

Z OBROBJA V SREDIŠČE (POJMOVANJA PARODIJE NA SLOVENSKEM)

Znotraj klasične retorično-poetiške literarnovedne paradigme je bila parodija kot žanr potisnjena na obrobje zunajčasovnih klasifikacijskih sistemov, podrejena satiri oziroma izključena iz območja estetskega. Novejši pogledi nanjo so se formirali šele po historizaciji in temporalizaciji pogledov na svet ter književnost: za opis parodije postane bistvena njena funkcija. Parodija je stopila v središče literarnega sistema, postala model za razlago literarnorazvojnih premikov in skupaj s travestijo ena bistvenih določnic modernističnih in postmodernističnih literarnih smeri.

Within the classical rhetorical-poetic paradigm the parody as a genre has been shunted to the periphery of atemporal classificatory systems, subordinated to the satire, or excluded entirely from the aesthetic realm of beauty. More recent views on parody have been formed only after the historicization and temporalization of views on the world and literature; what is essential about the description of the parody is its function. Parody has moved to the center of the literary system and has become a model for the interpretation of literary developments and shifts. Together with the travesty it is one of the essential features of modernist and postmodernist literary trends.

1 Nejasna razmerja: obseg pojma parodija

Kdor se sreča z neznano besedo ali pa mu znana beseda ni ravno jasna, seže najprej po slovarju ali leksikonu; prvi opredeli leksem v sistemu nacionalnega jezika, drugi pa reč ali pojem v sistemu kulture. Oba veljata za dokument in normo najsplošnejšega konsenza, ki ga je dobilo in ki naj ga ima posamezno geslo v besedovalnem obtoku. Pri literarnoteoretičnih izrazih, zlasti pri tistih, ki služijo za žanrske oziroma vrstne oznake besedil, se — tako kot pri vseh drugih geslih — izkaže, da slovar in leksikon ne moreta prekriti obsega, ki so jih na eni strani dobili npr. v splošnosporazumevalni, publicistični rabi, v strokovnih besedilih (kjer so nastopali večinoma v logiški vlogi *use*, tj. kot sredstvo označevanja, predci-ranja) in, na drugi, v izrecnih teoretskih opisih oziroma definicijah, kjer so bili sami predmet označevanja in klasificiranja (vloga *mention/refer to*). Splošnosporazumevalna, publicistična in strokovna, literarnozgodovinska **raba** pojma/besede parodija je nekakšno ozadje, ki v marsičem vpliva na teoretske formulacije, saj z njo identificiramo predmete razpravljanja in dvogovorov, vrstno označujemo besedila oziroma druge označevalne dejavnosti, ki imajo svojske značilnosti. Teoretske opredelitve upoštevajo tako pridobljene prototipe vsaj na ravni presupozicij. Ti so izrecna ali prikrita opora definiranju, ki se v laicizirani obliki spet izteka v splošno ozadje, kolikor je teoretik pač bil dovolj odmeven. Obseg pojma parodija bom zato skušal zarisati na vseh teh ravneh: slovarski in leksikonski, literarnopublicistični in strokovni ter na nivoju literarnoteoretičnih opisov.

1.1 *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, ki naj bi bil po konvencijah in pričakovanih dokument oziroma norma najsplošnejše rabe besed, definira parodijo kot v prvi vrsti literarni termin za »delo, ki na posmehljiv, porogljiv način posnema zlasti vsebino drugega, resnega dela« (primer: Robova parodija Jurčičevega *De-setega brata*; parodija na Prešernove verze), v drugi vrsti pa kot knjižno besedo,

ki označuje »posmehljivo, porogljivo posnemanje, oponašanje« (primer: tak stil je postal parodija samega sebe; humor brez parodije). Slovar iz te besedne družine navaja še glagol »parodirati«, samostalnik »parodist« in pridevnik »parodističen«, izpušča pa besede, kot so parodičen, parodijski, parodičnost, parodijskost.¹

V slovarski definiciji parodijo določajo kot vrsto besedil sledeče značilnosti: medbesedilni postopek (posnemanje), etološka vrsta njene predloge (resnost), pragmatiki etos² razmerja do njene medbesedilne reprezentacije (posmeh, porog), besedilna oblika in literarnost (parodija je delo). Besedilna in literarna je tudi oblika predloge (delo), čeprav v drugem pomenu iz navedenega zgleda lahko sklepamo, da je osnova za oponašanje tudi slog. Že v normativnosti slovarskega članka je na delu protislovnost in nejasnost, saj kot zgled parodije navaja Robovega *Desetega brata*, ki ga je avtor sam imenoval travestija, tako pa so ga opisovali njegovi kritiki in razlagalci,³ torej tvorci ozadja prototipov za definicijske posplošitve.

Kaj torej pravi *Slovar* o travestiji? Tudi travestija mu je v prvi vrsti literarni termin za »šaljivo ali posmehljivo delo, nastalo iz vsebinskih sestavin drugega dela«. Razlika s parodijo je v pragmatičnem etosu: medtem ko je parodija le posmehljiva ali porogljiva (do predloge ironična, odklonilna), je travestija lahko tudi šaljiva (humorna).⁴ Razlika med parodijo in travestijo je po slovarju tudi v tem, da parodija ne nastaja le s posnemanjem vsebine resnega dela, travestija pa se po slovarski definiciji nujno navezuje na vsebinske sestavine predloge. Meja med parodijo in travestijo pa ostaja slovarju kljub temu nejasna, saj je kot zgled travestije ponovno naveden Robov *Deseti brat* (ker slovaropisci niso imeli v evidenci nobenega primera parodije?).

Medtem ko slovar s ponazoritvami meša parodijo in travestijo, pa leksikonu *Literatura* dela težave njeno in njuno razmerje s satiro; po definiciji, ki je pač leksikonsko izčrpnjša (pojasnjuje tudi izvor pojma, natančneje opredeli predmete parodiranja, nakaže zgodovinsko os obstoja parodije), a se v temeljnih potezih sklada s slovarsko,⁵ navaja geslo slovenske zglede, ki v dotedanji teoretični in splošni rabi pojma niso bili deležni oznake parodija (Prešerno's *Nova pisarija* in *Zabavljivi*

¹ *Slovar slovenskega knjižnega jezika, tretja knjiga* (Ljubljana: SAZU in DZS, 1979), 533.

² Izraz pomeni prevladujoč čustveno-vrednostni sprejemalčev odziv na tisto, kar besedilo predstavlja, pogojujejo in krmilijo pa ga predvsem postopki v samem besedilu, tj. njegov način predstavljanja oziroma perspektiva — gl. Linda HUTCHEON, *Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie, Poétique* XII (1981), 46, 145.

³ Prim. Ivan ROB, *Deseti brat: roman v verzih in še druge travestije* (Ljubljana: samozaložba, 1938); v travestiji sami (3, XXXI) pravi stric Dolef, da nespoštljivi mladi rod »Jurčiča že — travestira«. Božidar BORKO, *Jutro* XIX (1938), 191 (19. 8.), 7; Lino LEGIŠA, *Dejanje* II (1939), 2, 94–96.

⁴ *Slovar slovenskega knjižnega jezika, peta knjiga* (Ljubljana: SAZU in DZS, 1991), 147.

⁵ Parodija — gr. »protispev«, posmehujoče posnemanje nekega resnobsnega ali resno mišljenega lit. dela, njegove teme, ideje ali nazorov; po starejši poetiki različna od — travestije; že v antiki, nato v srednjem veku, renesansi in baroku, zlasti v razsvetljenstvu in romantiki. — Travestija — (iz it. *travestire* »preobleči«), različica satire, sorodna — parodiji: v nasprotju s to ohrani vsebino parodiranega dela in ji dá neprimerno obliko; priljubljena konec 18. st. (Blumauerjeva t. Vergilove *Eneide*), nato zlasti v 19. st. — *Literatura*, ur. J. KOS in K. DOLINAR (Ljubljana: CZ, 1977, Leksikoni Cankarjeve založbe), 172, 246.

sonetje), ampak so funkcionirali pretežno kot primeri literarne satire.

1.2 Slovar in leksikon opisno-normativno zajemata le nekaj pomenov besede oz. značilnosti pojma, medtem ko ostale, izpričane v kontekstih njihove zgodovinske rabe, izključujeta, izpuščata. V publicistiki, ki spremlja literarno in gledališko umetnost (oglasi, recenzije, kritike, dramaturški eseji, feljtoni), in v literarnozgodovinskih besedilih se je izraz Parodie na Slovenskem udomačil že l. 1799 (*Degotardische Laibacher Zeitung*), v slovenski obliki (parodija) pa l. 1869 v *Slovenskem narodu*, vendar pa se raba začenja gostiti šele proti koncu stoletja.⁶ Razvoj pojmovanja parodije se da osvetliti edino s pomočjo izrecnih teoretičnih izjav, opisov, definicij, ki se sicer tudi vključujejo v nekatera publicistična besedila; ta pa — tako kot literarnozgodovinski teksti — sama na sebi lahko služijo zgolj evidenci nad obsegom pojma, dokumentiranju tega, kaj so z izrazom (literarnovrstno) označevali. Razvojno linijo lahko interpretiramo šele v širših sklopih metabesedil z domačo in tujejezično literarno proizvodnjo ter njenim sprejemanjem, kar pa na tem mestu ni izvedljivo. Kakšen je torej obseg pojma, kot ga dokumentira neteoretična publicistična in literarnozgodovinska raba na Slovenskem? Koliko se sklada s slovarjem in leksikonom? Je parodija zgolj literarno delo? Ali spada pod satiro ali vedro komiko? So njene predloge le znana in resna literarna dela ter slogi? Se jim pa-

⁶Rabo izraza parodija v serijskih publikacijah dokumentira listkovni katalog Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, na katerega se v prikazu opiram. Upošteval sem še rabe v novejši literarni publicistiki (od 1970 do 1991), literarnozgodovinska besedila, ki se parodiji ne posvečajo teoretsko in ki so bila objavljena kot spremni aparat zbranih del oz. spisov ali kot literarnozgodovinske sinteze. Korpus obsega 82 besedil, zato ga ne bom bibliografsko navajal; naštel bom le avtorje in letnice tistih spisov, ki so bili po mojem mnenju za oblikovanje pojma parodija pomembni, kljub temu, da se mu niso posebej posvečali: E. KRISTAN 1899, 1911 (motivacija parodije: kritiški odnos do naivnosti, anahronizmov in depasiranosti izvirnika; zgradba: zoperstavljanje tragičnega in smešnega), I. PREGELJ 1921 (parodija kot vrsta feljtonističnega slovstva), J. TOMINŠEK 1922 (medbesedilni postopki: dobesedni in pretirani posnetki, sprememba karakterizacije ob ohranjeni podobnosti fabul), B. RUDOLF 1940 (motivacija: manirizem in obsedenost s sonetično obliko; postopki: pretiravanje v podobnostih; zgradba: mešanje trivialnega in poetičnega; etos: ironija), V. KRALJ 1953 (parodija kot vrsta dramaturškega prirerjanja; postopek: fantazijsko pretiravanje in deformacija osnove), A. SLODNJAK 1959–63 (izjemno obsežna evidenca parodičnih besedil in njihovih raznolikih predlog; omenjanje parodije ob raznih medbesedilnih in satiričnih žanrih — persiflaža, travestija, pastiš), J. LOGAR 1962 (funkcija: obračunavanje z nasprotnikom z njegovim lastnim orožjem), V. SMOLEJ 1965 (evidenca nad parodijami I. Roba in njihov komentar), J. GREGORIČ 1965 (satirična funkcija parodije), A. ZORN 1967 (motivacija: naivnost, nereflektiranost in šabloniziranost predloge), T. KERMAUNER 1968, 1975, 1978 (postopki: deformacija in ohranjanje forme ob izpraznjevanju pomena; etos: ironija; predloge: tudi tradicionalna slovenska megastruktura, nacionalni 'miti'; parodija kot bistvena lastnost literarne smeri), P. SIMONITI 1976 (profanizacija sakralnih besedil v srednjeveškem slovstvu), J. KOS 1979 (parodiranje tradicije v ludizmu, evidenca parodij in parodičnih besedil v sodobni literaturi), J. KORUZA 1982 (parodija v okviru karnevalizacije, profanizacija sakralnih predlog v baročni pridigi), M. JUVAN 1984 (klasifikacija predlog ludistične 'nove proze', med katerimi je tudi literarnost kot status teksta), D. BAJT 1988, M. BOGATAJ 1988–89, T. ŠTOKA 1988, T. TOPORIŠIČ 1990 in M. KOS 1990 (parodija kot bistvena lastnost postmodernizma; funkcija: razgaljanje in preigravanje zlasti žanrskih klišejev, obrazcev, njihova renovacija). — Spisi, ki so parodijo tematizirali, bodo obravnavani posebej.

rodija le posmehuje? Kaj skuša parodist doseči, kaj ga spodbuja k pisanju? Ali ima parodija samo literarnosatirično vlogo ali pa se njen interes usmerja še kam drugam? Ali je edini medbesedilni postopek posnemanje?

Razumevanje parodije je v veliki večini literarno in besedilno. Izpričana je sicer tudi raba, ki parodije in travestije ne pojmuje kot zaključeno besedilo oziroma žanr, ampak kot mestovno odnosnico večje enote (parodija Hamletovega monologa, travestirana krilatica). Parodije merijo na literarna dela, sloge, žanre, izjemoma tudi na šablone ali sam status literarnosti; kot predloge (imenovane pri nas še original, izvirnik, osnova) omenjajo nekateri tudi neliterarna besedila (biblijsko–pridigarski hvalilni obrazec, hagiografski slog, različne jezikovne zvrsti, novičarska kritika, Mahničeva polemična logika, časopisne zvrsti), gledališko–dramske vrste (*Parodie aller Rettungsstücke und Tableaux*), filmske žanre (vestern) ali celo nejezikovne reči (parodija trojanske vojske, parodija na sedanje razmere, parodija življenja, parodija politike).

Sama parodija spada po večinskem prepričanju sicer med literarne žanre (zlasti satirične oz. komične), čeprav na njihov rob, kjer se mešajo bodisi z lahkotno, varietejsko oz. kabarejsko zabavno teatraliko, humorjem oz. vici (tudi v okviru ustnega slovstva), bodisi s publicistiko (polemiko, feljtonom, kritiko). Kljub temu je negativna vrednostna konotacija, kakršno se pripenja npr. trivialni literaturi, v omembah parodije zelo redka (npr. tendenciozna ali nehotena parodija). Izjemni sta dve rabi: ena z izrazom parodija opisuje vrsto dramaturškega prirejanja dramske 'klasike', druga pa metaforizira nespretno prevajanje.

Kaj počne parodija s predlogo, kakšni so postopki medbesedilne transformacije? Če bi leksikograf ali slovarnik upošteval 'besedilno in časovno razpršena, marsikdaj tudi nasprotujoča si opažanja, ki zadevajo različne tipe parodije, bi jih lahko strnil in parafraziral v sledečo skico za korekcijo obstoječih gesel. Parodija se oddaljuje od realnih tal, v njej je nekaj fantazijskega, zanjo je značilna tendencioznost, zaradi katere pretirava, karikira predlogo (s posnemanjem in dobesebnimi navedki) oz. gradi na komičnem neujemanju tragičnega in smešnega ali trivialnega, ohranja oblike ob nesmiselni vsebini, deformira in razsmišlja izvirnik. Tarča parodije so sicer tudi posamična besedila, vendar je — drugače kot bi lahko sklepali iz slovarja — pogostejše izpričana raba, ki pojem povezuje z avtorji ('klasiki' in sodobniki) oz. avtorski stili (»kodrovščina«, »koseščina«), s časovnimi stili ali pesniškimi šolami (romantična šola, »noviški« pesniki, solznodolska poezija, dekadenca, modernistična poetika). Parodije se navezujejo tudi na literarne, polliterarne in neliterarne vrste, žanre (potopis, elegija, tragedija, pastirsko pesništvo, hagiografija, viteški romani, vestrni), besedilne prvine (junaki, monologi, razne šablone) ali konvencije (vsevedni pripovedovalec), pa tudi na makrostrukture (tradicionalna literatura, pesniška tradicija, slovenske ideologije ali ideološke tipološke konstante). Parodijo motivira, spodbuja poseben kritičen odnos do predloge, ki je po mnenju parodista ali nereflektirana, naivna, nežna, ali vsebuje anahronizme in deplasiranosti ali pa je glede na estetske maksime parodista zablodila, manira; parodija je tudi iskanje možnosti za pisanje v času, ko se zdi literatura izčrpana (postmodernistična nemožnost inovacije). Funkcija parodije je v razvedrilni zabavnosti, neškodljivi profanizaciji, a tudi v osebnem obračunavanju z nasprotniki, napadanju z njihovim

lastnim orožjem (tudi s ciljem korekcije, ne le izrinjanja), v razgaljanju šablon in njihovem smešenju, v metafizijski igri s stili in žanri ter literarni samorefleksiji, v satiri na družbene in moralne napake.

Kljub temu, da teoretične izjave (definicije) travestijo opredeljujejo kot simetrični žanrski protipar parodije, ki da ohranja vsebino znane (resne) predloge, komično pa spreminja njeno obliko, pa že *Slovar slovenskega knjižnega jezika* izdaja zadrego, ki jo lahko dokumentira tudi pregled zgodovine rabe tega pojma na Slovenskem. Poimenovanji parodija in travestija sta se namreč večkrat prekrivali, se domala sinonimno nanašali na iste reči. Tako je F. Levec v pismu J. Kersniku 23. 5. 1883 navdušeno označil Mencingerjevo »kanibalsko povest« o Cmokavzarju in Ušperni tako, da jo je v eni sapi krstil za parodijo, travestijo in satiro: »Mislil sem, da bom počil, ko sem čital ta roman. To je satira, parodija in travestija na Kodra. Neusmiljeno ga je zmahal.«⁷

Rob sam je *Desetega brata* in kontrafakture, zbrane v istonaslovni knjigi (1938), imenoval travestije, za njim tudi B. Borko in L. Legiša v svojih navdušenih kritikah; S. Rupel pa v jubilejnim zapisu o Robu l. 1953. ta besedila poimenuje parodije, za njim dosledno tudi V. Smolej v opombah k Robovemu *Izbranemu delu*.⁸ Izjava B. Borka v kritiki Robove pesnitve, da ta predstavlja »tudi z oblikovne strani nov pojav v naši literaturi, kjer so travestije in parodije tako redke kakor humoristične pesmi sploh«, opozarja, da travestija skupaj s parodijo ni bila močnejše prisotna v slovenski književnosti ter v zavesti o njej, saj bi sicer Rob ne deloval tako izjemno in novo.

1.3 Raba izraza parodija je torej (1) potrdila nejasno razmerje s travestijo iz slovarja in leksikona. S poimenovanji parodija, travestija (in satira) se označuje ista besedila: to nominalistično dejstvo je potrebno v teoriji parodije kot medbesedilnega žanra nedvomno upoštevati.⁹ Metabesedilne žanrske oznake ali besedilnovrstna poimenovanja — bodisi eksogena (v spremljajoči in naknadni kritiki, esejistiki, literarni vedi) bodisi indigena (v samih literarnih besedilih ali na njihovem obrobju)¹⁰ — so namreč simptom žanrske zavesti, tega, kakšno tematiko, pomene, vrednosti, jezikovnostilno podobo in zgradbo pripisujejo pisci, bralci in kritiki v

⁷Cit. po: J. MENCINGER, *Zbrano delo* 2, ur. J. LOGAR (Ljubljana: DZS, 1962), 419.

⁸B. BORKO, *Jutro* XIX (1938), 191 (19. 8.); L. LEGIŠA, *Dejanje* II (1939), 2; SMOLEJ, Opombe, I. Rob, *Izbrano delo* (Maribor: ZO, 1965), 361 in sl.

⁹Klaus HEMPFER (*Gattungstheorie: Information und Synthese*, München: Fink, 1973) se zavzema za konstruktivistično sintezo nominalističnih (indukcijskih) generičnih poimovanj (načelo: žanr je zbirka besedil, ki so jih vrstno označevali z enakimi imeni) z realističnimi (načelo: žanr je antropološka, kulturološka, jezikovna in zgradbena invarianta, ki obstaja kot norma, konvencija, institucija, regulativni sistem ali inherentni genotekst v določenem tipu oz. razredu besedil). V takšni sintezi so poimenovanja pomembna, ker posredujejo med obema sferama: prvo, ki spada na raven opisa literarnih 'predmetov', in drugo, ki je metaraven teoretskega konstruiranja pojmov.

¹⁰Jean-Marie SCHAEFFER, *Literary genres and textual genericity, The Future of literary theory*, ur. R. Cohen (New York in London: Routledge, 1989), 167–187, tu: 179–180.

dani kulturi določenim vrstam besedil,¹¹ kako se prek tega institucionaliziranega komunikacijskega sporazuma členi univerzum diskurza. Vrstna imena, ki so jih uporabljali za opise, označevanje, razvrščanje in umeščanje tekstov, formirajo zgodovinski korpus za teoretične posplošitve in klasifikacije. Omenjeni simptom torej kaže, da v slovenski žanrski zavesti med parodijo, travestijo in satiro ni bistvenih razlik, s katerimi pa se srečujemo v nekaterih teoretičnih opisih vse do najnovejšega časa, ko je tudi na Slovensko prodrlo teoretsko spoznanje, da je travestija le vrsta parodije, ne pa njen antitetični dvojček.¹²

Raba izraza parodija je tudi pokazala, (2) da je normativni slovarski oz. leksikonski opis za dejansko izpričani obseg pojma preozek in nezadosten.

2 Parodija, zgodba o uspehu (evolucijske stopnje pojmovanja parodije na Slovenskem)

2.1 Zgodba in 'dejansko stanje'. Sodobna ukvarjanja s parodijo so preferenca tistih, ki čislajo samopremislek. Verjetno sem med njimi tudi sam, zato opozarjam, da se zavedam, da je — podobno kot politični diskurz in vsakršno zgodovino-pisje — tudi pisanje o evoluiranju teoretskih pojmovanj parodije zavezano imperativom zgodbotvorja: gradivo izbrati, predstaviti in interpretirati tako, da bo dobilo v pripovedi nek smisel, zaokroženost, da bo zgodba prepričljiva in verjetna. Ob gradivu slovenske paradiologije je mogoče povedati zgodbo o uspehu ali rehabilitaciji parodije: iz obrobja klasifikacijskih sistemov, kjer je bila deloma izključena iz območja estetskega (starejše teoretiziranje), je parodija z novjšim in sodobnim teoretiziranjem stopila v središče. Postala je ključ za razlago literarnorazvojnih premikov, in bila skupaj s travestijo izbrana celo za eno bistvenih določnic modernističnih in postmodernističnih literarnih smeri ter žanrov oziroma tipov pisanja (metafikcija).¹³ Medtem ko je bila parodija za Slovence in njihove maloštevilne literarne teoretike očitno tako obrobna tema, da o njej niso pisali teoretičnih monografskih spisov — kakršne so posvečali nekaterim drugim žanrom in zvrstem (romanu, povesti, elegiji, tragediji, liriki), pa prav v najnovejšem času postaja samostojen predmet teoretične pozornosti.

Toda pisanje o parodiji tej zgodbi ne sme povsem podleči, saj je v nji kar preveč

¹¹ Michał GŁOWIŃSKI, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, *Genologia polska*, ur. E. Miodońska-Brookes idr. (Varšava: PWN, 1983), 78–106, tu: 84–91.

¹² Miran HLADNIK, *Komunikacijski nesporazum*, *Slava III* (1988/89), 1, 36.

¹³ Rehabilitacijska zgodba o po krivici marginalizirani in zapostavljeni parodiji je vpisana v eksordialno topiko večih novjših teoretskih spisov: Erwin ROTERMUND argumentira svoje nasprotovanje »estetskemu predsodku« o 'nizkotnosti', 'trivialnosti' parodije s tem, da opozori na mnogostranost parodičnih oblik v delih modernih pesnikov, med katerimi so tudi zvoneča imena (*Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München: Fink, 1963); monografija Linde HUTCHEON *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (New York in London: Methuen, 1985) zahteva ponoven premislek starega pojava prav s stališča moderne umetnosti — parodije so ustvarjali številni 'zvezdniki' literature, slikarstva, arhitekture, glasbe, filma, kar seveda marginalnemu žanru krepko dvigne vrednost na teoretskem tržišču; tudi Boris PATERNU v uvodu predavanja formulira prvine rehabilitacijske zgodbe, kakršno sem nakazal v tč. 2.1 — Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, 18. *SSJLK: zbornik predavanj* (Ljubljana: FF, 1982), 25–31. O tem spisu več kasneje.

proleps, elips in aposiopez, tako da s svojim bleskom prikriva 'dejansko stanje', ki se s svojo kontingenčnostjo, koprezentnostjo različnih smislov in mentalnih časov, ne da pametno uzgodbati: še dandanes se npr. pišejo parodije, ki po svojem kontrafakturnem in satiričnem tlorisu niso prav nič drugačne od Kurnikovih, še danes je v njih na delu ironija, ki je prav tako samoumevno prepričana v svoj prav, kot je bil svoj čas Levstik, še danes smo vsak dan preplavljeni s parodijami, ki bi jih lahko Grilanc povsem upravičeno ponovno izločil iz estetskega . . .

2.2 Klasifikacija — diskriminacija (starejši pogledi na parodijo). V novejših teoretskih izjavah o parodiji se sili v ospredje vprašanje njene literarnoevolucijske vloge; v starejšem teoretiziranju, ki je pretežno kompilatorske narave in ki ga sredi 19. st. predstavlja poetološko sistematiziranje Ivana Macuna, na njegovem koncu pa estetiško razpravljanje Josipa Grilanca, je bila pod lupo ona sama, tj. njena historična geneza, medbesedilna zgradba in razmerje s predlogo ter njeno mesto med tipi komike. Ta časovna sprememba težišča v pristopu k parodiji se ujema s Stackelbergovim opažanjem premikov v opisovanju 'bistva' parodije pri Francozih, Nemcih, Italijanih in Angležih: moderni parodisti in njihovi komentatorji so jo skušali definirati bolj z njeno funkcijo kot s formo, in sicer zato, ker je postala problematična retorična osnova (hierarhija stilov in zvrsti), na kateri sta se formi parodije in travestije vedno znova kazali kot simetrično nasprotni kršitvi zakonitosti ujemanja med vsebino in obliko, predmetom in načinom predstavljanja.¹⁴ Starejše opisovanje zgradbe parodije in njenega preoblikovanja predloge temelji na pojmu neskladja, ki se izraža bodisi v aristoteliskem, retorično-poetološkem modelu besedila (Macun) ali v novoveškem modelu teksta, ki namesto antičnega in klasicističnega razlikovanja med rečmi in besedami oz. predmetom in načinom predstavljanja vpeljuje par vsebina — oblika (Grilanc). Macun in Grilanc parodijo umestita tudi v klasifikacijo in hierarhijo žanrov oziroma etoloških vrst, v katerih dobi parodija konotacije satiričnosti ali nizke zabavnosti, komike in grdote.

Parodija se je Ivanu Macunu vendarle zdela dovolj pomembna, da jo je razmeroma pozorno vključil v svoje *Kratko krasoslovje o pšničtvu sa dodanim pregledom najglasovitih pšnikah gèrčkih, rimskih, romanskih, englezkih, nêmačkih i slavenskih* (Zagreb, 1852), ki je prva knjižno objavljena samostojna poetika oziroma literarna estetika slovenskega avtorja.

Macunova estetika po ugotovitvah literarne zgodovine svojo klasifikacijsko sistematiko sicer še opira na izročilo šolske poetike in jo — kot slovenska izjema — neposredno navezuje na Aristotelovo *Poetiko*, a se z načelnimi mislimi o bistvu literature, njenih vrednotah in vlogah odpira tudi nemški predromantični in romantični estetiki — Lessingu, Schillerju in Heglu.¹⁵ Macunova razprava dokumentira, da kljub razmeroma natančnim predstavam o teoretskem pojmu parodija (in tra-

¹⁴Jürgen v. STACKELBERG, *Literarische Rezeptionsformen: Übersetzung, Supplement, Parodie* (Frankfurt/M.: Athenaion, 1972), 160–161.

¹⁵Boris PATERNU, *Estetske osnove Levstikove literarne kritike* (Ljubljana: SM, 1962), 47–49; Kajetan GANTAR, Uvod, Aristoteles, *Poetika* (Ljubljana: CZ, 1982²), 49–50. Macunova hrestomatija *Cvetje slovenskega pesništva* je po svoji zgradbi in zasnovi (estetski, literarnoteoretični uvod s poetološko klasifikacijo zvrsti in antologija primerov zanje iz nacionalne književnosti) ter narodnoprerdni motiviranosti (skrb za gimnazijski pouk nacionalne književnosti) zgoščena

vestija) poetolog kot opisovalec in 'zakonodajalec' literarne proizvodnje ni imel v evidenci nobene slovenske parodije (pripominja le, da v 'jugoslovanski' literaturi ni dosti parodij). Ni zmozel spojiti teoretičnega opisa žanra s kakršnim koli slovenskim tekstom oziroma generične oznake vključiti v razlagalne predikacije o obstoječi tekstualni praksi, dasiravno je poskrbel za slovenske primere ostalih pesniških vrst in zvrsti v svoji antologiji *Cvetje slovenskega pesništva* (Trst, 1850).

Pojem parodija umesti Macun najprej v kontekst razpravljanja o zgodovinski genezi tragedije, komedije in satire, o izstopanju teh vrst iz ritualov Dionizovega (Bakhovega) kulta (str. 20–26). Komedija mu je parodija tragedije: njuna »izvanjska forma« je skupna, le da je javno življenje, ki je predmet tragedijskega predstavljanja, v komediji degradirano (»trulost i ništetnost sadašnjosti dotične prama prošastju«, 20). Macunova misel položi parodijo implicitno v historični niz izstopanja iz svetosti in mitske totalitete, saj postavlja razmerje preteklost – sedanjost v homologijo s parom tragedija — komedija.

Kratko krasoslovje se ne ukvarja le z genezo parodije in travestije, z njuno vpletenostjo v sestopanje iz mitskega sveta, ampak se še bolj temeljito posveča njuni uvrstitvi v žanrski sistem, definiranju njune zgradbe in načina preoblikovanja predloge, tipologiji estetskih osnov motivacije za parodiranje in nameram teh dveh medbesedilnih vrst. Naslednji poetologov korak v »razvrščevalnem besnilu«, značilnem za retorično oziroma klasično literaturološko paradigmo,¹⁶ je usmerjen v podrobnejše razločevanje satire od obeh medbesedilnih žanrov. Satira v širšem smislu mu je krovni pojem za satiro v ožjem smislu, parodijo in travestijo. Kriterij razlike med sorednimi žanri je tu predmet predstavljanja: parodija in travestija merita strogo na pesništvo (njun predmet so torej, že obstoječa *verba*), satira pa se ukvarja s poučnimi ali vzgojnimi predmeti (*res*), torej je ne zanima literatura in njeni načini predstavljanja. Skupna je vsem trem tipom satire po Macunu njihova estetska motiviranost. Satira, parodija in travestija nastajajo iz dveh inherentnih psiholoških nagibov, povezanih tudi z različnimi karakterološkimi tipi. Prva možnost za satiro in parodijo je po Macunu človekova »vesela čud«, ki tudi v najresnejših rečeh najde kaj smešnega. Drugi estetsko-psihološki tip motivacije za satirične, parodične in travestijske tekste pa je človekovo odzivanje na konflikt med stvarnim (zunanjim) svetom in subjektivnim (notranjim), prirojenim idealom. Medtem ko se satirik spoprijema z napakami sveta glede na ideale resničnega in moralnega, pa parodist — kot sledi iz Macunovih zastavkov — reagira na podoben konflikt njegovih notranjih estetskih idealov z napakami in pomanjkljivostmi obstoječih besedil, torej na estetskem področju.

Gimnazijski profesor je s to sistematizacijo vpet v razsvetljenski in že tudi romantični miselni horizont. Njegova razlaga dveh vrst nagibov za parodiranje (vesela čud, ki v vsem vidi smešno; šibanje napak, ki ne ustrezajo subjektivnim idealom lepega, dobrega in resničnega) se ujema s predpostavkami, na podlagi katerih je, po Goethejevi odmevni ataki na prostaštvo parodije, prišlo do delitve parodij

vzporednica poetike Josefa JUNGMANNA (*Slovesnost aneb Sběrka příkladů s krátkým pojednáním slohu*, 1820).

¹⁶Roland BARTHES, *Retorika Starih: Elementi semiologije* (Ljubljana: ŠKUC in FF, 1990), 93–99.

na zabavne (čisto komične, trivialne) in kritične oziroma satirične, katerih literarna vrednost naj bi bila višja.¹⁷ Pojmovanje parodije kot posebne vrste satire, torej kot tudi didaktičnega žanra, ki služi kritiški korekciji (slovstvenih) zablod, posmehljivemu javnemu izpostavljanju slogovnih odstopanj od običajnih konvencij naravnosti, dobrega okusa, primernosti in skladnosti, se uveljavi v razsvetljenstvu (npr. pri Fuzelieru l. 1731, Floeglu 1788 in Eschenburgu 1783); kot orožje, ki nastopa v imenu njegove racionalne ideje univerzalnega reda, je parodija tudi estetsko legitimna (po Horacovem satiričnem načelu *Ridentem dicere verum quid vetat?*), če pa služi zgolj zabavi in sprevračanju v smešno, dobi pečat manjvrednega žanra, ki ne sodi drugam kot v trivialno literaturo.¹⁸ Macunova misel se sicer giblje že v romantičnem okviru, ki idealitete, v imenu katere satira šiba stvarne pomanjkljivosti, ne postavlja več transcendentno (kot je bilo v navadi vse do konca 18. st.), ampak v subjektiviteto romantičnega individua — tako kot Friedrich Schlegel;¹⁹ kljub temu pa bi Alan Wilde macunovsko pojmovanje satiričnega parodičnega posmeha verjetno krstil za »mediativno ironijo« — tj. tisto vrsto ironije, ki verjame v to, da poseduje metafizično vrednostno osnovo za kritiziranje tuje besede in da obstaja diskurz, ki lahko reprezentira resnico, lepoto in dobroto.²⁰

Macun je prispeval prvo slovensko definicijo parodije in travestije; ta temelji na elementih, ki jih je izoblikovala poetiško-retorična tradicija Aristotela, Horaca, Kvintilijana, Scaligerja, Boileauja idr. Novejši besedilni model (oblika — vsebina) je pri Macunu še močno zaznamovan z aristoteliskim pojmovanjem (iz *Poetike* in *Retorike*) komično učinkujoče neskladnosti med (malenkostnim) predmetom in (prenapihnjenim) načinom predstavljanja oziroma med značaji, dejanji in dikcijo. *Kratko krasoslovje* ohranja tudi prvino inverzije resne predloge v smešno, ki jo je tradiciji opredelitev parodije prispeval l. 1561 v *Poetices libri septem* Julius Scaliger (parodija je pesem, ki resno besedilo sprevrača v smešno). V slovenski prostor je Macun lansiral poleg tega še notorično simetrično protistavo parodije in travestije, ki jo je v praksi in programsko nakazal že baročni klasicist Nicolas Boileau z »novo burlesko« (*Le lutrin*, 1674), uperjeno proti Scarronovi travestiji, uveljavil pa razsvetljenski enciklopedizem. Podlaga te simetrije je preprost model medbesedilnega preoblikovanja predloge (ki ni nujno le resno posamično delo, ampak tudi kakšna resna literarna vrsta!) — prenos oziroma substitucija (ohranjanje enega dela predloge ob zamenjavi drugega z novim, ki z ostankom ni skladen).²¹ Macunovi definiciji sta torej takšni:

Travestija (trans-vestir) je pesmotvor, u kojem se od gdekojeg ozbiljna pesmotvora imajućeg možda nadutih svojih stranah predmet smešnim ili šaljivim načinom predstavlja; tako je **Blu-**

¹⁷ Winfried FREUND, *Die literarische Parodie* (Stuttgart: Metzler, 1981), 3–5.

¹⁸ J. v. STACKELBERG, n. d., 204–208; W. FREUND, n. d., 3–5; E. ROTERMUND, n. d., 19–20.

¹⁹ W. FREUND, n. d., 19.

²⁰ Alan WILDE, *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination* (Baltimore in London: Johns Hopkins UP, 1981).

²¹ ARISTOTELES, *Poetika* (Ljubljana: CZ, 1982), 61–64, 98–99; isti, *Retorika* (Zagreb: Naprijed, 1989), 180. O Scaligerju, Boileauju in enciklopedijskih definicijah gl. n. d. STACKELBERGA, ROTERMUNDA in FREUNDA ter Gérarda GENETTA, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Pariz: Seuil, 1982), 17–19, 26, 151–161.

mauer Eneidu travestirao; čin dakle ostane isti, al se predstavlja /sic!/ samo šaljivo.

Parodija pako (para — polag, ode — pesma), jest onaj pesmotvor, koji se derži forme ozbiljnog kojega pesmotvora, dočim mu se podloži čin smešan; i u tom smislu biahu, kao što bi gore u par. 14 br. II rečeno, starije gerčke komedije parodije od tragedijah, osobito je pako Aristofanes Euripida poradi toga, što se je puku u dramatičnih delih laskao i prilizivao, šaljivim načinom šibao i parodirao.

Netreba pako, da se pojedino i opredeljeno koje delo tako predstavlja; nego pesnik može misliti si formu najshodniju od gdekoje versti pesničtva, n. p. od žalostinke, od dram. ili pripovedajućeg dela, i ovu onda šaljivim načinom izvesti; takvoga je izvora 'Derviš' od Gučetića, ili kao što mnogi — i čini se da većim pravom — kažu, od Step. Gjorgjića (okolo g. 1630), takvoga 'Suze Marunkove' od Ig. Gjorgjića. (26)

Josip Grilanc je l. 1893 v razpravi *Kaj je smešno*²² poglobil estetsko-filozofske osnove za klasifikacijsko umestitev parodije in travestije med vrste komičnega. Njegov spis sicer ni izviren; avtor priznava, da se opira na poetiko češkega preroditelja, jezikoslovca in literarnega zgodovinarja Josefa Jungmanna (*Slovesnost*, 1820) in na herbartovsko formalno estetiko praškega profesorja filozofije Josefa Durdíka (1837-1902), ter iz njiju ponekod razvidno citira; toda bistveni segmenti njegove razprave so plagiatska kompilacija formulacij (o smešnem, razmerju med subjektom in komičnim objektom, vrstah komike, parodiji in travestiji) iz Durdíkove *Splošne estetike*.²³ Toda kljub neizvirnosti in kompilatorski naravi spisa gre vendarle za pojmovanja, ki so bila namenjena slovenskemu občinstvu (tj. razmeroma ozkemu krogu bralcev Mahničevega časopisa) in so se tudi predstavljala kot samostojno slovensko razmišljanje. Vsekakor pa so simptomatična za starejše razumevanje parodije; ne nazadnje tudi zato, ker so poetologi, zlasti šolski, ki so načelo imitacije (vzorovanja) častili v pesništvu, tudi svoja razpredanja klasifikacijskih sistemov v marsičem gradili na posnemanju tradicionalnih miselnih vzorcev in njihovem variranju.

Medtem ko je Macun svojo rezerviranost do poetičnosti parodije in travestije izražal posredno, z njuno uvrstitvijo v satirično, didaktično, nečisto in prozaizirano zvrstno zmes, ju Grilanc s svojim razvrščanjem precej bolj eksplicitno izloči iz območja estetskega. Ker sta parodija in travestija komični, nista in ne moreta biti lepi; komično zanj namreč sploh ne more biti estetsko, saj je »del grdobe — **toraj ni lepo**« (str. 433, podč. J. G.). Grilanc sprejema negativen, diskriminacijski estetsko-etični in socialni odnos nosilcev višje kulture do komičnega (ki da je grdo, socialno in etično nizkotno) in mu daje v *Rimskem katoliku* še represivno moralistično, šolsko konotacijo prepovedanosti, tabuiziranosti (»Že šolski otroci sklonijo glavo na klop, ako jim uhaja smeh«, 433). V duhu Herbartove in Zimmermannove formalne estetike, ki estetskosti ni pripisovala niti samemu umetnostnemu objektu niti sprejemalni psihologiji empiričnega subjekta, ampak jo je iskala v njunem odnosu, je njegovo ločevanje komičnega od smešnega: smešno je šele tisto, kar komično, ki je le izrazna potencia objekta, udejanja (izzove smeh sprejemajočega subjekta).

²² Josip GRILANC, *Kaj je smešno* (razprava), *Rimski katolik* V (1893), 421–436.

²³ Josef DURDÍK, *Všeobecná aesthetika* (Praga, 1875), § 70, 359–371.

Komiko opredeljuje Grilanc (s plagiiranjem Durdíka) tako kot večina filozofov, ki so se po Aristotelu ukvarjali s to problematiko. Ključen je pojem nasprotja, ki v retorično–poetiški tradiciji določa tudi bistvo parodije in travestije, kot smo lahko videli v Macunovih definicijah. Komično so definirali filozofi na podlagi nasprotja (1) med pričakovanim in dejanskim (npr. I. Kant, Jean Paul Richter, J. Volkelt) ter (2) med višjo opazovalčevo in nižjo opazovančevo v(r)ednostjo (večvednostna in večvrednostna distanca do komičnega objekta pri Aristotelu in Hobbesu), pa tudi s (3) kategorijo nenevarne, neekscresne grdote oz. hibe, ki vzbuja poseben čustveni odnos (Aristotel). Navedek iz Durdíkove estetike, ki je Grilancu izhodišče, definira komično kot »pogrešek zoper zakone našega razuma«; nasprotje, ki je tradicionalni vzvod komičnega, ima pri tem češkem estetu izrazite kognitivne, racionalistične razsežnosti — smešno je tisto, kar se ne sklada s kognicijskimi kodi oziroma konvencijami. Njegova definicija ima v delu, ki govori o odnosu opazovalca do pojava (načelo distance, čustvene neprizadetosti, nevmešanosti in razločenosti, večje vrednosti), znatne sledi znamenitega Aristotelovega pojmovanja smešnosti kot »poseb/nega/ odenka grdega«, kot »vrst/e/ popačenosti ali grdobi, ki ne povzroča bolečin ali škode«.²⁴

Durdíkova definicija vzpostavlja Grilancem kompilatorskemu pisanju okvir, ki ima izrazito pragmatike implikacije, izpeljane iz Aristotelove *Poetike*: komično opredeljuje posebna vrsta oziroma tip učinkovanja na naslovnika, njegovo posebno razmerje do objekta. »Pogrešek« namreč »ne vzbuja ni bolesti, ni straha, ni studa«; razmerje sprejemalca je varna distanca. Grilanc jo v nadaljnjem izvajanju, v katerem citiranje utaja in ga prepleta z lastnimi formulacijami, podrobneje razčlenjuje: pritrjuje konsenzu, da je »bistvo komičnega / . . / **nasprotje**« (422) in da »moramo **bolje vedeti** (vse podč. J. G.)«, za kaj gre, kot objekt našega posmeha (423, 424). Njegova definicija smešnega spominja na interakcijske teorije metafore (spajanje pojmov »dveh oddaljenih nasprotij / . . / v soglasje« prek poljubnega »znaka« oziroma atributa); smešno se od metafore razlikuje po naslovnikovem spoznavno–čustvenem stališču oz. odzivu — gre ravno za neprizadeto distanco in višjo vednost opazovalca od smešnega predmeta, za to, »da nasprotje bolje razumemo nego nositelj smešnega (ali komični objekt)« (424).

Ker parodijo in travestijo uvrsti Grilanc po Durdíku med glavne vrste »nežno« ali »surovo« komičnega (dovtip, karikatura, parodija, travestija, satira, ironija, humor), tudi zanju veljajo temeljne določnice smešnega: sta »del grdobe«, v njiju se spajajo nasprotja, učinkujeta pa tako, da naslovníku omogočita neprizadeto distanco, varen občutek višje vednosti od predstavljenega smešnega objekta in s tem kognitivno primerjanje nasprotujočih si pojmov ali atributov.

Tako kot razsvetljenci, Schiller in Macun, tudi Grilanc (oz. Durdík) vidi specifiko satire v njeni tendenčnosti, v njenem hotenju, da bi s sredstvi komike²⁵ izboljšala neustrezno stvarnost, družbene in moralne zlorabe in razvade: satira pretirava, da bi postale te napake bolj razvidne. Parodijo in travestijo avtor skupaj s karikaturo implicitno uvršča tudi med sredstva satire, nima pa ju — tako kot

²⁴*Poetika*, 68 (5. pogl.).

²⁵Tu se avtor zaplete v napako krožnega definiranja: satiro, ki mu je vrsta komike, opredeljuje s pomočjo komike.

Macun — za njeni podvrsti (»Satira karikuje, paroduje in travestuje«, 428); to je pomemben namig v smer pojmovanja, ki ločuje družbeno- in stilnosatirično funkcijo parodije.

Grilančeva izposojena razmišljanja o parodiji se razlikujejo od Macunovih tudi (1) po drugačnem modelu besedila, v katerem pa prav tako formulira že kar aksiomatsko komično nasprotje, (2–3) po tem, da mu medbesedilno navezovanje implicira tudi selektiven odnos do besedilnih predlog (Grilanc za razliko od Macuna ne omenja stilnih ali generičnih vzorcev za parodiranje); v duhu Herbartove in Zimmermannove estetike je tudi Grilančev — sicer rudimentaren, poenostavljen — (4) opis subjektovega sprejemalnega odzivanja na parodijo, psihologije bralčevega medbesedilnega primerjanja:

Parodija vzame iz slavnega in znamenitega umetniškega dela le njegove zunajne, postranske znake in jim pripoji nekaj malenkostnega ali recimo **vzeme njegovo zunajno obliko in jo napolni s tujo vsebino** / . . . / Podlaga in včinek parodije sloni največ na **nesoglasji med obliko in obsegom** (podč. J. G.). A zahteva se še nekaj: moramo zopet nekaj vedeti, nekaj razumeti. Ta oblika je prej krila bolje vsebino, sedaj obe vsebini — prejšnjo in sedanjo v svojih mislih primerjamo. Oblika je občna, ki veže prvo in drugo vsebino, toda nasprotij obojih se odbijati. (427–28)

Za zgled tega, kako se parodija polašča »znakov česa velikega in jih nadeva malemu«, navaja za Durdikom *Batrihomiomahijo* (parodijo *Iliade*), Jana z Hvězdy »pesem o škornju« (parodijo Schillerjeve Pesmi o zvonu) in parodijo »k pesmi« Jamica tiha: oblika v njej ostane, vanjo pa »se povije tuja vsebina: oslova smrt./ . . . / Le pet besedij je spremenjenih — in vsebina je druga.« (428)²⁶

Avtor podčrtava najmanj izvirne misli o parodiji, tj. topični poetiški koncept kontrasta oz. neujemanja med ohranjeno obliko predloge in njej tujo vsebinsko napolnitvijo, ki s svojim sproščanjem smeha uvršča parodijo med komične vrste. Izvor besedilnega modela, ki je bil podlaga Macunovim poetiškim tezam o parodiji/travestiji, je bil starejši kot viri esteta s konca stoletja — aristotelski in retorični (razlikovanje dejanja, značajev, dikcije, misli; opozicija reči in besed o njih). Od začetka 18. st. dalje so skušali poetologi ubesediti razglasja parodijskih in travestijskih besedil tudi z drugimi pojmovnimi dvojicami, npr. stil – predmet, forma — vsebina, stil — ideja, jezik — stvari, dikcija — snov, izrazi (*terms*) — predmet, stil — snov. Grilanc pa jih je na Slovenskem formuliral prvi (čeprav s tihotapstvom tujih idej!) ravno z novejšim parom »oblika — obseg/vsebina«, ki je pri Nemcih nadomestila starejše dvojice (npr. Floeglov *Schreibart* — *Sache*) že z A. W. Schleglom in Goethejem l. 1836.²⁷ Predpostavke za ta par je vzpostavila postdescartovska filozofska tradicija s svojim dualizmom; prvotno so obliko in vsebino pojmovali izrazito sovisno, korelativno.²⁸ Šele v literarnoteoretičnih priročnikih, ki so izhajali iz popreproščene duhovnozgodovinske ali pozitivistične metodologije, je

²⁶Z zadnjim zgledom pravzaprav opiše Grilanc postopek osnovne vrste prenosno-zamenjevalne parodije — kontrafakture.

²⁷Wolfgang KARRER, *Parodie, Travestie, Pastiche* (München: Fink, 1977), 52–54.

²⁸Janko KOS, *Morfologija literarnega dela* (Ljubljana: SAZU in DZS, 1981), 50–57.

prišlo do dualistične dogme, ki je vsebino (motivi, teme, ideje, fabula, snov) in obliko (zgradba, stil, figure, metrika) obravnavala ločeno in neodvisno od teksta.

Vendar pa Grilanc medbesedilne zgradbe in preoblikovanj pri parodiji in travestiji ne opisuje le s to ohlapno, neprecizno dvojico, ampak seže tudi po natančnejših instrumentih (prvine vsebine in njihovi atributi, motivacije ali »nagibi« oseb za dejanja). Njegove definicije, ki so skoraj dobesedno prepisane iz Durdíkove estetike, implicirajo selektivnost parodičnega predstavljanja predloge: značilnosti, po Grilancu »znaki«, ki jih parodist jemlje iz predloge, so le postranske in zunanje; ne gre torej za povzemanje celotne forme, načina predstavljanja, kot beremo še pri Macunu. Grilanc je v zelo elementarni obliki orisal tudi psihomehanizem medbesedilne recepcije: na podlagi oblike, ki je predlogi in parodiji skupna, primerja bralec v mislih njuni različni vsebini.

Znak starejšega teoretiziranja je pri Grilancu tudi to, da po Durdíku opisuje travestijo v simetrični opoziciji s parodijo: obe sprevračata, profanizirata etični in estetski vrednostni sistem predloge (»sveto sprevrne v opolzlo, vzvišeno v nizko«); medtem ko parodija jemlje »zunajno obliko«, se travestija zanjo »ne meni«; parodija izbira le »postranske znake« iz »slavnega in znamenitega umetniškega dela« in »jim pripoji nekaj malenkostnega«, travestija pa si »odbere njegovo vsebino, pusti jej znane in glavne črte, osebe, dogodke, imena — toda preobrne je v komične« (428). Travestija po Grilancu vzvišeno vsebino (izraz meri v tem sobesedilu očitno na prvine zgodbe: osebe, imena, dogodke) »pokrije z malimi znaki«, z malenkostnimi atributi, ki so ji neustrezni. Ta opis je kljub shematičnosti še danes razmeroma prikladen, če pomislimo na Robovo travestijo Deseti brat, ki iz slavne in znamenite (kanonizirane) Jurčičeve predloge prenaša zgodbo, njene prvine (literarne like, dogodke) in njihova imena, a jim namesto atributov izjemnosti, vzornosti, vzvišenosti daje komično znižane (povsakdanjene) in bagatelne lastnosti — npr. v opisih, karakterizaciji, familiarizirani časovnoprostorski posodobitvi, motivacijskih sistemih. Prav na etično znižanje motivacije opozarja tudi Grilanc: travestija »na mesto velikih in dostojnih nagibov postavlja navadne, malenkostne« (428). V ozadju te opazke je še aristotelska shema različnih etičnih in socialnih ravni značajev in njihovih dejanj, ki jo njegov necitirani vir podrobneje predstavlja.²⁹

Za našo današnjo izkušnjo, prevladujoče mnenje o humornosti in zabavnosti travestije in o parodiji kot subverzivnem ali vsaj satiričnem žanru je videti dokaj izjemna Grilancova (=Durdíkova) trditev, da »travestija več škodi izvirniku nego parodija«, ker da »parodija širi slavo originalne **oblike**, travestija pa sega z opolzlo roko tudi po vsebini« (420). Toda Grilanc se v tem stališču ujema s klasicistično poetiko, ki je od Nicolasa Boileauja naprej ravno tako višje cenila parodijo, ker da je ohranjala visoki stil in imela urejeno in zaokroženo zgradbo; zavračala pa je travestijo (vzorec zanjo je bil Scarronov *Virgile travesti*, 1648–59), ki je bila kot žanr manj disciplinirana, prozaična, napisana v burleskni mešanici stilov, s težnjo

²⁹ V *Poetiki* (2. pogl., str. 63) namreč loči ARISTOTEL dvoje možnih predmetov posnemanja, ki so v dramatik »ljudje v njihovih dejanjih« — ljudje so »ali plemeniti ali nizkotni«; do dramsko že predstavljenih značajev imamo tri različne odnose: občudujemo boljše od nas, zaničujemo slabše in sočustvujemo z enakimi.

k nizkemu, vulgarnemu in trivialnemu.³⁰

2.3 Parodija v literarni dinamiki (novejša pojmovanja). Literarna veda, ki si v odnosu do svojega predmeta (literature) lasti metaraven, je sama še kako vpletena v literarne procese. To je razvidno v stilni obarvanosti literarnovednih spisov, ki jih stimulirajo sočasni literarni in esejistični jeziki, v kompoziciji njihovih zgodb, ki niso gluhe za njim sodobne književne žanre, v samih predstavah o bistvu literature in vrednotenju njenih besedil, ki jih navdihuje tudi konjunkturalna književniška 'metafizika'. Tako kot so npr. za spise Ivana Prijatelja odločilni stil in vrednostni sestavi moderne, za Avgusta Žigona pa beseda in duh simbolizma ter ekspresionizma, je verjetno literarnovednemu uspehu oz. rehabilitaciji parodije od konca šestdesetih let dalje botrovala literarna atmosfera modernizma, neoavantgard in postmodernizma, ki je v besedovalni obtok afirmativno in apologetsko lansirala koncepte, kot so 'prelom s tradicijo', 'demitizacija', 'destrukcija okostenelih form', 'dinamizem', 'montaža', 'konstrukcija novega iz starega gradiva', 'literarna in družbena revolucija', 'negativna estetika', 'negacija', 'ironija' oziroma 'metafikcija', 'avtorefleksija', 'igra', 'intertekstualnost', 'citatnost' ipd.

V 20. st. je parodija dvakrat stopila v središče zanimanja literarnih znanstvenikov — v času ruskega formalizma in Bahtinove »metalingvistike« (teorije dialogizma) ter v obdobju neoavantgard, modernizma in postmodernizma. Parodija ni bila deležna afirmativne pozornosti le kot sam po sebi zanimiv predmet preučevanja, temveč celo kot (implicitni) razlagalni model. Ruski formalisti so z njim sprva interpretirali samo estetskost, 'bistvo' literarnosti, recepcijo besedil in estetski doživljaj (potujitev, razgaljanje postopka), nato pa razvojne procese v romanu in literaturi nasploh (avtomatizacija — deavtomatizacija, kanonizacija — dekanonizacija) in vplive; parodija jim je postala »konstrukcijsko načelo literarne zgodovine« (L. Hutcheon).³¹ Mihailu Bahtinu in Vološinovu, predhodnikih poststrukturalistične semiotike in teorije medbesedilnosti, je bila parodija poleg stilizacije najvidnejša manifestacija »dvoglasne besede«: ob njej se je dalo pokazati, kako se komunikacijsko dejanje v sporočanjški verigi aktivno odziva na obstoječi verbalni kontekst, ga integrira kot spodnjo plast svoje izjave in jo palimpsestno opremi z vrednostnimi konotacijami.³² Sodobni teoretiki so parodijo vključevali v svoje definicije novih literarnih smeri, žanrov in tehnik, zlasti postmodernizma, intertekstualnosti in metafikcije.³³

Tudi na Slovenskem lahko odkrivamo simptomatiko teh procesov: rehabilitacije parodije kot žanra, njene uporabe za razlago evolutijskih procesov (B. Paternu) in

³⁰Karel KREJČÍ, *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Praga: Nakladatelství ČAV, 1964), 21–26.

³¹O razlagalni vlogi parodije pri formalistih gl.: Jurij STRIEDTER, Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, *Texte der russischen Formalisten*, I, ur. J. Striedter (München: Fink, 1969), 39–43; Aage A. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (Dunaj: Verlag der ÖAW, 1978), 199; Linda HUTCHEON, *A theory of parody*, 36.

³²Gary Saul MORSON, Parody, history, and metaparody, *Rethinking Bakhtin*, ur. G. S. Morson in C. Emerson (Evanston: Northwestern UP, 1989), 64–67.

³³Prim. Linda HUTCHEON, *A theory of parody*; Margaret A. ROSE, *Parody/meta-fiction* (London: Croom Helm, 1979); ista, Parody/post-modernism, *Poetics* XVII (1988), 49–56.

za opis ter inauguracijo nove literarne smeri, ludizma (T. Kermauner). Za novejši teoretiziranje je poleg tega v primerjavi s starejšim značilno še, da razširi njen pomen, da opis medbesedilnih preoblikovanj predloge sloni na bolj razčlenjenem, nedualističnem modelu besedila, da so v ospredju zanimanja njene literarne (evolucijske, refleksivne) in družbene funkcije, predvsem pa dejstvo, da iz marginalnega mesta v atemporalnih poetoloških razvrstitvah opravi zmagoviti pohod v temporalizirano razumevanje literature in v središče njenih razvojnih procesov ter smeri.

2.3.1 Preden se lotim komentiranja Paternujevih in Kermaunerjevih spisov, ki zaznamujejo zaključek 'zgodbe o uspehu' parodije, moram vsaj poročati o obdobju, ki je vmes, med starejšim pojmovanjem Grilanca in novejšimi pristopi Paternuja, Kermaunerja in drugih. V njem ni najti kakšnih bistveno novih teoretičnih prvin, zato pa je prispevalo h kritiški in literarnozgodovinski evidenci nad nekaterimi slovenskimi parodisti (Levstik, Mencinger, Rob, Feigel, Kurnik) ter odprlo vrata v nove kontekste za razumevanje parodije. Jakob Kelemina je parodijo in travestijo tako postavil v okvir razpravljanja o tem, kako lahko ista snov učinkuje različno, če je deležna »posebnega stilističnega podčrtavanja«: z »izkrivljenjem bistvenih potez v prvotni podlagi« lahko doseže avtor komične ali satirične učinke.³⁴ Opozoril je torej na stilistično deformacijo, ki je pomemben element v sodobnih definicijah parodije. Božidar Borko in Lino Legiša sta v Robovi knjigi parodij in travestij v l. 1938 in 1939 prepoznavala takšen novum v slovenski književnosti, da sta začutila potrebo, da v svojih kritikah bralcem postrežeta s posplošitvami oziroma s širšimi okviri za umestitev Robovih besedil.³⁵ Borko je priskrbel dokaj natančen opis Robovih postopkov travestiranja, ki se kljub zgoščeni obliki ne zadovolji s preprosto in staro formulo travestiranja ('ohranitev vsebine v komični preobleki'). Tudi v nekaterih vidnejših novejših delih lahko, podobno kot v Borkovi kritiki, beremo, da je tendenca travestije večinoma neškodljiva, zgolj razvedrilna, manj satirična in kritična od parodije, da je travestija »šaljiva« prilagoditev (antične, znane in stare) »fabule« novim življenjskim razmeram (učinek familiarizacije: travestist Rob je »v splošnem dogajanje in osebe moderniziral«), da se igra s fabulo, vanjo vnaša anahronistične realije in besedovanja, ohranjenim osebam pa znižuje in posodablja lastnosti, karakterizacijo, motivacijske sisteme (Rob je »dal zapletljajem sodobne vzroke, položil v govore svojih junakov aktualne izjave, namigavanja in dovtype«).³⁶ Borko je v tej zvezi tipologiziral dve vrsti komike — eno, ki je vesela in vedra (vanjo spada Rob), in drugo, v kateri je komika le sredstvo moralnega patosa (satira, ironija, sarkazem). S tem je opozoril na raznolikost pragmatških etosov, ki so na delu v burlesknih in satiričnih parodijah. Legiša je v svoji kritiki prvi na Slovenskem parodijo/travestijo izvil iz primeža apriorne vrednostne degradacije znotraj poetičskih klasifikacij (parodija kot nizek, komičen žanr) in — sicer dokaj impresionistično — formuliral nastavek za njeno imanentno aksiologijo (travestija mora biti izvirniku enakovredna, kar lahko odtehta s svojo duhovitostjo).

³⁴Jakob KELEMINA, *Literarna veda: pregled njenih ciljev in metod* (Ljubljana: Nova založba, 1927), 42–43.

³⁵V op. 3 n. d.

³⁶Prim. E. ROTERMUND, n. d., 23; W. KARRER, n. d., 73, 114, 181–189; G. GENETTE, n. d., 68–69, 157–161.

Sodobnejša pojmovanja komičnega in s tem tudi parodije in travestije so prišla na Slovensko že spod kritiškega peresa Josipa Šilca v oceni Feiglove knjige humoresk *Na skrivnostnih tleh*, čeprav so pomešana še s stereotipno simetrijo parodije in travestije ter s tradicionalnim dualizmom vsebine in oblike.³⁷ Njegove formulacije so zelo blizu nekaterim osnovnim tezam Tinjanova in drugih ruskih formalistov ter za njimi tudi časovno ne zaostajajo dosti. Razlog za to je v njihovem skupnem filozofskem viru, v Bergsonovem eseu o komičnem (*Le rire*, 1900). Za Tinjanova je »bistvo parodije v mehanizaciji določenega postopka«, v tem, da ga prikaže kot okorel, postvarel, neživ mehanizem.³⁸ Pojem mehanizacija, ki ga navaja tudi Šilc, je vpeljal ravno Henri Bergson, katerega misel o tem, da smeh vzbuja tisto, kar v nasprotju s stalno in notranjo, imanentno spremenljivostjo vsega bivajočega in pojavov zaostaja (in je nekaj okorelega, neživiljenjskega in izpraznjenega), je Tinjanov poznal.³⁹

Šilc bistvo komičnega opredeli torej s pojmi iz Bergsonovega *Eseja o smehu*: mehanizem, ponavljanje, avtomatizem. Primer za elementarno obliko komičnega je po Šilčevih uvodnih razlagah v mehanični skanziji, recitatorskem poudarjanju metrične shematiziranosti besedil. Takole pa povzema Bergsonovo teorijo komičnega in z občega takoj preide na posebno obliko komičnega, na parodijo:

Bistvo komičnega je po Bergsonu mehanizem življenja v kontrastu z giblivo, ki jo pričakujemo od njega, zato obrača humorist našo pozornost na okorelost materije, ko gre za duševni pomen, bodisi da podčrtava avtomatizem telesa in značaja ali mehanizem v dejanjih in jeziku. / . . / Ko so bili Grki siti svečane Iliade, je nastala Batrahomihomahija, ki opeva boje miši z žabami v stilu vzvišenega epa. Don Quixote je avtomatična marioneta po vzoru viteških romanov. Istotako je nastala parodija pravljic iz 1001 noči v 18. stol., da je naivne pravljice, ki se obračajo na domišljijo, mehanično prestavila v luč vsakdanjega razuma, v trivialnost.

V tem odlomku je parodija mehanična reprodukcija oz. predstavitev predloge, ki — tako kot vsa komika — obrača naslovnikovo pozornost na okorelost materije: podčrtava, poudarja mehanizem v dejanjih in jeziku. Sintagma 'obračanje naše pozornosti na' je blizu formalističnemu teoremu potujitve, ki prav tako usmerja bralčevo pozornost na obliko oziroma način izražanja. Implicitno je pri Bergsonu in Šilcu, pa tudi pri Tinjanovu navzoča heglovska duhovnozgodovinska perspektiva: parodija in travestija sta izraz »potrebe, obrniti se **proti** doslej veljavni formi« (Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, 1835–38), nastajata v prelomnih obdobjih, ko se nekdanje umetnostne vsebine in oblike izčrpajo in duhu ne nudijo nič več zanimivega in skrivnostnega, za novo zgodovinsko obzorje zavezujočega.⁴⁰ Parodija se odziva na dela, ki s svojim materialnim izrazom niso več ustrezna zgodovinski giblivosti duha, spremenljivosti življenja, in so zato postala preživela, avtomatizirana, glede na vsakdanost naivna in se jih je občinstvo naveličalo. Obe izrecni definiciji sicer ohranjata dualistične simetrije (parodija — travestija, stil/ton — do-

³⁷ Josip ŠILC, *Dom in svet* XLII (1929), 5, 153.

³⁸ Jurij TINJANOV, Dostoevskij i Gogol'. K teoriji parodii (1921), *Texte der russischen Formalisten*, I, ur. J. Striedter (München: Fink, 1969), 330.

³⁹ A. HANSEN-LÖVE, n. d., 201–205.

⁴⁰ W. KARRER, n. d., 103–104.

godek/dejanje), vendar pa vsebujeta poleg teorema o avtomatizmu še dve novosti: parodija po Šilcu nastane s »principom mehničnega ponavljanja« (in ne posne-manja, prenašanja, izbiranja ali ohranjanja) in se skupaj s travestijo uvršča med komične tipe zavoljo preobleke in maske, zaradi njune sorodnosti karnevalskemu kodu v človeškem obnašanju.

2.3.2 Prav Šilčeve kritiške marginalije predstavljajo vezni člen med starejšim in novejšim pojmovanjem parodije. V Šilčevi kritiki namreč poleg historističnih implikacij odkrivamo rudimentarne analogije teoriji ruskih formalistov. Njim v marsičem sledi tudi v teh zadevah bolj elaborirana Paternujeva misel, a se navezuje še na dognanja češkega primerjalnega literarnega zgodovinarja Karla Krejčíja, kasneje pa na Lotmanovo semiotiko. Boris Paternu se je parodiji posvetil dvakrat: prvič l. 1968 v obsežnem referatu za mednarodni slavistični kongres v Pragi (*Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike*), drugič pa v predavanju *Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti* l. 1982.⁴¹ Že naslova obeh razprav, ki se v celoti posvečata literarnozgodovinski analizi parodij-skih besedil (pred Paternujem se jim je le še J. Gregorič v predstavitvi Kurnikovih parodij),⁴² opozarjata na to, da je v ospredju avtorjevega zanimanja zlasti funkcija parodije v literarnorazvojnih procesih: prva študija se, podprta s spoznanji K. Krejčíja,⁴³ osredotoča na vlogo tega žanra pri razkrajanju romantične epike in prehajanju te vrste v nov slogovni sestav, v realistično pripovedno prozo, druga pa njeno funkcijo posploši na tipologizirani opis evlucijskih »prelomov« v slovenski književnosti od srede 19. st. do modernizma 60. let 20. st.

Naslov prve razprave izdaja tudi bistveno drugačen model besedila, s katerim opisuje Paternu tako zgradbo parodije kot njene transformacije predloge ter medbesedilna razmerja do njene upodobitve. Namesto dualističnega besedilnega vzorca starejšega teoretiziranja (aristotelskega, retoričnega ali duhovnozgodovinskega) sega Paternu po novejšem, monističnem pojmovanju besedila kot strukture, zgrajene iz več ravnin, ki jih določa enotno konstrukcijsko načelo oziroma »strukturalni zakon«. Prav zato iz njegovih opisov parodije skoraj v celoti izpade tradicionalni dualizem: (1) koncept nasprotja med vsebino in obliko oziroma med predmetom in načinom predstavljanja zamenja v definiranju parodije enoten »poglavitni strukturalni zakon«, ki se realizira v zgodbi, osebah, jezikovnem stilu in zgradbi pripovedi — to je »parodistična inverzija, opravljena z zornega kota vsakdanje življenjske resničnosti«;⁴⁴ (2) namesto simetrične opozicije med parodijo in trave-

⁴¹Boris PATERNU, *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike, Pogledi na slovensko književnost, 1. knj.* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974), 367–453; isti, *Funkcija parodije v oju slovenske književnosti, 18. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj* (Ljubljana: FF, 1982), 25–31.

⁴²Jože GREGORIČ, *Kurnikova parodija k pesmi Koseskega "Kdo je mar?", Razprave SAZU, razred za filološke in literarne vede, 6* (Ljubljana, 1965), 36–68.

⁴³'Velika zgodba' KREJČJEVE monografije o heroikomiki je ravno sestopanje iz visokega ep-skega sveta v prozaizirani verizem vsakdanjega življenja. Na bolj specifični literarnozgodovinski ravni je Krejčju komična pesnitev vmesni člen med romantiko in kritičnim realizmom (n. d., 30–31).

⁴⁴B. PATERNU, *Struktura in funkcija*, 394.

stijo, ki je v starejšem teoretiziranju temeljila na nasprotujočih si etično–estetskih in družbenih konotacijah vsebine in oblike ter na enostavnem medbesedilnem razmerju (prenos, ohranjanje, zamenjava), vpelje Paternu razlikovanje na ravni stopnje odvisnosti od predloge — parodija je glede tega svobodnejša, travestija pa je bolj vezana na določeno znano besedilo vsaj s svojo fabulo.⁴⁵

Bistvo parodije mu je torej — tako kot npr. tudi Krejčiju — inverzija, pojem, ki se sicer večkrat pojavlja tudi v starejši paradiologiji vsaj od Juliusa Scaligerja naprej; vendar pa je tu razumljen v smislu formalističnega »konstrukcijskega načela«, ki obvladuje besedno gradivo v celoti. Gre za obrat predhodnega jezikovnega sloga (besedišča, tropov, figur), tematike, motivike in zgradbe v njihovo nasprotje, kar se v Jenkovem Ognjeplamtiču na celi vrsti primerov vidi kot zasuk iz vzvišenega v pritlehno, prozaično, banalno, telesno, kot izpraznitev višje duhovne vsebine, razvrednotenje oseb in dogodkov. Paternu bolj sklenjeno in izrecno od parodije definira travestijo:

/Travestija/ tradicionalno literarno strukturo izprazni in formalizira do skrajnosti, z docela nasprotno življenjsko vsebino pa jo napravi za nesmiselno in smešno. Ta postopek zajema vse plasti dela sploh, od oseb, okolja in dogodkov pa do jezika. (400)

Opredelevitev travestije se skoraj popolnoma ujema z njegovimi opažanji o parodiji: obe s pretiravanjem (hiperbolizacijo) formalizirata in praznita tradicionalno literarno strukturo, jo uporabljata za nasprotno življenjsko vsebino, kar povzroči izgubo njenega smisla, relevantnosti, destrukcijo vrednostno-ideoloških implikacij.

Že v tej definiciji, kakor tudi v celotni razpravi, določa avtor parodijo z njeno funkcijo v literarnem razvoju in njegovi dinamiki, ne pa s poskusi statičnega klasificiranja v vrste komičnega ali satiričnega in z aksiomi o njeni zgradbi. Paternu že v prvi razpravi, še bolj pa v drugi, afirmativno piše o literarnorazvojni vlogi parodije, ki mu je izrazito progresivna: služi namreč književnemu novatorstvu in emancipiranju pesniškega ter občanskega subjekta. Kaj takega starejše razmišljanje o parodiji, ki še ni naredilo kopernikanskega obrata v historično in temporalizirano izkušnjo sveta, parodiji ni niti približno pripisovalo. V razpravi o Ognjeplamtiču je Paternu l. 1968 dokazoval, kako Jenko z inverzijami toposov visoke romantične epike destruira njeno formo, prazni njeno vsebino, ruši zadaj stoječe norme in idealitete — z namenom, da bi si z osvoboditvijo od Prešernovega vpliva ter od bremen tradicije in kanoniziranih norm, s katerimi so literaturo presojali njegovi sodobniki, ustvaril pogoje za inavguracijo novega literarnorazvojnega modela (časovno– in žanrskostilnega, torej idejnotematskega in formalnega), ki gre onkraj romantike proti realizmu.

Komična pesnitev Ognjeplamtič, ki v času nastanka razen v rokopisnih *Vajah* ni bila niti objavljena in je zato ostala ravno v fazi »dialektične menjave šol« (Tinjanov) brez odmeva, je z literarnoevolucijske optike Paternuju lahko postala kar eno prelomnih mest, ki zavzema »mejno praznino med razkrojem romantičnega epa in začetkom realistične proze« (367) in predstavlja »hoteno opozicijo zoper predhodno pripovedno pesništvo« (368), tako da ga lahko razložimo šele »ob ozadju /.../

⁴⁵N. d., 405–406. Takšno razlikovanje ima tudi K. KREJČI, *Heroikomika*, 52.

treh vodilnih epskih struktur« med 1836 in 1855 (374).

Če štirinajst let je Paternu ta svoja opažanja in poglede na evlucijsko vlogo parodije posplošil — na kar opozarja že naslov predavanja *Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti* — in ilustriral še z nekaterimi Jenkovimi in Šalamunovimi teksti. Izhaja iz nestrinjanja s stanjem, ki je zateklo parodijo po zaslugi Goetheja, Vischerja in dedičev idealističnega, elitniškega in romantično–klasicističnega pojmovanja: v hierarhiji literarnih žanrov je parodija nizko, ima »mesto nesamostojnega, odvisnega in pomožnega žanra« (25). Paternu se izrecno opira le na enega teoretika parodije, na Jurija M. Lotmana, ki v svojem značilnem 'tehnokrat-skem' semiotičnem besednjaku pojmuje parodijo izrazito formalistično, kot razdiranje strukturnih klišejev, kot »laboratorijski žanr«, ki še ne postavlja nasproti struktur novega tipa, čeprav razodeva takšno intenco. Paternu se — tudi kot literarni zgodovinar, ki je šel skozi šolanje v pozitivističnem historizmu — ne more sprijazniti s takšnimi aseptičnimi, od družbe, literarnega življenja, zgodovinskih procesov abstrahiranimi pogledi, kakor tudi ne s »konservativnim« mnenjem, da je parodija le »neke vrste zajedalec samostojnih, polnovrednih umetniških žanrov« (25), mnenjem, ki ga je imel očitno že F. T. Vischer, ko jo je izgnal med oblike »izpeljane poezije«. ⁴⁶

Za razliko od Lotmanovega semiotičnega besednjaka je Paternuovo literarno-zgodovinsko-tipološko pisanje o parodiji nadahnjeno in navdahnjeno ne le s cankarjevskim pojmovanjem literata »v areni življenja«, ampak tudi z metaforiko literarnega in političnega avantgardizma, ki so ju bili družili že ruski formalisti (literarna revolucija, boj, destrukcija). Parodija mu je literarnorazvojno in tudi družbeno očitno napreden pojav, ⁴⁷ ki nikakor ne stoji v formalističnem laboratoriju, avtoreferencialnem eksperimentatoriju literarnega sistema — nasprotno, na noge je pomagala številnim »literarnim revolucijam«.

Žanr parodije postavi Paternu iz nekdanje estetske margine v samo središče literarnorazvojnih procesov: imenuje jo »centralni evlucijski žanr« (25), v katerem so razvidni historični prepleti med razvojno starim in novim. Parodija prevzame svojo pomembno evlucijsko funkcijo, ko

razločno zaznamuje prelom v razvojni črti književnosti in v tem prelomu sama zaigra pomembno vlogo, tako da v menjavah tematike in jezika postane znak evlucijskega kontrapunkta. (26)

To se je Paternuovi tipološki optiki izraziteje pokazalo dvakrat: na meji romantike in realizma v 50. letih 19. st. (S. Jenko) in na meji med osrednjo pesniško tradicijo in novo avantgardo (T. Šalamun, 60. leta 20. st.). Motivacijo za Jenkove parodije vidi Paternu — osupljivo analogno H. Bloomovi teoriji o strahu pred vplivom ter o obrambnih mehanizmih za zmanjšanje moči prehodnika — tudi v tem, da se je mladi in ambiciozni pesnik z njimi hotel otresti vpliva »mogoč/e/ poezije Franceta Prešerna«, saj bi po evlucijski smeri, ki jo je bil načrtal in dovršil on,

⁴⁶W. FREUND, n. d., 4–5.

⁴⁷To dejansko drži le deloma, vsaj v slovenski književnosti: od Levstika, prek Murnika, Tavčarja, do Menarta in Fritza so nastajale izrazito konservativne parodije, ki so branile literarni *status quo* pred novotami in novatorji.

bilo možno le epigonstvo. Jenkove parodije Prešerna niso samo iskanje drugačne in nove poti, ampak tudi zavestno zapiranje stare: gre za »destrukcijsk/e/ kretnje zoper predhodno poezijo«, ki se dogajajo znotraj njenega lastnega ustroja s sredstvi parodistične inverzije vseh glavnih tematskih področij Prešernove romantike, zlasti ljubezenske (27).

Že prva Paternujeva razprava kaže tudi v svojem pojmovniku sledi evolucionističnih teoremov ruskih formalistov in njihovega razumevanja parodije — prim. izraze literarna evolucija, postopek, ozadje, prelom, prelomno mesto, hotena opozicija zoper predhodno epsko pesništvo, parodistični obrat, razdiranje celotne strukture. V pričujočem članku pa so stičišča še bolj razvidna in dodelana. Tako se Paternu v tem, da v razvojni črti vidi prelome namesto kontinuitete, da v parodiji vidi bojeviti in celo revolucionaren žanr, ki destruiira pretekle strukture, na ozadju katerih je sploh šele prepoznavna in smiselna, v marsičem dotika praformulacij Jurija Tinjanova iz razprave *Dostoevskij i Gogol': K teoriji parodii*: tudi po njegovem literarna evolucija ne poteka kot »nadaljevanje ravne črte«, saj gre za »prelome, odboje od določene točke, torej za boj /.../, uničevanje stare celote in novo grajenje iz starih elementov«, v katerem sta stilizacija in parodija poglavitni sredstvi.⁴⁸ Parodija je bila ruskim formalistom sprva model literarne evolucije: »diskontinuiteta evolucije /je bila/ videti kot kontinuiteta revolucij, kot razvoj 'po načelu kontrasta, parodiranja, mešanja in spodrivanja' (Ejhenbaum, Literatura)«. ⁴⁹

Formalistično je tudi poreklo Paternujevega pojmovanja, da je parodija kontrapunkt starih in novih struktur, simptom v menjavah tematike in stilov (Tinjanov piše o razmerju med starim in novim materialom ter konstrukcijskim postopkom, sinfunkcijo in avtofunkcijo). Paternujevo 'bloomóvsko' razmišljanje o parodiji kot sredstvu (Jenkovega) upiranja vplivu velikega predhodnika (Prešerna) in iskanja lastne literarne identitete je v duhu podrobnih literarnozogodovinskih dokazovanj Tinjanova, kako se je Dostojevski distanciral od Gogoljevega vpliva z »dvoravninsko« rabo njegovih postopkov kot nekakšne »maske« za uvajanje lastnih in drugačnih prijemov, tj. s stilizacijo, ki je s stopnjevanjem in poudarjanjem »komične motivacije« prehajala v parodijo.

To, v imenu česar novinec utemeljuje svoje parodične inverzije, pri Paternuju niti malo ne spominja več na ostaline razsvetljenskih absolutnih vrednot (naravnost, okus, uglašeni slog); gre za željo po subjektivi avtentični in svobodni, neovirani izpovedi, po njenem izrazu v ustrezni, prikladni novi formi, ki ne more pristati na epigonstvo do kanoniziranih norm in konvencij. Gre skratka za smešenje veljavnih norm v imenu nečesa, kar se s tem smešenjem in za njim šele vzpostavlja (ne pa da bi le—to že obstajalo kot veljavna norma, standard) — čisti simptom evolucionističnega preloma, kjer nova struktura še manjka, stara pa je demontirana z močjo ironije, posmeha. Ta oslabi njeno avtoriteto, detronizira njeno vplivajočo, nadaljno produkcijo in recepcijo določujočo vlogo. V tej dualni relaciji, kjer se dogaja le dekanonizacija neposredno predhodniških tekstov, konvencij in avtorjev, je širša problematika kanona kot strukture 'dolgega trajanja' komajda načeta.

⁴⁸ J. TINJANOV, n. d., 300–301.

⁴⁹ A. HANSEN-LÖVE, n. d., 384.

Bolj se ji približa Paternu na tistem mestu razprave o evolucijski vlogi parodije v slovenski književnosti, kjer piše o meji med osrednjo pesniško tradicijo in novo avantgardo ter skuša definirati parodijo kot medbesedilno figuro, ki z ironijo omogoči distanciranje od trajne strukture — nacionalne pesniške tradicije. Nastop T. Šalamuna v 60. letih pomeni Paternu prelomno stanje med osrednjo pesniško tradicijo in ludistično novo avantgardo. Tu se ne sooča več sinhroni agonistični par pesnika novince in njemu sodobnega, uveljavljenega, a ne več produktivnega repertoarja postopkov, žanrov, stilov, tematik, idej in piscev. Parodist se distancira od bolj dolgotrajne, utrjene, na zgodovinske spremembe odpornejše strukture, v katero niso zajeti le neposredni predhodniki in njihova aktualna tradicija, ampak avtorji, dela in literarne norme, ki so reprezentacija trajnejših družbenih in nacionalnih ideologij, vrednostnih sistemov oz. vodil.

Paternu ugotovi, da je zbrika *Poker* (1966) »zelo radikalen korak iz domače pesniške tradicije«, ki je razdrl vse njene esence ter idealitete (religiozne, družbene, subjektivistične, lepoestetske), da je šlo za generalno izpraznitev slovenskega pesniškega prostora vseh globokih, napetih in težkih vsebin. Te je Šalamun odvrzel zaradi popolne svobode igre in osebne moči. V razlagah primerov se izkaže, da Paternu ves čas ob znotrajliterarnih opozarja tudi na družbene vidike parodije — na njeno vlogo pri osvobajanju od predsodkov, stereotipov, monističnih in dogmatskih ideologij. V obeh razsežnostih, literarnosistemski (razvoj) in družbeni, pripisuje Paternu parodiji napredno funkcijo — saj po njegovem razdira staro, neproduktivno literaturo in družbeno naziranje ter pripravlja novo, bolj sproščeno, osebno in zgodovinsko pristno ter svobodno.

V obravnavi avantgardistične parodije se dotika Paternu problematike slovenskega književnega kanona in vloge parodije v njem podobno kot T. Kermauner v svojih spisih o ludističnem sprevračanju tradicionalne slovenske megastrukture, o igri z vodilnimi stalnimi slovenskimi ideologijami in parodistični demitizaciji nacionalnih mitov ipd.

Eseji, s katerimi je T. Kermauner od konca šestdesetih let dalje spremljal avantgardistično literarno življenje in posegal vanj, so bistveno moderirali in preoblikovali tudi predstave o teoretski umeščenosti ter literarnih in socioloških funkcijah parodije.⁵⁰ Kermauner je namreč kot esejist in interpret z literarnosmernim konceptom ludizma slovensko sodobno avantgardistično literaturo spremljal in komentiral, pa tudi soustvarjal. Ena temeljnih značilnosti te predvsem literarnoideološko pojmovane smeri je Kermaunerju ravno parodija:

Esteticizem ludizma je parodija na svet in nase (samokritika se je spremenila v samoparodijo, samorefleksija v samoodsevanje). Brez parodistične distance ni ludizma.⁵¹

Ta stavek je zelo pomemben, saj Kermauner razglša parodistično distanco za

⁵⁰Zbrani in deloma predelani so v knjigah: *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji* (Maribor: Obzorja, 1968), *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik* (Ljubljana: MK, 1975), *Zgodba o živi zdajšnjosti: eseji o povojni slovenski prozi* (Maribor: ZO, 1975), *Besede in dogodek: študije o slovenski tragediji in groteski* (Ljubljana: SM, 1978).

⁵¹Taras KERMAUNER, *Zgodba o živi zdajšnjosti*, 205.

bistveno lastnost ludizma — narcističnega igračkanja z vsem, popartizma, profanizacije svetega, pozabavljanja resnega, spreminjanja »Večnega v prehodno, Kravavega v papirnato« (n. m.). Parodija je tako prvič dejansko postala prestižna estetska kategorija. Stopila je iz trivialnih komičnih zakotij in/ali periferije tendencioznega satiričnega, publicističnega aktualizma v središče nove in propulzivno uveljavljajoče se smeri elitniške literature.

Sama je kot medbesedilni žanr doživela tisto, kar je pomagala v evoluciji početi z drugimi vrstami: jih iz literarne in zunajliterarne periferije kanonizirati v vodilne in centralne umetniške žanre ter jih po tem, ko so se tam avtomatizirali, spet potiskati med uporabnostna, algebraizirana, neestetska besedila.⁵² Parodija se je tudi *de facto* kanonizirala v »konstrukcijsko načelo« ludizma, centralne (glede na kriterij inovativnosti) literarne smeri z začetka sedemdestih let. S tem je dobila bistveno drugačno umestitev, kar je spremenilo tudi njeno teoretično identiteto.

Kermauner naslanja svoje označitve ludizma že okoli l. 1970 na spise, ki so postali na Slovenskem najbolj odmevni šele v osemdesetih letih pri afirmiranju postmodernizma. Črpa iz poststrukturalizma, iz Derridaja in pripadnikov 'avantgardističnega' kroga teoretikov in literatov pariškega *Tel quella*. Prevzema temeljne motive poststrukturalistične semiologije (obče teorije označevalnih procesov) in jih na slikovit način vgrajuje v svojo specifično konstrukcijo ludizma — literarne smeri, ki jo določa ideologija igre.

Pod vtisom Derridaja piše Kermauner o ludistični igri označevalcev, ki poteka po neskončni verigi metonimij in zgolj formalnih razlik (medtem ko je bila za prejšnje literarne metafizike značilna figura metafora).⁵³ Takšno drsenje označevalcev v ludističnem besedilu nasprotuje načelu identitete, ki je po Derridaju podlaga evropske metafizike logocentrizma, in ga nadomešča z razliko oz. razloko (derridajevska *différance*) in s pisavo (*écriture*), ki svoj predmet, smisel in resnico proizvaja sama. Kermaunerju se — z nereflektiranega eksistencialističnega vidika — zdi, da se s tem vsiljuje popolna negotovost, razbijanje sleherne trdnosti in stalnosti, da besedila izgubljajo trdno sporočilo in koherentnost,⁵⁴ da so tovrstna literarna dela samozadostna, kvazinarcistična, zgolj znotrajtekstualna.⁵⁵ Kermauner večkrat slikovito interpretira, kako se ludistična prozna besedila nanašajo nase, se reflektirajo (avtoreferencialnost in avtorefleksivnost), mešajo heterogene popularne žanre in stile, pripovedne perspektive, kako se dramska groteska poigrava s tradicijo in fikcijo, kako v poeziji ironija sakralne vrednote profanizira, izravnava, banalizira, ruši njihovo hierarhijo.⁵⁶

Ludizem je Kermaunerju torej »literarna ideologija« dekonstrukcije metafizike in vseh utrjenih sistemov smisla (zlasti t. i. nacionalnih mitov), igra označevalcev, razlik, lastnost odprtih, nekoherentnih, žanrsko sinkretičnih, samonanašajočih se in samopremišljujočih besedil. Takšna podlaga moderira tudi njegove predstave

⁵²Prim. Jurij TINJANOV, Literarno dejstvo (1929) in O literarni evoluciji (1929), *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, ur. A. Skaza (Ljubljana: MK, 1984), 91–108; 118–130.

⁵³*Pomenske spremembe*, 246–247.

⁵⁴*Zgodba*, 190–194.

⁵⁵N. d., 200.

⁵⁶*Zgodba*, 189–206, 215, 223–326; *Besede in dogodek*, 179–196; *Na poti*, 62–72.

o parodiji in širi njen pomen. Parodije in parodičnosti ne razume le kot ironično igro s posamičnim resnim in znanim literarnim delom (npr. z romanco Pegam in Lambergar) ali kot njegovo satirično kritiko oz. kritiko njegove recepcije in vloge v sistemu nacionalne književnosti (Cankarjeva Skodelica kave). Parodija mu je — v širšem smislu — tudi dekonstrukcija semiotičnih sistemov, kodov, ideologij, 'velikih zgodb', razdiranje globalnih logocentrističnih ideoloških konvencij (nacionalnih mitov, konvencij partijske politike), sredstvo za ironično distanciranje, 'osvobajanje' od njih v smer esteticizma.⁵⁷

Kermauner je v tem kontekstu prispeval — zlasti v eseju *Parodična identiteta*, ki ga je 1976. posvetil Rudolfovi groteski Pegam in Lambergar — pomembne prvine za vpogled v vlogo parodije znotraj nacionalnega literarnega kanona oziroma, v kermaunerjevski terminologiji, tradicionalne slovenske megastrukture, slovenskih nacionalnih mitov, »Nacionalnega logosa«, »Smisla, Vrednot« nasploh. Avantgardistični ludizem se po Kermaunerjevih interpretacijah sooča z globalnim podtekstom t. i. tradicije — dominantnih del, avtorjev in vrednot, ki so oblikovali in zamejevali povprečno slovensko kulturno, nacionalno, zgodovinsko, politično, družbeno in etično zavest še v času nastopanja avantgarde. Ludistična parodičnost torej ne obračunava le z deli sodobnikov ali neposrednih predhodnikov, ampak se poigrava z izbranimi deli iz slovenskega literarnega kanona; tako se spoprijema še z njihovim recepcijskim zaledjem, represivno delujočim semiotičnim kontekstom kulture, ki jo prav ta dela zgoščeno zastopajo. Parodija po Kermaunerju nastopa s ciljem odprave Logosa, Smisla, vsakršnih idealov, Vrednot, torej tudi (nacionalne) tradicije.

Ludistični tip ironije se po Kermaunerju bistveno razlikuje od tradicionalne »mediativne ironije« (v njej je veljalo načelo: parodist se lahko posmehuje, ker ve, kaj je res, dobro in lepo); v ludizmu — ki je pač izpeljanka poststrukturalistične diseminacije — so se po Kermaunerju izgubile transcendentne opore za kritiko označevalnih procesov, na katerih se je v preteklosti utemeljevala satira (in satirična parodija).⁵⁸ Ni nekega središčnega diskurza, ki bi bil edino zveličaven kriterij za presojo drugih; diskurzi so soredni, parataktični — parodija kaže ravno na njihovo diskurzivno naravo, na njihovo zamejenost, ne da bi pri tem nastopala v imenu kakšnega novega ali pravega stališča. Ta razvojni tip posmeha ustreza izrazu »disjunktivna ironija«, ki jo A. Wilde pripisuje modernizmu.⁵⁹

Najplodovitejši slovenski literarnozgodovinski esejist pa se v predstavah o literarnorazvojnih vlogah parodije ujema tudi z literarnozgodovinarskima sodobnikoma, Paternujem in Martinovičem:⁶⁰ Tudi po njegovem parodija z inverzijo in ironično destrukcijo predhodnih, navadno bolj 'idealističnih' in 'patetičnih', vzvišenih modelov, vodi v smer deziluzije, sprijaznjenja z 'resničnostjo', s svetom, ki je s stališča parodista videti bolj 'empiričen', 'realističen' od tistega, ki ga modelirajo predhodniki. Medtem ko Paternu in Martinović opisujeta profanizacije romantične

⁵⁷Takšen širok koncept parodije ilustrira npr. izjava o Ruplovem romanu: »Avtor parodira tradicionalni eshatologizem krščanskega in tradicionalno, mesijansko komunističnega tipa«. (Zgodba, 198)

⁵⁸Zgodba, 206.

⁵⁹Alan WILDE, *Horizons of assent*, 10.

⁶⁰Juraj MARTINOVIČ, Martin Krpan kao parodija, *SR XVIII/3-4* (1970), 219–240.

epike v (postromantičnih, realističnih) herojskokomičnih delih Jenka in Levstika, pa Kermauner skoraj sočasno (1968) v tem duhu razlaga Šalamunove ironične in cinične banalizacije Zajčevega patetičnega avtodestruktivističnega nihilizma na podoben način: kot utiranje poti za novo literarno smer, reizem, ki — podobno kot Jenko in Levstik — izhaja iz ideologije o resničnosti, kakršna naj bi dejansko bila.

3 Epilog

Seveda se po tem zaključku 'zgodbe o uspehu' parodija iz literarnega razpravljanja na Slovenskem ne umakne. Matjaž Kmecl jo uvrsti med temeljne pojme, ki jih mora iz literarne teorije poznati vsak slavist in dijak: obravnava jo v okviru etoloških književnih vrst (tj. ponovljivih etičnih, vrednostnih perspektiv), v soseščini s satiro in kritiko. Njegovi priročniški definiciji parodije in travestije sta zgoščeni rekapitulaciji starejšega in novejšega razpravljanja o tej tematiki.⁶¹ Miran Hladnik kot raziskovalec in apologet trivialne književnosti na Slovenskem prvi tematizira razliko med dvema, naslovniško, namensko in vrednostno profiliranimi tipoma komike: prvi je bolj elitniški, saj je v njem komično le »poseben način izražanja resnice in resnega spoznavanja«, drugi pa je čista »trivialna komika«, namenjena sproščenemu smehu in goli zabavi. V skladu s prevladujočim, vendar pa ne tudi upravičenim prepričanjem, uvrsti Hladnik parodijo — skupaj s satiro in grotesko — v bolj elitniški tip komike.⁶² V istem zborniku, v katerem so se slavisti prvič koncentrirano posvetili humorju, obravnava V. Gjurin z aparatom sodobne jezikovne stilistike prvič pri nas tudi neliterarno parodijo, ki humoristično stilizira časopišne besedilne oblike, tj. utrjene in predvidljive, formulaične besedilne obrazce, ter vanje vnaša inkompatibilne predmetnopomenske ali stilne prvine. Poleg teh svežih pogledov opozori Gjurin še na pomensko funkcijo predloge, ki je v medbesedilnem razmerju do parodije/stilizacije sorodna vlogi metaforičnega izraza (v interakciji z 'dobesedno' parafrazo, pričakovanim premim pomenom sporočila).⁶³ Komunikacijskim nesporazumom, ki so se godili z avtorji ne dovolj očitne parodičnosti nekega publicističnega besedila, so se — ne brez parodičnosti — posvetili člani slavističnega debatnega krožka v tematskem bloku svojega »organa« *Slava*.⁶⁴ Z njimi pa se — kdo ve? — začnjenja verjetno kakšna druga zgodba (o parodiji), če sploh kakšna.

⁶¹ Matjaž KMECL, *Mala literarna teorija* (Ljubljana: Borec, 1976), 178–181.

⁶² Miran HLADNIK, Dolga humoristična proza za »čas kratenje Slovencom«, 18. SSJLK: zbornik predavanj, ur. M. Orožen idr. (Ljubljana: FF, 1982), 63–81.

⁶³ Velemir GJURIN, Časopisnost Pavlihe (časopišne besedilne oblike kot humoristično stilizacijsko sredstvo), 18. SSJLK: zbornik predavanj (Ljubljana: FF, 1982), 153–173.

⁶⁴ Parodija, ie, parody, parodija: zbornik prispevkov slavjanov za X. vseslavistični kongres, *Slava 3* (1988/89), 1, 3–47. Vsebuje prispevke Marka JUVANA, Bože KRAKAR-VOGEL, Erike KRŽIŠNIK-KOLŠEK, Albinca LIPOVEC, Toneta PRETNARJA, Rajka KOROŠCA, Mirana HLADNIKA in Silvije BOROVNIK.

SUMMARY

In the Slovene genre consciousness that can be discerned from the namings of texts with genre terms, there seems to be no essential differences among the parody, the travesty and the satire. Yet these differences are normatively established in certain theoretical descriptions up to the present, at which time the theoretical idea found its way to Slovenia that the travesty is merely a type of parody, not its antithetical partner.

In older theories, which were formed primarily within the classical rhetorical-poetic paradigm, the parody as a genre was shunted to the periphery of atemporal classificatory systems and subordinated to the satire, or else it was excluded from the aesthetic realm of beauty altogether. More recent views on the parody have been formed only after the historicization and temporalization of views on the world and literature: what has become essential for the description of the parody is its function and not just its value as a slot in the hierarchy of genres. The parody has moved to the center of the literary system and has become a model for the interpretation of literary developments and, together with the travesty, is one of the essential features of modernist and postmodernist literary trends.

Older descriptions of the construction of the parody and its transformation of the original text are based on the concept of disharmony, which is expressed either in the Aristotelian rhetorical-poetic model of the text (Ivan Macun, *Kratko krasoslovje o pesništvu*, 1852) or the model of the present millenium, which instead of ancient and classic distinctions between things and words, e.g., the object and the means of expression, introduces the opposition of content and form (Josip Grilanc, *Kaj je smešno*, 1893). Macun and Grilanc (who relies closely on the aesthetics of the Prague Prof. J. Durdíek) place the parody into a classification and hierarchy of genres or ethological types, in which the parody receives the connotation of satiricalness or low entertainment, comedy and vulgarity. Both regard the travesty as the symmetrical opposite of the parody. This opposition is founded on a dualistic model of the text and a simple substitutional/transpositional model of intertextual transformation.

The connecting link between the older and newer approaches are the descriptions of the critic Josip Šilc (Dom in svet, 1929), which are, with the concept of mechanization, very close to the theorems of the Russian Formalists. Their common source is Bergson's essay *Le rire*. In the 20th century the parody has twice come to the center of attention of literary scholars: at the time of Russian Formalism and Bakhtin's "metalinguistics" (the theory of dialogism) and the time of the neo avant-gardes, modernism and postmodernism. The parody did not become an object of study of interest merely in its own right, but rather (implicitly) an explanatory model for aesthetics, the dialogics of the sign and utterance, for the processes of literary evolution, autoreflexion and metafiction. Also in Slovenia the symptomatics of these processes are revealed: (1) the description of intertextual transformations of the original text rely on a more analytical, non-dualistic model of the text, with which the symmetrical opposition of the parody and travesty is invalidated; (2) in the forefront of interest are the literary (evolutionary, reflexive) and social functions, which also expand the meanings of the term; (3) from a marginal place in atemporal poetological classifications it triumphantly enters a temporalized conceptualization of literature and the center of its developmental processes and trends.

Boris Paternu (1968 and 1982) rehabilitated the genre of the parody, ascribing to it a literary evolutionary and socially progressive function and using it for the explanation of evolutionary shifts. Taras Kermauner (after 1968) described, with its help, the essential characteristics of the neo avant-garde literary trend (i.e., Luddism, which Kermauner derived from Derrida's terms) and together with it inaugurated and affirmed the trend. The parody, which as a genre was involved with the processes of canonization and decanonization, canonized itself as a concept that has a relatively prestigious meaning in 20th century artistic culture.