztraja pri čistosti uveljavljenega, kanoniziranega literarnega sloga in preglednosti žanrskega repertoarja, pri strogi hierarhiji in enomnosti vrednot, estetskih maksim. Ker parodist varuje kanon pred epidemijo novega, mora kužno besedilo osamiti v karanteni satiričnega žanra in se varovati, da bi v svoj diskurz pripustil klice, ki ogrožajo razmerja v kanonu.

Razcvet so doživljale konservativne parodije ravno ob bolj frontalnih, organiziranih prodorih inovativnih in močnih literarnih skupin ter slogovnih teženj v slovenski literarni prostor, tedaj ko so te nastopale celovito, podprte s svetovljanskim zaledjem: v času moderne, avantgardističnih nastopov ok. l. 1920, in poveljnega modernizma oz. neoavantgard.

M. Opeka v ciklu *Dekadentski biseri* (DiS 1899) izčiščeno in zvesto posnema lirsko dikcijo Ketteja, Župančiča, Cankarja in Murna, a jo mehanizira, poenostavlja znake njenega duhovnoestetskega zaledja, hiperbolizira njeno vpadljivo slogovno simptomatiko ter ruši njen čar z drastičnimi in razumarskimi »romantičnimi ironijami«. S Horacovim motom in klasicističnim komentarskim epilogom (invokacija muz) pa parodist cikel stilizacijskih parodij jasno, pregledno interpretativno-vrednostno uokviri v vodila »formalistične« estetike ter razkrije, da je novote slovenskih dekadentov – dekorativno, cvetlično metaforiko, simbolizacijo, fragmentarno, notranji govor vzbujajočo kompozicijo, prvoosebni lirski subjektivizem s personificiranimi elementi subjektivitete, zvočno orkestracijo, svetovljanska prizorišča, dekadentne motive – satirično smešil iz distance, iz varnega zavetja klasičnega literarnega kanona. Od tam so bile nove izrazne težnje videti kot slaboumen, pomensko prazen, infantilni, neurejeni, do poze pretiran literarni eksces, ki niti zdaleč ne dosega

<sup>38</sup> Konservativno motivirana parodija potuje in prikazuje tuji novatorski stil in njegove stopke kot nekaj absurdnega (BEGAK, *Parodia i ee priemy*, 54).

<sup>39</sup> A. MOROZOV, *Literaturnaja rol' parodii*, 109.

Opekovega vzornika, Gregorčiča.<sup>40</sup>

R. Murnik, sam novostrujar in sopotnik moderne, se je kot humorist do te smeri postavil v položaj branitelja normalnosti, tradicionalnih estetskih in socialnih načel, ki naj bi jih dekadenti škandalozno kršili. Humoreska *Peklenski napredek* (1902) vsebuje eno izmed njegovih številnih parodičnih odnosnic na žanre in stile moderne: gre za vloženo in močno groteskizirano parodijo dekadenco-simbolistične poezije, Čudno prikazen.<sup>41</sup> To metabesedilo sinekdohično ikonizira celoten sistem umetnosti, še več – duha časa in kulturo, ki jo je uveljavljala moderna v vseh umetnostih, filozofiji, publicistiki, oblikovanju. Nove smeri so ravno v tem obdobju začele nastopati bolj agresivno (zanikanje preteklosti, tradicije, kult novega, modernega), frontalno in »totalitarno«, tj. v vseh umetnostih, v kritiki, publicistiki, množičnih občilih, reklamah, oblikovanju, načinu življenja, modi. Skušale so se vsiliti kot prevladujoči vzorec ali vsaj modno vodilo. Taki nastopi modernih smeri so že zaradi svoje pojavnosti oblike (ne le zaradi svojih oblikovnih, tematskih, stilnih, idejnih vsebin) vzbujali odpor bolj konservativno nastrojenih krogov. Murnik ožigosa dekadenco podobno kot Opeka: kot nekaj nezrelega, infantilnega, duševno bolnega, neprostovoljno komičnega.

Ivan Tavčar se je v feljtonu »Električna žoga« in drugo (SN 1921) prizadeto in užaljeno, z napadalnim posmehom in litotično samoironijo odrinjene nekdanje veličine odzval na branje besedil mlajših umetnostnih kritikov, Franceta Steleta in Alojzija Resa. Izhajala so v njemu ideološko nasprotnih glasilih in s stališč sodobnega katoliškega ekspresionizma potiskala na smetišče umetnostne zgodovine starejšo generacijo kulturnikov, problematizirala klasično slikarsko tradicijo, zelo pokroviteljsko pa hvalila mladi rod, slovensko umetniško avantgardo (nastope A. Podbevška).<sup>42</sup> Na koncu spisa posamične parodične odnosnice na (post)simbolistični slog nasprotnikov zgosti Tavčar v vloženo parodijo Podbevškove Električne žoge. Ta karikatura briše sleherno globinsko, metafizično, estetsko, etično, zavestno-programatsko motivacijo avantgardističnega podviga in mu pripisuje zgolj ignorantsko rušenje osnovnih norm besedilne sklenjenosti in sporočilnosti, tj. literarno diletantstvo, in nesposobnost za »normalno« razmišljanje – norost, vredno psihiatrove in ne literarnoestetske obravnave. Zato hoče Tavčar predlogo minimalizirati, litotizirati, jo s pomočjo burlesknosti in stvarnih razlagalnih okvirov prikazati kot proizvod pijanih in bolnih možganov (pač najbolj priročna stigmatizacija konkurenčnega avtorja), ki ga je umetniku, kakršen je parodist, mogoče z lahkoto posnemati. Izbira pač le njene površinske značilnosti, spotika se vedno ob enih in istih signalih Podbevškovega stila: citatno paberkuje po besedju in motivih, spakljivo oponaša rimbaudovsko eksotično in futuristično tropiko, ekspresionistično hiperboliko (raba plurala, števnikov in abstraktnih poneizmerjanj), vizionarnost in avantgardistični deklamacijski ritem, ki iz prozne vrstice prehaja v verzno in likovno.

Razmeroma čisto obliko je karikanje novatorjev dobilo v času, ko je ponovno prihajalo do prodornega nastopa nove literarne smeri na slovensko prizorišče – v parodijah na različne tipe modernizma in neoavantgardizma po l. 1960. Poleg almanaha

<sup>40</sup> Mihael OPEKA, Dekadentski biseri, *DiS* 12 (1899), 659, 691, 715–716.

<sup>41</sup> *Navihanci* (Ljubljana: Schwentner, 1902), 177–179.

<sup>42</sup> Marja BORŠNIK, Opombe, I. Tavčar, *Zbrano delo* 8 (Ljubljana: DZS, 1958), 474–479.

skupine avtorjev Poezije seveda 66 (samozaložba, 1967), ki je bil zasnovan kot parodija modernističnih pesniških zbirk, zlasti poetik V. Tauferja, D. Zajca in A. Kermavnerja, in posrečene, čeprav politično naznanjevalne opisno-stilizacijske karikature Grafenauerski sonet (1985) spod peresa E. Fritza, je med parodičnimi varuhi tradicije potrebno opozoriti na J. Menarta. Skupinski, celovit, dinamičen, tudi kulturno in politično projekten ter razmeroma agresiven nastop modernistov je ogrožal Menartovo samokanoniziranje, njegovo predstavo, da varuje slovensko literarno tradicijo pred novodobnimi šušmarji, ki nimajo kaj povedati.<sup>43</sup> Antisong: v stilu straniščne poezije (1970) je le ena izmed Menartovih parodij; karikirano poetiko izkorišča za njeno kritično opisovanje.<sup>44</sup> Neposredna tarča parodičnega posnemanja so verjetno kupleti M. Jesiha, ki so ravno v tem času sami parodirali tradicionalne metrične sheme, tako da so mehanizirali, poudarjali njihovo skanzijo, jim v duhu angleške *nonsense* poezije odjedali lastni smisel in vanje vnašali – morda ne brez zveze s tradicijo penatske pornografske verzifikacije – obilno in sočno, v literarnem kanonu tabuizirano besedišče.<sup>45</sup> V podobni maniri so tedaj pisali in objavljali še V. Kovač-Chubby, I. Svetina idr.

Menart pa s kopičenjem vulgarizmov in oponašanjem parodiranih štirivrstičnic (prestopno rimani trohejski osmerci) ne satirizira le Jesiha in njemu podobnih pesnikov, torej določen slogovni sestav v poeziji, ampak karikirani vzorec uporabi za satirični opis (opisujoče, vrednostne in razlagalne izjave) avantgardne kulture nasploh – kot ideologije, načina življenja, usklajenega delovanja skupin, eksperimentiranja v raznih umetnostnih panogah. Na muho parodičnega ponavljanja vzame zlasti avantgardistični ideologem nasprotovanja tradicionalnim načinom umetniškega predstavljanja, ki so ga tudi na Slovenskem ubesedili mdr. s predpono »anti-« (antidrama, antiroman...). Direktno opisne izjave nagibajo parodijo v maščevalno invektivo, ki de-

<sup>43</sup> V *Časopisnih stihih* (Ljubljana: DZS, 1960) je Menart odprl serijo parodiranja modernizma z epigramskim centonom *Montaža iz Prešerna* (92). Centon navaja verze iz *Nove pisarije* in 8. soneta *Sonetnega venca* tako, da dobi razmeroma tradicionalno koherentno paskvilno besedilo, ki nasprotnike (M. Rožanca, P. Kozaka in druge perspektivaše) bolj direktno sramoti, jih izrinja s Parnasa, kot pa da bi jih posredno ironiziralo s parodijo. Kljub temu pa Menart z naslovom tekst predstavlja tudi kot posnemanje avantgardističnega umetnostnega postopka, montaže – kot da bi hotel nasprotni ke pobiti z njihovim lastnim orožjem (čeprav jih je Menart z montažo prehitel, podobno kot s svojo »vizualno« kavarniško pesmijo iz *Pesmi štirih*). Posneti modernistični vzorec zapolni z njemu inkongruentno vsebino klasičnega pesništva, ki ta zaledje tega vzorca, modernizem, tudi satirično komentira. – V *Časopisnih stihih* je objavil Menart še štiri imitacije, ki jih je v opombah k *Statvam življenja* (3. izd., Ljubljana: CZ, 1981) naknadno razglasil za parodije oziroma za »popestritev knjige«, za »svojevrstno izražanje misli«, ki ga je posnel iz novih literarnih smeri, ne da bi se jim pri tem že zapisal.

<sup>44</sup> *Sodobnost* 18 (1970), št. 1, 33–34; *Statve življenja*, 512–513. Gre za tip opisne parodije, ki temelji na načelih, kakršna je kasneje uporabil tudi E. FRITZ v svoji protimodernistični parodiji Grafenauerski sonet (*Dejansko stanje*, Ljubljana: CZ, 1985, 101).

<sup>45</sup> Npr. »zakaj ne bi v zboru zapeli, kar/ večkrat smo rekli naglas: fuk/ je nevaren svobodi, vsaj današnji čas« ali: »krmilo spanja, ti, puščava,/ drkanje teh blodnih let,/ izbira čipk, čemerna slava,/ trohnoba silosa si, doba čet« ali: »kdo je jesih kdo je kurc kdo v nebesih kdo zamurc«.

gradira akterje (avtorje, publiko, kritike) in proizvode avantgardističnega sistema kot blef(erje), jih oblati z nizkim besediščem, ki so ga v literaturo avantgardisti sami uvažali (avantgardizem predstavlja Menart kot straniščno poezijo, sranje, pornografsko pozerstvo, ustvarjalno impotenco, britje norcev, blefiranje, ki ga podpirajo razne klike, kot bebavost). Menart s svojo napadalno satirično parodijo izvede transkontekstualizacijo, ki predlogo loči od njenega naturalizacijskega okolja. To je za avantgardno kulturo še posebej usodno: v avantgardi namreč sami teksti, artefakti vedno potrebujejo za svoje funkcioniranje v literarnem in umetnostnem sistemu močno podporo programov, manifestov, kritičkih interpretacij, uprizoritvenih aktivnosti (npr. performans, hepening). Menart pa te avantgardistične obdelovalne postopke osmišljanja tekstov povsem izbriše in predstavlja vse prvine sistema (tekste, »umetnine«, avtorje, izvajalce, kritike) izolirano, same na sebi, kot se zdi jo neavantgardističnemu opazovalcu.

### 3.5 Prerivanja soobstajajočih poetik: razločevalne parodije

Razločevalne parodije so tiste, ki nam kažejo interes, da bi z literarnega prizorišča zrinile konkurenčno literarno tendenco (soobstajajoči stil)<sup>46</sup> ali pa jo le relativizirale, nekoliko osmešile njeno izključujočnost, tematizirale redukcionizem njenega modela sveta – tako, da prikazujejo še drugo plat, ki se ni mogla prebiti skozi stilizacijske filtre predloge. Razmerja med predlogo in parodijo tu ni mogoče uzgodbiti s pripovedjo o ohranjanju in inoviranju; predloga je s stališča književne evolucije parodiji nekako vzporedna: bodisi v tem, da se prav tako uveljavlja kot zastopnica novega, a drugečnega toka, bodisi v tem, da je skupaj s parodistom zaostala za frontnimi črtami literarnega razvoja.

F. Levstik je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja že sam postal literarni »konservativec«; z epigrami in parodijo je l. 1882 skušal nastopiti **proti** tedaj tudi že zastareli Stritarjevi sentimentalistični poetiki in nazorom, ki so zrasli iz razsvetljenskih in predromantičnih vzorcev ter prerasli v starčevsko dogmo (čeprav je bil star šele 46 let).<sup>47</sup> Satirična parodija Mrtvi žabi: solznodolska pesem, ki rigorozno sledi pravilom svojega žanra (profanizacija in satirizacija predloge),<sup>48</sup> skuša temeljito osmešiti in razkrinkati tarčo svojega posmeha: Stritarjeve in Gregorčičeve sentimentalne elegije oz. opevanje antropomorfiziranih bitij, Stritarjeve vse pogostejše esejistično-programске formulacije o solzni dolini človekovega življenja. To stori Levstik tako, da se nasloni na svojo štiri leta starejšo, a dvoumno karikaturu iste pesniške vrste in sloga (Mèrtvemu hrošču, Z 1878), ki jo je Stritar-urednik tedaj na prvo stran svoje revije sprejel v veri, da gre za »resno« delo njegove smeri. To besedilo, ki ga nova parodija

<sup>46</sup> MOROZOV, n. d., 109.

<sup>47</sup> Stritar, ki je kot novi solastnik in stalni sodelavec *Ljubljanskega zvana* začel objavljati v njegovem drugem letniku, je med uredniki in bralci zbujal nejevoljo, odpor, njegove pesmi in epigrami so delovali ob Gregorčiču in Aškercu, vodilnih Zvonovih pesnikih, anahrono. To razmerje je formuliral urednik F. Levce v pismu J. Kersniku 19. marca 1882: »S Stritarjem nisem nič kaj zadovoljen. /.../ Naposled bo vendarle res, da se je mož izpisal in – postaral.« – O tem prim. A. SLODNJAK, Opombe, F. Levstik, *Zbrano delo* 3 (Ljubljana, 1953), 318–321; Isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* 3 (Ljubljana: SM, 1961), 154.

<sup>48</sup> F. LEVSTIK, *Zbrano delo* 3, 37–39.

deloma kontrafakturira, je izhodišče za besedilnovrstno karikiranje in ikoniziranje rahločutne ideologije. Z groteskno profanizacijo »elegija« do absurdnosti pretira osnovno konvencijo predloge (paralelizem med rahločutnim človekom in trpečo živaljo) in poudari ravno tiste prvine, ki jih njen sistem žanrsko-stilnega redukcionalizma izpušča in potlači, tj. ne-človeškost, fizično živalskost živali. Namera neobjavljene parodije se ujema z namero sočasnih Levstikovih, prav tako neobjavljenih epigramov na Stritarjevo svetobolje: skušali so tematizirati absurdnosti vrste, sloga in ideologije, ki jih je podpiral in oznanjal Stritar, s tem pa omajati njegovo avtoriteto urednika, modrostniškega oznanjevalca moralnih nauk in ga z ironijo izločiti iz prevladujočega toka tudi kot pesnika zapoznelca. Skratka, s profanizacijsko gesto hočejo prikazati in izpostaviti posmehu njegove »zrele« nauke kot samovšečno pozo mehkužneža in prikritega babjeka.

M. Jesih z vse drugačnim, **neantagonističnim** ironičnim etosom l. 1984 parodično aludira na več svojih pesniških sopotnikov, markantnih tvorcev avtopoetik znotraj modernističnih oz. postmodernističnih tokov.<sup>49</sup> V Poljubnostih se z igrivo ironijo posmehne B. A. Novaku iz Kronanja in Hčere spomina (»Orel sin razširi krila«, »Radenska je hči globin«) ter K. Koviču iz Bezgovih ur (»Uš zbudi se v bezgu mladem«); Brvarjevo zasebniško prozaizacijo poezije, depoetizirani imagizem in verzem zapolni v Delu z domišljijjskimi, nadrealističnimi podobami, v Nasihi in metuljih pa razdre svetinovski vzorec vzhodnjaške pravljice parabolike, dekorativnosti in erotizma s prozaiziranim vrinkom. Pesem Roma žena meri na motiviko in stil S. Makarovič, ki ga parodist z matematično mehanizacijo potuje tako, da v precej monološko vrednostno, duhovno-čustveno strukturo predloge (individualistični nihilizem in neodekadenco uporništvo) vnese ambivalentnost, mešanico komičnega, grotesknega, tragičnega in čarobnega. Jesihove parodične odnosnice oz. besedila do svojih novatorskih sopotnikov niso satirično agresivne, saj s svojo ambivalentno, sinkretično poetiko zgolj ironično opozarjajo na soobstoje heterogenih vrednostnih sistemov, na mnogojezičje sveta, ki ga preveč »dogmatski« stilni modeli avtopoetik reducirajo. Jesihov polimorfni, protejski lirski subjekt se tudi do jezikov sodobnikov, ki jih potuje, ne razmejuje, ampak jih s parodičnostjo integrira v »svojo« slogovno poliloškost, jih izkorišča za lastne, predvsem estetske literarne učinke. To je vse že sindrom drugačnega duhovnozgodovinskega obzorja parodiranja, takšnega, ki se ne opira več niti na objektivno niti na subjektivno resničnost (gl. tč. 3.7).

### 3.6 Novatorji proti arhaistom: naprednjaške (progressivne) parodije

Za parodije, s katerimi v literarno življenje stopajo novatorji, veljajo ugotovitve, ki jih je po ruskih formalistih povzel in ob nekaterih značilnih zgledih razložil B. Paternu:<sup>50</sup> tu parodija nastopa kot predhodnica, formalno-raziskovalna avantgarda, ki počisti s kanoniziranimi normami, tradicionalne postopke pa uporabi kot gradivo za odpiranje in podpiranje novih literarnorazvojnih teženj. Parodije novatorjev le redko zdrsnejo v predvideni kalup nizkega oz. satiričnega medbesedilnega žanra: novatorji prepletajo parodijo z direktno literarno satiro, kadar pa že pretežno parodirajo, to

<sup>49</sup> M. JESIH, Razni verzi, *Problemi* 22 (1984), št. 4: Literatura, 6–10.

<sup>50</sup> Boris PATERNU, Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, 25–31.

počnejo manj vezano na vzorce predlog, bolj sproščeno in igrivo oz. vrednostno ambivalentno, tako da paradije včasih niti ne opazimo takoj. Tudi s tem neupoštevanjem strogih žanrskih in stilnih razmejitev ter z ignoriranjem načela imitacije (četudi ironične) razkrajajo naprednjaki ustaljeno strukturo kanona nacionalne literature.

Kanon rahljajo ali razdirajo tako, da stare izrazne načine degradirajo kot neustrezne na novo veljavnim modelom resničnosti ali kot zastarele glede na nastajajoči kompleks estetskih vodil in njihovih besedilnih pravzorcev; na oba načina, ki se medsebojno večinoma prežemata, ustvarjajo takšne paradije tudi pri sprejemnikih, razpečevalcih in obdelovalcih – ne le pri ustvarjalcih – ugodnejše ozračje za akceptacijo novih literarnih rešitev in smeri. V obeh primerih svoje parodiranje utemeljuje v raznih izpeljavah heglavske »velike pripovedi« o zgodovinskem spreminjanju duhovnih oblik, o napredujočih razvojnih stopnjah samospoznavanja duha: kar ne ustreza več novemu zgodovinskemu obzoru duhovnoestetskih potreb, je potrebno preseči, zamenjati z novim, modernim.<sup>51</sup>

Tekstualne intence novatorjev niso usmerjene k poenotenju, čistosti in retrospektivni trdnosti ponovljivih struktur, ampak k odprti procesualnosti, vsebinski in formalni nepredvidljivosti, tujosti, različnosti in raznolikosti. Skušajo (če sploh pridejo do objave!) ustvariti ozračje, ki bi pri bralcih, kritikih in ustvarjalcih (vključno s samimi parodisti), spremenilo spoštljivi odnos do varuhov uveljavljenega stanja v jedru in obrobju literarnega kanona, uzavestilo njegovo skrepenelost in neustreznost novemu duhu časa.

**3.6.1** Parodičnost integrirajo progresivci – ti so bili deležni v teoriji in literarni zgodovini večje pozornosti in jih lahko zato manj podrobno obravnavam – pretežno v svoj novatorski slog. Načinov za to je več. V navidezno imitacijo kanoniziranih vzorcev s prikrito ironijo tihotapijo povsem nasprotne idejno-stilne poudarke: F. Prešeren je npr. z imitacijskima parodijama Šmarna gora in Nebeška procesija (KČ V, 1848) v formalno in duhovno izročilo romarskih pesmi **subverzivno**, naivnim bralcem skoraj neopazno vnesel nasprotno, meščansko-liberalno ideologijo in utrip urbanega življenjskega stila; v Ponočnjaku (nast. ok. 1833) pa je s spretnim karikiranjem tej tarči posmehljivega distanciranja pridružil še vzorec bürgerjevske balade, svetovne uspešnice in novopečene klasike, ki je pred desetletji navduševala Deva in ga gnala v ustvarjalni obup.<sup>52</sup> Parodičnost se sicer Prešernu v obliki posamičnih figur obilno vpleta v satirične sonete in epigrame, zlasti pa v Novo pisarijo (KČ II, 1831), kjer doživljata antični mitološki aparat in topika Parnasa burleskno degradacijo v okolju slovenskega razsvetljenskega fiziokratizma in utilitarizma.

Prešeren je bil vzor za to, kako lahko novatorji vpletajo parodičnost v **satirične opise**, ironizacije in aluzivne evokacije skrepenelih varuhov kanona. J. Stritar je v Triglavu iz Posavja (Z 1870) z ironičnim pretiravanjem in satiričnim paraboliziranjem osmešil redukcionizme staroslovenskega kulturnopolitičnega avtoritarizma, omejenega, utilitarnega slovstvenega repertoarja, samocenzuro pesniške izraznosti ob ljubezenski tematiki: v ta namen je segal tudi po karikiranju krištofšmidovk, tedaj

<sup>51</sup> Prim. W. KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche*, 103–104.

<sup>52</sup> France PREŠEREN, *Zbrano delo* 2, ur. J. Kos (Ljubljana: DZS, 1966), 31–35, 51–53, 54–59.

prevladujočega pripovednoproznega žanra, kjer je literarnost bila le pretveza za moralno eksemplaričnost.<sup>53</sup> I. Cankar je v *Literarno izobraženih ljudeh* (Vinjete, 1899), satiri zoper tradicionalistične predsodke t. i. filistrov do individualizma, fragmentarnosti, čutnosti, erotizma moderne, vključil v kontekst ironične, gogoljevske groteskizacije vloženo parodijo, karikaturu pikantnega trivialnega salonskega romana po maniri P. Pajkove – primer filistrom ljubega čtiva.<sup>54</sup>

O. Župančič je v lirski polemiki z Aškercem, tedaj s stališča mladega rodu že preživelo avtoriteto, ustvaril karikaturu njegove orientalistične kuliserije, teznosti in epične parabolike tako, da je njegovo poetiko le aluzivno **evociral**, jo predstavil poantirano in zgoščeno *in absentia*, ne da bi pri tem zvesto sledil kakemu otipljivemu modelu iz Aškerčeve epske delavnice (Omer čita Ahmedovo knjigo, Naši zapiski 1909).<sup>55</sup>

Parodičnost v zgodovinski avantgardi, pri S. Kosovelu sredi 1920. let (Sferično zrcalo, Napis nad mestom, Lirika), postane že kar razsežnost **strukture samih besedil**, ki v težnji po radikalnem prelomu s tradicijo zanikajo osnovne norme literarnosti (estetsko avtonomijo, organsko zaokroženost, dokončnost, sporočilno globino, metaforičnost, brezinteresnost) in ikonoklastično obračunavajo z ideološkim in estetskim imaginarijem celotne meščanske epohe, vključno z njenim književnim kanonom.<sup>56</sup>

**3.6.2** Po tem, ko sem v prejšnjem razdelku nakazal nekatere besedilnostrukturne možnosti nekonvencionalizirane parodičnosti, bi želel skicirati še literarnoevolucijske vloge oz. učinke progresivnega parodiranja. Parodične strategije omenjenih tipov so najprej pomagale ustvariti laiciziran, sekularen, **avtonomen** literarni sistem, zato so si privoščile dominantni repertoar nabožnega in utilitarnega slovstva, še bolj pa omejenosti literarno-duhovnega obzorja, zakoreninjenega v katoliškem ali laičnem razsvetljenstvu (Prešeren, Levstik, Pižmar pripoveduje, kdo so bili njegovi in njegovega ščitnika stari dedje, 1862, Stritar, Triglav iz Posavja).<sup>57</sup>

Ko je bila po objavah Kranjske čbelice, Prešernovih Poezij, zbirk njegovih epigonov oz. posnemovalcev, Macunove antologije, začetkih rednejšega izhajanja »lepoznanskih« listov in prilog idr. izoblikovana že prva dejansko poetična (depragmatizirana) stilna formacija, so lahko parodije in parodična besedila S. Jenku (Ognjeplamtič, Tobaku, Od Janezove Neže, Trije soneti kmetičici, Zdravica) sredi 50. let že pomagala vzpostaviti tudi **literarnoevolucijski preskok** iz smeri, ki se je že konvencionalizirala, uveljavila, do neke mere celo kanonizirala, v nov, postromantični stil.<sup>58</sup> Jenko si je z njimi utiral pot izpod vplivnega Prešernovega sonetnega sloga, tektonske

<sup>53</sup> J. STRITAR, ZD 4, ur. F. Koblar (Ljubljana: DZS, 1954), 275–293.

<sup>54</sup> Ivan CANKAR, ZD 7, ur. J. Kos (Ljubljana: DZS, 1970), 125–138.

<sup>55</sup> Oton ŽUPANČIČ, ZD 4, ur. J. Mahnič (Ljubljana, 1967), 13–14.

<sup>56</sup> Srečko KOSOVEI, Integrali, *Zbrano delo* 2, ur. A. Ocvirk (Ljubljana: DZS, 1974), 31, 71, 93, 484.

<sup>57</sup> F. LEVSTIK, ZD 4, ur. A. Slodnjak (Ljubljana: DZS, 1954), 54–65 (nedokončano, neobjavljeno).

<sup>58</sup> Simon JENKO, ZD 2, ur. F. Bernik (Ljubljana: DZS, 1986), 33–46, 50, 158. Prim. B. PATERNU, Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike; Isti, Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, 27–28.

kompozicije, njegove romantične tematizacije erotike, absolutizacije in vertikalne, intenzivne idealizacije subjektivitete. Neobjavljena, avtoterapevtska parodična besedila, pastišno preprejena s paberkami prešernovskih metaforičnih, skladenjskih, kompozicijskih in metaforičnih stilemov, demontiranih s tehnikami romantične ironije, so bila pravcata bloomovska revizija, ki je Jenku izčistila lirski prostor za empirično psihologizacijo, veristično, socialnozgodovinsko ozemljitev izpovedi.

Naprednjaške parodije in parodičnost so postajale skupaj s formiranjem slovenskega literarnega kanona (z boji, kdo in s kakšno poetiko bo zasedel najuglednejša mesta na slovenskem Parnasu, kdo se bo uvrstil med »naše klasike«, da se bodo lahko kosali z antičnimi in novejšimi svetovnimi mojstri peresa)<sup>59</sup> vse od srede 19. st. dalje predvsem sredstvo za **slogovno in vrstno diverzifikacijo** literature, za promoviranje novih idejnoestetskih vodil in prakse (Jenkov primer), pa tudi – zlasti v povezavi s proznimi ali pesniškimi satirami, epigrami, programatiko in kritiko – orožje za stigmatizacijo konservativnih konkurentov, za razgaljanje preživelih konvencij, za hiperbolizacijski, tendenčni opis togih razmer in omejitev v literarnem življenju, ki so novatorje ovirale (npr. Levstikova Ježa na Parnas v rkp. redakciji, 1863, ki smeši Bleiweisov in Veselov kulturni krog tudi z burleskno, herojsko-komično inverzijo Krsta pri Savici; Stritarjev Triglavan iz Posavja, Cankarjevi Literarno izobraženi ljudje, Župančičev Omer čita Ahmedovo knjigo).

V tem pogledu je protikonservativna tendenca še najbolj disciplinirano podrejena vrsti parodije pri enem najbolj reprezentativnih slovenskih parodistov, Mencingerju. Njegov »slavnostni govor magistra Sulfurija Udrihoviča pri Vodnikovi besedi dne 17. februarja 1885« – Vodnikov »Vršac«, potlej pa še nekaj (LZ 1885)<sup>60</sup> – je primer satirične parodije na način mišljenja, argumentiranja, zgled za t. i. *sense rendering*.<sup>61</sup> Mencinger izpostavlja posmehu svojih proliberalnih bralcev Mahničovo 'sholastično' metodo, tehnike interpretacije in dogmatične presoje literarnih besedil (iz feljtona Dvanajst večerov), jo s ponavljanji in pretirani njegovih argumentov in logike karikira ter aplicira na – vsaj domnevno – inkongruenten predmet (na po splošnem mnenju nedvomno »pravoverna« pesnika, Vodnika in Slomška). Namesto direktnega soočanja argumentov, ki ga je Mahnič – sicer dogmatik, a bister in razgledan filozof, že skoraj dekonstrukcionista liberalistične ideologije in njenih literarnih utelešenj – ves čas izzival, se je Mencinger, podobno kot drugi liberalci, odločil za indirektno satirično, literarizirano smešenje, za stigmatizacijo nasprotnika in tako skušal spodbiti veljavnost njegovega interpretativnega in kritiškega pristopa. Goriškega teologa prikazuje kot nad splošnim mnenjem in občutki vzvišenega, nadutega strokovnjakarja, ki ves čas ponavlja večvrednostno modroslovno-estetično pozo in ki iz iztrganih citatov s pomočjo drobnjakarske, pedantne analize z absurdno logično premočrtnostjo izpeljuje nadvse daljnosežne sklepe o veri škodljivih in mladini nevarnih miselnih ozadih že na prvi pogled lepih in dobrih pesmi. Vsi Mencingerjevi parodični postopki konvergirajo v vložnični perspektivi, fingiranjem subjektu-maski, tipu smešnega, strokovnjaškega, (sholastičnega) pedanta, znanega še iz *commedie*

<sup>59</sup> Prim. M. JUVAN, Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve.

<sup>60</sup> J. MENCINGER, *Zbrano delo* 4, 29–43.

<sup>61</sup> Po Wellsu, KARRER, n. d., 90.

*dell' arte*: konservativnega nasprotnika svobodnega literarnega izražanja diskvalificira torej kot primerek *dottoreja*.

Zgodovinska avantgarda tudi na Slovenskem pomeni novo stopnjo v razmerju do literarnega kanona. Gre za radikalizacijo moderne; že ta je v imenu doslednega individualizma, esteticizma, svetovljanstva in boja zoper videze in avtoritete začela prelamljati z izročili na idejno-moralno in družbeno-nacionalno transcendenco vezanega realističnega besednega oblikovanja, polemizirati z vodilnima ideologijama (liberalno, klerikalno), ki sta v 19. st. krojili kulturno sfero. V parodičnih montažah S. Kosovela pa sploh ne gre več samo za parodiranje zastarelega, neprimerne slogovnega sestava neposrednih predhodnikov ali za satiriziranje konservativnih sodobnikov, spodbijanje obstoječih avtoritet. Kot avantgardist izhaja Kosovel namreč iz celovite in radikalne refleksije literarno-umetniškega sistema in njegovega kanona, kakor se je oblikoval skozi novi vek v evropskem duhovnem prostoru. Avantgardisti so z »militantnih«, s političnim diskurzom prežetih stališč, »optimalnih projekcij« (A. Flaker) proklamirali prelom s tradicijo kot tako, se pravi »veliko citatno polemiko« (D. Oraić Tolić) s celotnim izročilom dotedanje umetnosti (z njeno mimetičnostjo, estetskim doživljanjem, evropocentrizmom, metafiziko, eshatologijo, meščanskostjo).<sup>62</sup> Kanonizirana, muzealizirana umetnost je izgubila čar kulturne (tudi narodne) svetinje in postala v očeh avantgardistov le ena izmed družbenih »ustanov« (P. Bürger), ki jih je kot instrument ideoloških videzov in oblastnega gospostva potrebno razrušiti – tudi s pomočjo marinettijevske totalne parodije –, da bi utrli pot »pristnejši« subjektiviteti.

V povojni neoavantgardi in modernizmu 60. in 70. let se je nasprotovalna parodičnost do narodnega književnega kanona kot medija za reproduciranje nacionalne ideje in vsakršnih ideologemov kazala v različnih oblikah, ki so literarne sodobnice kritičnega ter interpretativnega koncepta »novega branja« – tj. smeri interpretacije, ki fenomenološko reducira drugotne, družbeno in narodno vzorčne vloge kanoniziranih umetnin, in se skuša dokopati do njihovega bistva, do »eksistencialnega jedra«, ki naj bi bilo sposobno neposredno (brez zgodovinskih, metafizičnih, ideoloških transmisij) vznemirjati modernega bralca.<sup>63</sup> Obe obliki parodiranja slovenskega književnega kanona in njegovih del pa sta imeli v sebi že zametke oslabitve idej napredka, inovacije in modernizacije, ki so motivirale naprednjake od romantike dalje – najbolj ravno v moderni in zgodovinskih avantgardah.

Prva vidnejša oblika so t. i. resne parodije, modernistične (eksistencialistične) reaktualizacije nekaterih ključnih besedil slovenske literarne tradicije.<sup>64</sup> »Mitskim« delom klasikov ali folklore so skušale izbrisati učinke kanonizacije (vloge vzorčnosti, aplikabilnosti, ideološke redukcije in recepcijske »udomačitve«), jih radikalno

<sup>62</sup> Dubravka ORAIĆ TOLIĆ, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), 79–80.

<sup>63</sup> Prim. za širši metodološki okvir fenomenološke hermenevtike Darka DOLINARJA, *Hermenevtika in literarna veda* (Ljubljana: DZS, 1991), 162–172.

<sup>64</sup> Ziva BEN PORAT, *Ideology, genre and serious parody*, *AIRC X* (New York – London, 1985), 380–387; Linda HUTCHEON, *Parody without ridicule: observations on modern literary parody*, *Canadian review of comparative literature* 5 (1978), št. 2, 201–211.

demistificirati ter vzpostaviti dialoško sozvočje modernističnega nihilizma z njihovo »izvorno problematičnostjo«, pri čemer so do njihovega idiolektu ves čas ohranjale ironično distanco (V. Taufer, *Nokturno I*, 1964, Krst, 1969, Sveti Matija ubije očeta in mater, 1975, F. Rudolf, *Celjski grof na žrebcu ali legenda o strukturi*, 1969, D. Smole, Krst pri Savici, 1969, S. Sitar, *veronika z desenic veronika*, 1974, S. Makarovič, *Pomladanska romanca*, *Odštevanka*, 1977, R. Šeligo, *Lepa Vida*, 1978).<sup>65</sup> V tem premoščanju zgodovinske in estetske sprejemalne razdalje seveda ne gre za preprosto nasprotovanje demodiranim leposlovnim predhodnikom, ampak za refleksijo, ki je – podobno kot že v zgodovinskih avantgardah in deloma v obdobju moderne – zmožna dojeti tradicijo kot tako, se pravi njeno »celoto«, njene kulturne, simbolne, idejne, estetske učinke v vsakokratni sedanjosti.<sup>66</sup>

Pri resnih parodijah ključnih ('mitskih') besedil slovenske tradicije se v modernistično inovativnost in protitradicionalizem vpisuje že tudi arhaizem, katerega temeljna struktura je po J. Leenhardt<sup>67</sup> povezana ravno z zavračanjem historicizma oz. perspektivne zgodovine Napredka ter z zagovarjanjem časovnega izenačevanja (oz. tistega prostorskega združevanja raznorodnih in raznočasnih okruškov diskurzivnih redov, ki ga M. Foucault imenuje *heterotopia*); parodije slovenskih »mitov« so še najbližje t. i. esencialističnemu arhaizmu, ki je v navezavi na Heideggra poskušal odkriti v svojih predlogah nekakšne *arhai* sedanjosti, pri čemer jih je moral očistiti funkcionalizacij, ki jim jih je dala zgodovina, njena metafizika in družbena tehnologija. Prav iz nemožnosti paraleliziranja med razcepljenim, kaotičnim svetom, kakršen se je kazal modernistom, in »mitsko« totaliteto del tradicije, evociranih z arhaizmom, se je v teh parodijah porajala tudi nekakšna heroična intenzivnost, o kateri je govoril tudi F. Lyotard (nostalgija sublimne moderne estetike) in ki jo je opredelil A. Wilde z izrazom disjunktivna ironija: gre za ironijo, pononotranjeno v sam subjekt oz. njegovo fluidno zavest ter vpisano v prepoznaven avtorski stil (ki je seveda lahko dehumaniziran, depersonaliziran); ta ironija je strategija, s katero modernistični, zgolj na estetsko sfero, avtonomijo umetnosti omejeni subjekt nasprotuje izkušnji begotnosti, razcepljenosti modernizirane družbe, v kateri so se izgubili oporni diskurzi Resnice, Dobrega in Lepega.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Navedena dela so vsa samostojne knjižne objave (za te odslej podajam le letnice v glavnem besedilu) razen pesmi, ki so iz: Veno TAUFER, *Vaje in naloge* (Maribor: ZO, 1969), *Pesmarica rabljenih besed* (Ljubljana: DZS, 1975); Svetlana MAKAROVIČ, *Izštevanka* (Ljubljana: CZ, 1977).

<sup>66</sup> Paradigmatično je, da je na ta način premislil tradicijo ravno eden najbolj reprezentativnih modernistov, T. S. Eliot v znanem eseu *Tradicija in individualni talent*.

<sup>67</sup> Jacques LEENHARDT, *Arhaizam i postmodernost*, *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, ur. G. Flego (Zagreb: Naprijed, 1988), 28–35; tu: 29, 30–31.

<sup>68</sup> Prim. A. WILDE, *Horizons of assent*, 121, 131–132. Najzgodnejša meni znana tovrstna izkušnja je Cankarjev *Ponesrečen feljton* (1910), v katerem zaradi pripovednega jukstaponiranja interferirata dva zgodbena in diskurzivna niza: prvi je avtoparodična karikatura cankarjanskega simbolističnega stila, drugi pa portret praktičnega, nevsebinskega, banalnega gostilniškega naročanja, pozdravljanja itn. Niz kontingenčnega vsakdana ironizira (simbolistični) literarni diskurz, ta pa podčrtuje efemernost praktičnih govoric, pri čemer nobeden od obeh jezikov nima položaja višje resničnosti: gre za samorefleksivno, radikalizirano romantično ironijo, tragikomično ambivalenco, ki – v sicer humornem

Druga vrsta parodiranja tradicije so politematska parodična besedila, ki mdr. tematizirajo literarni kanon sam, aludirajo na znamenita imena, šolsko klišeizirane interpretacije, preigravajo njegove motivne topose, oblikovne klišeje, ideologeme meščanskih ter realsocialističnih »velikih pripovedi« itn. Nekatera med njimi so obnove avantgardistične montaže, ki je kot poetološko načelo že samo na sebi globalno parodična, saj ne meri zgolj na posamezne zastarele literarnosmerne in/ali vrstne konvencije, ampak – stopnjujoč parodično kršenje *aptuma* do skrajnosti – ironično razdira same temelje literarnosti, se pravi bistvena načela, po katerih so v tradiciji pisali in doživljali umetniška dela (mdr. se izogibajo metaforičnim interpretacijam, globoki pomenljivosti). Takšna posplošena, kontaminirajoča parodičnost je prihajala do izraza že od srede 60. let dalje, npr. v pesmih T. Šalamuna (Duma 1964, 1964, nekatera popartistična besedila iz Pokra, 1966) in V. Tauferja (Cerkvica na hribčku, Popotovanje odo, 1969),<sup>69</sup> nato pa zlasti v ludizmu in njegovih podaljških: v »nonsense« pesniških krpankah in igrach M. Jesiha (Uran v urinu, gospodar!, 1972, Grenki sadeži pravice, 1974/78), politično satirični metafikciji D. Rupla (Tajnik šeste internacionale, 1971, Čas v njej rabelj hudi ali kako strašno kaznujejo slovenske pisatelje, 1974), fantastiki in »manierističnih« mitologizacijah M. Švabića (Sonce, sonce, sonce, 1972), v groteskah in erotiziranem pripovednem humorju F. Rudolfa (Pegam in Lambergar (vitez, smrt, hudič), 1976, Fotosinteza Linhart, 1977), travmatičnih »menipejah« J. Snoja (Gavženhrib, 1982, Fuga v križu, 1986) itn.

Pri tem je ponekod parodistova ironija prešla iz obzorja klasične satiričnosti oz., v Wildovi terminologiji, mediativnosti (Šalamunova Duma 1964) ali modernistične disjunktivnosti (Taufer), uperjenih zoper ideološke in estetske normative, izpeljane iz tradicije, v drugačno duhovno razpoloženje, v drugačen pragmatški etos. Z evociranjem in sopostavljanjem okruškov raznorodnih zgodovinskih stilov, podob, ideologemov, krilatic so ti sicer najprej izgubljali svojo kanonsko avtoriteto, semantično globino in postajali površinski konotatorji za satire vredni »tradicionalizem«, a že tudi nekaj, kar je zunaj svojega izvirnega zgodovinskega mesta razpoložljivo lateralni, prostorski, atemporalni kombinatoriki modernističnega ali neoavantgardističnega parodista – izgubljala sta se torej substanca njihove vsebine in izraza, skupaj z zgodovinskostjo. Kar je ostalo, je bila samo še razpoložljiva forma.

Igra z revijo referenc na literarno preteklost je postala korelat pojmovanju, značilnemu že za postmoderni pogled na svet:<sup>70</sup> identiteta je izgubila središče in vsakršna metafizična bistva, temelji samo še na interakciji, tako da subjekt ni več koherentna entiteta, ki bi lahko svojemu okolju vsiljevala svoj (subjektivni) red; s tem se izgubijo ontološko-gnoseološka gotovost, referenca literarne *mimesis* in substancialnost besedilne pomenljivosti – sedanjost in zgodovinskost sveta se kažeta kot mnogovrstna, pluralna, breztemeljna mreža konstrukcij, označevalnih dejavnosti, retoričnih

feljtonističnem tonu – opozarja na razklanost sveta, na paradokse estetske avtonomije.

<sup>69</sup>Tomaž ŠALAMUN, *Pesmi* (Ljubljana: DZS, 1980), 178; V. TAUFER, *Vaje in naloge*, 17–29.

<sup>70</sup>Hans BERTENS, The postmodern *Weltanschauung* and its relation with modernism: an introductory survey, *Approaching postmodernism*, ur. D. Fokkema, H. Bertens (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins p. c., 1986), 9–51.

učinkov, simbolnih verig, diskurzov itn. Takšen razplet že zgodaj nakazujejo zlasti Jesihova besedila iz 70. let (pesniška zbirka *Uran v urinu*, gospodar!, igra Grenki sadeži pravice). Vteji »igri označevalcev« se je lahko razkrojil še edini *locus* gotovosti, na katerega so se pri ironiziranju/ satiriziranju opirali modernisti in avantgardisti (npr. del predstavnikov t. i. nove proze: Švabić, Filipčič, Kalčič, Perčič): to je ironikov jaz, ki se je – povzemajoč pri tem načela romantične ironije kot »permanentne parabaze« in »neskončne samorefleksije« (F. Schlegel) – vzpenjal čez omejitve empirije, tradicije in lastnih nagibov, afektov, spoznavnih shem in dosegal čisto estetsko transcendenco kot absolutni teurg svojih besedilnih svetov.

### 3.7 Parodična pietas: k postmoderni razpoložljivosti tradicije

Razmerje do tradicije (vključno z modernistično) in književnega kanona se, kot sem nakazal, v parodičnosti postmoderne spreminja. Skupaj z drugimi prepričanji, ki so organizirala modernizirane postrazsvetljenske družbe, je doživela zaton ideja zgodovinskega napredka (postmodernistična gesla o koncu velikih pripovedi oz. zgodovine, prebolevanju metafizike in modernosti), ki jo je sicer oslabil že modernistični arhaizem in spacializirana montaža zgodovinskih referenc.<sup>71</sup> Z radikalističnim ikonoklazmom (neo)avantgard se je, potem ko se je proti sredi 70. let izčrpavala političnost kontrakulture, izživel prelamljanje s tradicijo oz. destruiranje kanona tudi na način različnih protiestetskih oblik ustvarjanja.<sup>72</sup> Ker so v postmoderni sam subjekt razkrinkali kot metafizično kategorijo in ga razsrediščili, razpršili oz. »zmehčali«, je postal vprašljiv tudi avtorski, individualni stil, s katerim so modernisti markirali svoje antagonistično stališče do tradicionalnih oblik reprezentacije in tekstualnosti. Po mnenju F. Jamesona je parodija v takšnem duhovnem ozračju izgubila svoj nekdanji smisel, ker je ne motivira niti projekcija napredka niti nima več kakšnega oprijemljivega (četudi individualnega) kriterija, s katerega bi smešila odklone in odstopa, napadala nasprotnike – v svetu, ki preboleva metafizične totalitete, dihotomije in hierarhije, namreč ni več konsenza, legitimacijskih instanc oz. »velikih pripovedi«, ki bi parodiste vnaprej povezovali z njihovimi občinstvi. Zato se parodija v postmodernizmu po mnenju Jamesona spreminja v pastiš, ki sicer ravno tako imitira in simulira pretekle forme, stile in vsebine, a brez kritične ostrine, kakršna je bila značilna za izročilo modernosti.<sup>73</sup> Tudi A. Wilde kaže v to smer: postmodernist s t. i. suspenzivno ironijo pristaja na kontingenčni svet, na vsa njegova naključja, na pluralne konstrukcije smisla, saj je sam neizogibno v njem, pri čemer ni več subjekt, ampak diskontinuirano, razpršeno polje presekov in učinkov raznih simbolnih mrež; ker na svet pristaja, se izgublja heroični patos modernistične ironije, ki jo zamenjuje sicer samorefleksivna, a pietetna (v Vattimovem pomenu besede *pietas*), svet sprejemajoča drža.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Prim. Gianni VATTIMO, *Postmoderna doba i kraj povijesti, Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, 72–82.

<sup>72</sup> O tem je pisal Peter Bürger v *Theorie der Avantgarde*, cit. po Andreas KILB, *Postmoderna: prilog teoriji alegorijskog stava, Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, 16–27; tu: 22–23.

<sup>73</sup> Fredric JAMESON, *Postmodernizem* (Ljubljana, 1992), 17–23.

<sup>74</sup> A. WILDE, n. d., 131–132.

Suspenzivni ironični etos literarnega kanona torej ne napada, še manj pa ga brani; z njim razpolaga kot z vsemi drugimi, aktualnimi in neliterarnimi diskurzi – na način svobodne in poljubne igre, takšne, ki do predlog ne kaže citatnega razmerja, ironične arogance in torej v medbesedilno fluktuacijo označevanja ne postavlja zapor. Razkrojile so se namreč dihotomije zunaj – znotraj, moje – tuje, znano – neznano, staro – novo, visoko – nizko, na katerih se je bila v tradiciji utemeljevala besedilna istovetnost; mehki postmoderni subjekt sprejema tuje gradivo kot svoje, če hoče biti postmoderen; še več, le v interakciji z njim sploh generira svojo »svojost«. Suspenzivno parodično razmerje do (slovenskega) literarnega kanona se je lahko formiralo v parodičnih besedilih (ne toliko v parodijah) šele po tem, ko sta (neo)avantgarda in modernizem v 60. in 70. letih radikalno razdrla strukturo književnega kanona, omajala njegovo avtoriteto in zavezujočnost v literarnonormativnem, ideološko-moralnem in nacionalno potrjevalnem oziru. Pietetna parodija kanonizirana dela, avtorje, norme, klišeje (slovenske) literarne tradicije brez zagrete kontroverznosti preigrava, upošteva njegove hierarhije, tabuje, zvrstne, žanrske, stilne in časovne diskriminante ter filtre, a jih razkraja ter promiskuitetno spaja heterogene kode, okruške svetinj iz literarnih muzejev in podeželskih cerkvic, jih izenačuje z nekanoniziranimi žanri, tematikami, stili, kompozicijskimi normami, postavlja na prepah svetovnega literarnega dogajanja. Takšno razmerje najbolj izrazito zastopajo dela M. Jesiha (npr. slušne igre v zbirki *Premi govor*, 1989, *Soneti*, 1989), M. Dekleve (*Odjedanje božjega*, 1988) ter prozna metafikcija A. Blatnika (*Plamenice in solze*, 1987, *Biografije brezimenih*, 1989), I. Bratoža (*Pozlata pozabe*, 1988), A. Šušulića idr. Iz interrelacij med raznorodnim označevalnim gradivom pomaga pietetno parodiranje **vzpostavljati** vseskozi giblivo, neobstojno, pogojno besedilno istovetnost, pomensko zgradbo in vrednostno perspektivo, tako da le-te niso že vnaprej ontološko in gnoseološko podprte, kakor pri prejšnjih evolucijskih stopnjah parodičnosti.

Postmodernistično stališče do izročila pa je kljub tezam o koncu zgodovine in propadu modernega projekta, kljub eklektični zmešnjavi stilov, identitetnih vlog in označevalni igri (v smislu lyotardovskega *anything goes*) zavezano modernističnemu izročilu inoviranja in preseganja ravno v tem, da je suspenzivna ironija tudi **polemični** odgovor na modernistično disjunktivno ironijo, na estetski ekskluzivizem modernizma, na njegovo romantično dediščino – prepričanje, v katerega so že sami romantiki zasejali dvom: da gre težave modernih družb razreševati znotraj estetskega reda; postmodernisti torej ne pišejo zgolj samorefleksivnih pastišev, ampak parodirajo same moderniste s satirično ostjo, ki se ne razlikuje dosti od tiste pri predhodnikih.<sup>75</sup> Takšno parodično razmerje do ekskluzivizmov in/ali resnobne ter elitniške vzvišenosti modernističnih avtorskih poetik navsezadnje lahko vidimo v Jesihovih Raznih verzih (1984, gl. tč. 3.5), če bi seveda njegovo poezijo razumevali v okvirih postmodernistične pluralnosti, izginotja ekskluzivnega osebnega sloga (kakršnega gojijo skozi več zbirk tarče njegove suspenzivne ironičnosti).

<sup>75</sup> Margaret A. ROSE, *Parody/post-modernism*, *Poetics* 17 (1988), 49–56; Gerald GRAFF, *The myth of the postmodernist breakthrough*, *Postmodernism in American literature: a critical anthology*, ur. M. Pütz, P. Freese (Darmstadt: Thesen Verlag, 1984), 37–58; tu: 37–39, 50.

## SUMMARY

Parodies, which serve the ends of comedic, burlesque, entertaining or social, moral and political satire, do not display the intention of becoming engaged in the conflicts between old and modern nor changing the relationship between the actors and texts of the literary system (e.g., A. Šuster – Drabosnjak, V. Kurnik, I. Rob, S. Osterc). For this reason, they usually refer to the popular or highly canonized texts and genres that the traditional consensus covers. In accord with the established standards of low/satirical types, they overturn and playfully abrogate the canonical stylistic and thematic hierarchies while diminishing the interconnectedness and axiomativity of the canon, exposing it to the bustle of modern, even marginal discourses, to empiricity, 'popular' sociolects and relevant thematics. When parodies employ literary models as a formal shell for subliterary, publicistic themes or as means for the satisfaction of vital and practical needs, the aesthetic and polyvalent conventions, on which the literary system builds its autonomy, are abrogated.

Literary-critical, literary-satirical and literary-reflexive parodies, which thematize and evaluate the original text, are self-referent and self-descriptive phenomena (autoreference, autopoiesis) in their literary system. They arise in ambivalent roles (the post-processing of the original texts is simultaneously the creation of new texts) and both represent and criticize elements and structures of the literary system using the same means. By the indirect strategies of caricaturization and stigmatization, which are comparable to the illocutionary force of irony, they attempt to exert influence on the contents of the preconceptions with which the participants in literary communication (readers, writers, editors, critics, pedagogues) receive original texts and their authors. These are means in the competitive battles of the cultural and literary elite, thus their targets are arguable original texts of contemporaries or immediate predecessors from the as yet unstable periphery of the canon.

Literarily oriented parodies, depending on the processes of literary change (i.e., its evolution), express various types of intent:

(1) Conservative parodies preserve the traditional code, the kernel of a national literary canon (as well as the norms and aesthetic principles associated with it) and/or maintain the status quo that reigns on its periphery in a temporary arrangement of the communicative power of the actors of a literary system. In a synchronic sociolectic and stylistic constellation they display a strong tendency toward unification: with satire they attempt to bring all divergences into the dominant literary discourse. On the diachronic axis they are retrospective, preferring repetitious structures to open series of processes. Such parodies thematize and athematize those genres, styles and texts (with the support of readers and critics) that are decisively different from the given state. They protect the canon from dilletantism, substandardness and triviality, extreme authorial idiolects (e.g., J. Mencinger), literary importation (F. Milčinski, D. Feigel, M. Potokar), and, especially, innovative, modernizing trends in Slovene literature (reaction to the modern, the historical avant-garde, modernism and neo-avant-gardism: M. Opeka, R. Murnik, I. Tavčar, J. Menart, E. Fritz). Conservative parodies follow the dictatorship of the rules of intertextual genres, having their precisely defined place and role (low and satirical) in the canonization of the hierarchy of literary genres. This very obedience to the rules (among other things, a pejorative attitude toward clearly separate foreign discourse) places such parodists in the ranks of guardians of the status quo.

(2) Differential parodies display the intention of supplanting a competing literary trend, a coexistent style (e.g., Levstik with Stritar's *Weltschmerz*); or they relativize it by mocking somewhat its exclusivity and thematizing the reductionism of its world model (M. Jesih) in such a way as to show the other side of the coin that could not have come through the stylizational filters of the original. This is from the point of view of literary evolution

parallel to the parody: either in that it is advanced as a representative of a new and different trend, or in that, together with the parodist, it remains behind the front lines of literary development.

(3) Progressive parodies are a formal-investigative avant-garde that dismisses the canonized norms, using traditional approaches as material for the opening and support of new literary trends. The parodies of innovators only rarely falls into the preconceived mold of a low or intertextual genre: innovators interweave parody and parodicity with direct literary satire. In those instances when they are primarily parodying, they do so with less connection to the forms of the original, in a more relaxed and playful manner, or ambivalently with respect to its values (e.g., with a subversive pseudo-imitation of the original, with allusive evocation, with an anti-traditional structuring of the text). By disobeying strict genre and stylistic definitions and ignoring the principles of imitation (albeit ironic) such innovators also dissolve the entrenched structure of the national literary canon. They denigrate the old ways of expression as inappropriate to the new models of truth and/or as old-fashioned with respect to the rise of a complex of aesthetic guides. In both cases their parody is founded on various derivations of Hegel's 'meta-narrative' of the historical change of spiritual forms, of the progressive developmental stages of self-realization of the spirit. Parodic strategies of progressive writers first aided in the creation of a laicized, secular, autonomous literary system (F. Prešeren, F. Levstik, J. Stritar); from the middle of the 19th c. they became a means of stylistic and genre diversification in literature as well as of promotion of new ideological and aesthetic guides and practices (S. Jenko). Moreover, especially in connection with the prose and verse satires, epigrams, programmatics and critics, they were a tool for the stigmatization of conservative competitors, for laying bare outmoded conventions, for hyperbolized, tendentious description of the sad state and limitations of literary life that were obstacles to the innovators (F. Levstik, J. Mencinger, I. Cankar, O. Župančič). In the avant-garde and modernism, parody became a manner of increasing and generalized polemic reflection on the national literary canon, its 'mythic' works or its effects and roles 'in their entirety' (S. Kosovel, V. Taufer, D. Smole, J. Snoj, T. Šalamun, D. Rupel, F. Rudolf, M. Jesih, M. Švabič, and others).

(4) Pious parodies, which in the coordinates of the postmodern developed out of the progressive parodies, no longer attack the canon, but rather ironically make use of domestic and foreign tradition for the construction of their own relational textual identities (M. Jesih, A. Blatnik, I. Bratož, and others). The decline of the idea of modernity, which drove the progressive parodies, can be seen in them. Moreover, the self-reflection of romantic irony increased in their spiritual and historical base: all ontological-gnosiological certainty was lost, as well as the purely subjective, such that the parodist no longer possessed *a priori* (personal) parameters, along which he could stand against deviations from (his) truthfulness, truth, the beautiful and the good.