

PARODIJA
IN BAHTIN

Bahtin je parodijo vpel v morfološko-stilne in družbenozgodovinske analize romana, njegovi teoretični opisi medbesedilnega etosa parodije pa so v razglasju z zgodovinskimi razlagami njenih funkcij. Kljub temu mu je uspelo v okvirih dialoščnosti izdelati ploden, v primerjavi z dualističnimi pojmovanji izredno sofisticiran model parodije kot dvoglasne izjave. V njem na način, ki ga približuje novemu historicizmu, povezuje strukturno-pomenske, pragmatske, družbeno-kulturne in zgodovinske razsežnosti parodije (ki nastopa kot diskurz, stil, besedilna prvina ali žanr). Parodija v sociolingvistični konstelaciji kulture spodbuja idejno-stilno pluralnost in relativizira veljavnost vladajočih naziranj. Kljub takšnim Bahtinovim pogledom nastopa parodija tudi kot konservativen, unifikacijski dejavnik.

I

Vse do renesanse, baroka in razsvetljenstva, ko so Evropo takorekoč preplavili tokovi burlesknega pesništva, humorističnega romana in parodične komediografije, je bila parodija v poetikah in drugem obliterarnem spisju deležna le majhne pozornosti, čeprav sta bila ime in pojem parodija znana že vsaj od Aristotelove *Poetike* dalje¹ ter čeprav se je od antike do sodobnosti nabralo skoraj nepregledno število besedil in žanrov, ki so jih ravno med 16. in 18. st. pričeli identificirati, označevati kot parodična (oziroma burleskna in travestijska).² Od Scaligerjeve poetike (1561) do enciklopedičnih gesel v razsvetljenem stoletju ter ene prvih zgodovinskih monografij o komični literaturi (Flöglöve *Zgodovine komične literature*, 1784) sta klasicistična poetologija in filologija, ki sta sicer ohranjali izročilo zanemarjanja nizkih, komičnih in malih vrst, pojem parodija vendarle pričeli natančneje tematizirati, zgradbeno-etološko razčlenjevati, žanrsko sistematizirati in ponazarjati s kanonskimi vzorci. Obenem pa sta tudi močno zapletli razmerja parodije do konkurenčnih novoveških genoloških izrazov (herojsko-komične pesnitve, travestije, burleske), ki so se uveljavljali ob tedaj aktualni in priljubljeni produkciji.³ Ker si je književna refleksija med 16. in 18. st. genološke opise parodije oblikovala ob omenjenih burleskni, humoristični in komedijskih tokovih, na katere je s svojo kodifikacijo tudi vplivala, je zasnovo izročilo dokaj zoženega pojmovanja te medbesedilne vrste; s svojimi genološkimi koncepcijami je razlagalno segala nazaj v preteklost ter poenostavljala smisel del v nastajajočem kanonu parodije (oziroma burleske), ki je vseboval poleg komičnih pesnitev od psevdohomerske *Batrahomihomahije* do raznih travestij klasika Vergila (Lalli, Scarron, Blumauer) tudi Aristofanove komedije in Cervantesovega *Don Kihota* ali Fieldingovo *Shamelo* (prim. Dane 1988: 12-13, 205). Novi vek je torej parodijo kot pojem vpeljal in uradil z redukcijami, in to ne le z zvajanjem njene ambivalentne komičnosti in metafikcijske refleksivnosti na trivialno burlesknost

(Rose 1993: 28): parodija je bila omejena na literaturo, pomenila je posamično, najraje krajše ali verzificirano književno delo, ki se bolj ali manj grobo posmehuje predlogi, lahko pa jo tudi le uporablja za smešenje drugih tarč ali sproščeno zabavo; parodija predlogo imitira, pri čemer profanizacijsko sprevrča njen smisel oziroma socialno-etični register, komičnost pa izvira iz hotene kršitve aptuma, tj. iz neskladja med predmeti in načinom posnemanja. Poetologi so parodijo v skladu z aristotelovskim izročilom imeli večinoma za nizek žanr, dopuščen kvečjemu za zabavo izobraženih elit. Pričenjali pa so ga vezati tudi že na didaktične in satirično-kritične vloge: komiko parodije naj bi vendarle upravičeval kritičen odnos do pomanjkljivosti predloge – izumetničenosti oziroma nenaravnosti, slabega okusa, pomanjkanja čuta za mero (prim. Juvan 1992: 391-398).

Izročilo estetske marginalizacije parodije in njene površne, v dualistične poetološke obrazce ujete obravnave se je pretrgalo šele v 20. stoletju, in to ne samo zato, ker se je stroka – zlasti od ruskega formalizma dalje, ki je prvi teoretsko tematiziral književni razvoj kot dialektiko središča in obrobja, kanonizacije in dekanonizacije – lotevala bolj naklonjenih obravnav nekanoniziranih, tudi trivialnih področij književnosti, v katera je spadal od 18. st. dalje velik del parodične produkcije (v humorističnih časopisih ali komično-zabavnih gledaliških žanrih).⁴ Prišel je namreč rasti pomen pojma v literarni in celo filozofski refleksiji, približno vzporedno s tem, ko je tudi sam pojav parodije stopal v središče umetniških procesov ter se tako vpletel v modernistični in postmodernistični literarni kanon. Parodija se je v teh dveh literarnih smereh uveljavila in potrdila kot estetsko legitimna tehnika, postajala je središčni postopek prestižnih literarnih del (npr. Joycea, Manna, Brechta, Queneauja, Borgesa, Ionesca, Bartha, Stopparda, Lodgea, Fowlesa, M. Bradburyja, Artmanna, Eca, pri nas pa Kosovela, Tauferja, Šalamuna, Jesiha, Jovanoviča, Rupla, F. Rudolfa, Filipčiča idr.). Tako je morala postati skoraj nepogrešljiva sestavina opisov zlasti postmodernistične literature: figurira kot so-, nad- ali podpomenka za njeno metafikcijo, samonanašanje, samorefleksivnost, igrivo in ambivalentno medbese-dilnost, premoščanje razlik med obrobnim in osrednjim, trivialnim in visokim, lastnim in tujim, zastarelim in modernim, lokalnim in univerzalnim (Rose 1993: 193-273). Tudi na Slovenskem je konec 60. let ravno parodija ob Derridajevi "svobodni igri (označevalcev)" odločilno pripomogla h Kermaunerjevemu formiranju pojma ludi-zem, oznake za enega osrednjih ultramodernističnih idejno-estetskih tokov v literaturi in gledališču (Juvan 1992: 405-407).

Proces literarnoumetniške kanonizacije parodičnosti je v korelaciji s postopno in včasih sramežljivo teoretično-filozofsko nobilitacijo pojma parodija⁵ ter z njegovo duhovnozgodovinsko univerzalizacijo. Vse do poststrukturalističnih idej Foucaulta (o maskaradah in karnevalu zgodovine, identitet), Derridaja in Baudrillarda (o simulakru in slepi, prazni, ludistični parodiji moderne dobe) je odmevala Niet-

zschejeva sintagma "incipit parodia", njegova epohalna metaforizacija pojmov parodije in karnevala (Rose 1993: 188-191, 205-206). V prvem razdelku *Vesele znanosti* in v 223. refleksiji *Onstran dobrega in zlega* ju je uporabil kot prispodobi za postzgodovinsko oziroma postmetafizično držo ("karneval v velikem slogu", "parodisti svetovne zgodovine"), za občutja moči, užitka, norčave vedrine, ki jih omogočata svobodna razpoložljivost ter preigravanje preteklih kulturnih form, metafizičnih iluzij, moralnih zavez in hierarhij (Nietzsche 1988: 130).⁶

Parodija in karneval pa ne figurirata samo kot filozofski signum temporis postmoderne dobe, kar od konca 60. let naprej – kot bom pokazal v nadaljevanju – opazno kroji relevantnost in aktualnost Bahtinovih zamisli, povezanih s tema dvema literarno-kulturnima pojavoma. Oblikovne, pomenske in pragmatske razsežnosti parodije so v 20. st. postale izrecen ali, pogostejše, impliciten razlagalni model tudi za pomembne probleme literarne vede, zlasti pri tistih teoretikih, ki jih je pritegnilo umetniško dogajanje modernizma in postmodernizma.

Ruski formalisti, katerih izhodišča so mdr. oplodili futurizem, gestaltistična filozofija umetnosti, strukturalno jezikoslovje, Bergsonova teorija smeha in Darwinov evolucionizem, so parodijo (kot pojem ali besedilni zgled) večkrat zavestno ali nezavedno hipostazirali ter v tej luči najprej razlagali temeljna načela estetskosti, umetniške percepcije (potujitev, občutenje forme, razgaljanje postopka pri Šklovskem) in literarnega ustvarjanja (po Šklovskem vsako delo nastaja na ozadju predhodnih del, kot njihova vzporednica in kontrast), nato pa še razvojne procese v romanu (Šklovski je pripisoval ključen pomen parodičnemu razgaljanju postopka) in literaturi nasploh (avtomatizacija in deavtomatizacija, kanonizacija in dekanonizacija, boj med starim in novim, organizacija novega gradiva iz uničevanja stare celote in mehanizacije njenih postopkov pri Tinjanovu).⁷ Tako je postala parodija v 20. letih za formaliste, ki so v svojem sekularizacijskem, demitizacijskem redukcionizmu zavračali duhovnozgodovinska izročila simbolizma, "konstrukcijsko načelo literarne zgodovine" (Hutcheon 1985: 36).

II

Še pomembnejši od formalistov je v literarnovednem toku, ki je aktualiziral pojem parodije in stopnjeval njegovo razlagalno moč, Mihail Bahtin. Bahtin se je v marsičem naslonil na ideje o strukturi in vlogi parodije pri ruskih formalistih, čeprav je svojo teoretično pot začel ravno s kritiko formalistične "materialne estetike" (Skaza 1982: 388-389) ter so na njegovo misel o parodiji gotovo vplivali tudi drugačni pristopi.⁸ Od formalistov je po ugotovitvah K. Clark, M. Holquista in M. Rose prevzel idejo o magistralni vlogi parodije v razvoju romana (za roman značilni stalni žanrski kriticism, razgaljanje iztrošenih, avtomatiziranih postopkov, parodična destrukcija

predhodnih romaneskni svetov), kakor tudi interes za formalistični protirealistični romaneskni kanon (tradicija humoristično-parodičnega in metafikcijskega romana Cervantesa, Sterna in Dickensa), ki ga je sam znatno razširil z antičnim in srednjeveškim repertoarjem komičnih, ambivalentnih žanrov, s polifoničnim romanom Dostojevskega in ljudsko karnevalsko kulturo; razvil in radikaliziral je tudi Tinjanovovo koncepcijo stilizacije in parodije kot dvoravninske strukture (Rose 1993: 125-127, 130, 132, 142, 157).

Bahtin ne velja samo za enega največjih (literarnih) teoretikov 20. st. in za predhodnika poststrukturalističnih usmeritev (od dekonstrukcije do novega historicizma),⁹ temveč tudi – v bolj specialističnih krogih – za najvplivnejšega teoretika parodije (Dane 1988: 8), ki, metaforično rečeno, še “danes straši sredi tekočih razpravljanj o parodiji” (Hutcheon 1984: 14). Tako mu npr. Margaret Rose v svojem pregledu misli o parodiji od antike do postmodernizma posveča daleč največ prostora, ko kar na petinštiridesetih straneh vestno, a ekstenzivno izpisuje in komentira njegove spise (1993: 125-170).

Clive Thomson je v kritični sistematizaciji nekaterih modernih teorij parodij (1984: 95-102; 1986: 13-19)¹⁰ razglasil Bahtinov spise za vzorec sodobnega pristopa k parodiji, takšnega, ki naj bi bil z uporabo pojma žanr zmožen združiti vprašanja oblike, jezika, subjekta, ideologije in družbenozgodovinskih procesov, oziroma z drugimi besedami, “koordinirati raven formalne analize (npr. dvoglasnega parodičnega besedila) z diahrono ravni – ravni zgodovine oblik v kontekstu razvoja družbenega življenja” (1984: 102). Strukturni oziroma lingvistično-sintaktični pristopi opredeljujejo parodijo po Thomsonu s pomočjo generativno-transformacijskega modela (Geneviève Idt, G. Genette), medtem ko pragmatične ali semantične usmeritve (L. Hutcheon) pri definiciji parodije stavijo na njen pomen, ki pa je spremenljiva funkcija avtorjevega namena in etološke perspektive ter bralčeve jezikovno-književne kompetence. Obema tipoma sodobnih teorij očita Thomson vrsto nedoslednosti, spornih predpostavk (npr. avtorsko intenco, dualizem forme in vsebine, norme in odklona) in abstraktno klasifikacijsko zmedo, s stališča postmarksizma (L. Goldmann, F. Jameson) pa jima zameri zlasti zanemarjanje družbenozgodovinskega konteksta, iz katerega parodija nastaja in na katerega se naslavlja. Sintezo pozitivnih dosežkov obeh pristopov in preseganje njunih pomanjkljivosti vidi Thomson torej v družbenozgodovinski oziroma genološki teoriji parodije, ki naj bi se ji približala deloma M. Rose, pravi vzorec zanjo pa je delo M. Bahtina.

V izhodišču pritrujem Thomsonovemu historicističnemu aktualiziranju bahtinske teorije parodije. Takšna aplikacija Bahtinovi koncepcij se mi zdi ustrezen odgovor tonu nagovora prav tistih Bahtinovi spisov, ki se posvečajo vprašanju parodije. Ti so namreč nastajali v obdobju, ko se je Bahtin pri razčlembah romanesknega govora in ob izzivih Vološinovove marksistično-semiotične “revizije” njegovih načel dialoščnosti začel izraziteje posvečati družbenosti jezi-

ka in vlogi izjave v njem, s čimer je svoje dotedanje delo opazneje sociologiziral, svoj pojmovnik pa celo nabil s kritičnimi političnimi podtoni (prim. Hirschkop 1989: 7-10; Pechey 1989: 45).¹¹ Kljub temu, da torej tudi sam vidim posebno dragocenost Bahtinovega pristopa k parodiji prav v istem kot Thomson, moram najprej izraziti nekaj zadržkov.

1. Bahtina bi le težko imeli za teoretika parodije v strožjem pomenu besede, saj se parodiji sami na sebi ni posebej posvečal, pač pa jo je obravnaval izključno v spisih, ki jih je namenil romanu: v *Problemi ustvarjalnosti Dostojevskega* (odslej PUD, 1929), v obsežnih študijah *Beseda v romanu* (BVR, 1934-35), *Iz predzgodovine romaneskne besede* (IPRB, 1940), *Ep in roman* (EIR, 1941), v drugi izdaji knjige o Dostojevskem (*Problemi poetike Dostojevskega*, PPD, 1963) in monografiji *Delo Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* (FR, 1965).¹² Parodija za razliko od karnevala ali menipeje poleg tega niti ne spada med čisto osrednje Bahtinove koncepcije. Parodiji je sicer pripisoval zelo velik pomen, a jo je obravnaval le v tolikšni meri, kolikor je bila relevantna za njegovo teorijo in zgodovino romana ter prek njiju za njegovo modernistično vizijo družbenokulturnega razvoja od antike do sodobnosti.¹³ V okvirih morfologije in stilistike romana mu je bila parodija (ali še raje "parodičnost", "parodična stilizacija", "parodična beseda") najvidnejša oblika dialošкости oziroma "dvoglasne besede", na roman pa je teleološko vezal tudi svoje razpravljanje o literarnorazvojnih in družbenozgodovinskih vlogah parodije (ali "parodično-travestijske besede"). Te funkcije je vpenjal praviloma spet v dve nadredni in prepleteni pripovedi: ena predstavlja zgodovino smeha kot sredstva relativiziranja ter preseganja mitične, metafizične ali ideološke podedbe sveta in jezika, druga pa procese demokratizacije, pluralizacije jezikovne zavesti.

2. Naleteli bi na velike težave, če bi v njegovih obsežnih spisih, zaznamovanih z metaforično, transgresijsko pisavo, hoteli najti vseobsegajočo in konsistentno teorijo parodije.¹⁴ Sistematiziranje Bahtinovih pojmov je jalovo početje že zaradi tega, ker ti zaradi eksistencialno-etične pozicije "odgovornega" misleca in zaradi z njo povezanih političnih implikacij niso samo nevtralno opisni, zgodovinski, pač pa tudi normativni (Hirschkop 1989: 5, 7-9) ali celo utopični, kar seveda zahteva tudi od nas dialoško odzivnost, vrednostno opredeljevanje.

Čeprav Bahtin pojem parodija ali njemu vzporedne, sorodne izraze (npr. "parodijnoe slovo", "parodijnaja stilizacija", "parodijnost", "parodijnij stil", "gibridizacija", "parodijno-travestirujuščee slovo/tvorčestvo" itn.) v svoji zgodovini romana razmeroma pogosto uporablja, so redka mesta, na katerih parodijo definira ali sistematizira. Ta opažanja so sicer zelo tenkočutna in prenikava, a vendarle razpršena, umeščena v razpravljalne kontekste, ki njegovim izjavam o parodiji ne morejo in najbrž niti nočejo nesporno upravičiti obče

veljavnosti, saj so pogosto vezani na zgodovinsko ali literarnovrstno specifično, omejeno gradivo (npr. na antične male komične žanre, na menipejsko satiro, srednjeveško parodijo ali porenesančni humoriistični roman).

3. Navzlic globoki, v teoriji dialoški formulirani zavesti o razlikah med znakom in predmetom ter govorom in metagovorom pa Bahtin kot genolog, katerega pomen za današnje teorije žanrov je sicer neprecenljiv, ni tematiziral in upošteval razlik med parodijo kot sklopom družinskih podobnosti, ki jih razpoznavamo v korpusu besedil (genološki predmet), parodijo kot besedo, ki se uporablja v recepciji in metakomunikaciji za označevanje besedil (genološko ime), in teoretičnim konstruktom o parodiji (genološki pojem parodije v poetiki, kritiki, literarni vedi, predstave o njej, kakor jih implicira obzorje pričakovanj).¹⁵ Bahtin se je sicer tega zgodovinskohermenevtičnega problema zavedal in nanj večkrat opozoril, najrazločnejše v IPRB: "Splošne predstave o parodično-travestijski literarni tvornosti so nastale na podlagi znanstvenega preučevanja poznih oblik literarne parodije, kakršne so Scarronova *Eneida* [sic!] ali Platenove *Usodne vilice*, se pravi oblik, ki so siromašne, površinske in zgodovinsko še najmanj pomembne. Osiromašenja in zožitev predstave o naravi parodično-travestijske besede je potem zajelo tudi nadvse bogati in mnogolični svet parodično-travestijske tvornosti prejšnjega časa" (192). Kljub temu pa si sam ni prizadeval, da bi analiziral zgodovinska pojmovanja ali dokumente recepcije parodije (za antično obdobje je omenjal le Aulusa Gelijsa, Plutarha, Makrobija in Ateneja; IPRB, 192, 195); raje se je posvečal razčlembam in zgodovinskorazvojnemu interpretiranju samih genoloških objektov, vključno z razlaganjem njihovega družbeno-jezikovnega konteksta, pri čemer se je skliceval na sekundarno literaturo o problematiki, objavljeno od zadnje četrtine 19. st. do prvih desetletij 20. st. (npr. na J. Schmidta, A. Dietericha, E. Rohdeja, P. Lehmana, F. Novatija in E. Ilvonen).

Po eni strani je Bahtin v vlogi literarnega zgodovinarja kot parodične (oziroma, ohlapneje, kot "parodično-travestijske") obravnaval tiste literarne vrste in oblike, ki jih je sam uvrščal v tradicijo karnevalizirane književnosti, v svojem času pa so bile krščene in pojmovane drugače, ter tako v razlago antičnega in srednjeveškega gradiva vnašal, v nasprotju z logiko doslednega historicizma, veliko poznejše konotacije (tako je npr. kot travestijo – genološki pojem 17. in 18. st. – označil srednjeveško *Ceno Cypriani*). S tem je tudi sam kot pisec znanstvenih metabesedil počel več, kot le opazoval preteklost, saj je retroaktivno razširjal genološko območje parodije in sam tkal razvojne kontinuitete, ki bi jih bilo treba šele dokazati – v študiji EIR (24, 27 in sl.) in v PPD (189-206) je v območje parodičnega ustvarjanja pritegnil menipejsko satiro, v BVR humoristične romane Rabelaisa, Cervantesa, Fieldinga in Sterna, v IPRB (193-197, 204-208) pa še satirsko igro, atellano, mim, epigrame in oblike nizke ljudske komike, satiro, cento, citat, srednjeveško "menipejo", kakršna

je *Cena Cypriani*, parodio sacro, "gramatične saturnalijske", komični živalski ep, parodične molitve in himne (tj. kontrafakture) itn. Na drugi strani pa je Bahtin kot metalingvistični teoretik diskurza v svojih sicer tenkočutnih opredelitvah in klasifikacijah "dvoglasne besede" oziroma postopkov predstavljanja "tujega govora" ter oblikovanja "jezikovne podobe v romanu" (PPD, 316-341; BVR, 127-133; IPRB, 209-210) molče pristajal na nekatere implikacije, ki so bile značilne za zoženo, pozno razumevanje paradije kot modusa literarne satire, torej za pojmovanje, ki ga je sicer kot zgodovinar kritično zavračal. Paradijo od antike do začetkov novega veka je imel namreč Bahtin kot zgodovinar za vidik ambivalentnega smeha, ki enostranskih jezikovnih reprezentacij ni zgolj uničeval ali razvrednotil, pač pa jih je kritično dopolnjeval z novimi, drugačnimi vidiki ter tako omogočal prenavljanje. Toda kot teoretik je sledil Tinjanovu in paradijo opisal kot bojišče dveh sovražnih, nasprotujočih si stilov; v njej je videl torej destruktivno silo, pri čemer je razsežnost smeha, ki jo je kot zgodovinar tako poudarjal, iz definiranja odmisli (prim. Rose 1993: 125-127, 130-132, 159).

Zdaj lahko že vidimo, da pri Bahtinu formalna (jezikovno-stilistična, strukturna) ravnina z ravnino analize širšega družbenozgodovinskega konteksta ni tako usklajena, kot bi lahko sklepali ob Thomsonu (1984: 102), pač pa med njima prihaja celo do protislovij, in sicer ravno zaradi premajhne zgodovinske reflektiranosti razlike med objektom in opisno genološko ravnijo.

4. Deloma se je tudi že pokazalo, da iz Bahtinovitih spisov o paradiji ne moremo čisto enostavno dobiti podpore za tezo, da paradija ni niti retorična figura ali stilistično sredstvo niti način pisave, temveč da je o njej najustreznejše razpravljati v kategorijah literarne vrste oziroma žanra (Thomson 1984: 95). Rekli bi lahko, da ima paradija pri Bahtinu sicer vseskozi opravka z literarnimi vrstami in žanri, nje same pa kot žanra večinoma ne obravnava. V bahtinski optiki so vrste, tipi besedil (žanri) "območja ali polja valorizirane percepcije, načini predstavljanja sveta" oziroma "dinamične zgodovinske institucije" s svojim "spominom" (Thomson 1984: 102); to so repertoarji jezikovno-kompozicijskih obrazcev in tem, ki intervenirajo med abstraktnim jezikovnim sistemom in izjavo, umeščeno v specifičen komunikacijski kontekst, ter so govorcu na voljo za ubeseditev določene sporočevalne namere (Bahtin 1986: 60). Toda v Bahtinovitih delih paradiji večinoma manjkata ravno institucionalni vidik – tega sicer dokumentirajo vrstna poimenovanja in pojmovanja med bralstvom, poetologi in kritiki – ter "žanrski spomin", tj. sklicevanje ali medbesedilno navezovanje na lasten genološki niz, kontinuiteto.

Zato paradija pri Bahtinu nastopa pretežno kot posebna oblika pisave oziroma kot zgradbeno-stilistična prvina v okviru diskurza kake druge literarne vrste (kot "parodični stil", "parodično-travestijska beseda" ali "parodična stilizacija" v romanu) ali kot genotekst, ki se skriva pod masko drugih žanrov ("parodično-travestijskih

oblik/ žanrov": satirske igre, atellane, mima, menipejske satire). Včasih pa se parodija tudi osamosvaja in institucionalizira kot lastna, prepoznavna literarna vrsta, namenjena izključno komičnemu medbesedilnemu deformiranju predlog – to je ozko razumljena, površinska "literarna parodija kot žanr", kjer je parodiranje zadnji piščev smoter, tako da ni podrejeno kakšnim drugim umetniškim ciljem, kot npr. v Scarronovem *Travestiranem Vergilu*, Fieldingovi *Shameli* ali Platenovih *Usodnih grabljah* (PPD, 331; BVR, 85, 172; IPRB, 192).

Zato se zdi, da lahko generično identiteto paradije – kadar se parodičnost ne pojavlja kot punktualen stilem, način pisanja ali nedominantna sestavina besedila – še najustrezneje in v duhu Bahtinovih opažanj opredelimo s pojmom medbesedilna vrsta (prim. Juvan 1993; Müller 1994: 14, 31-48). Obstoj in izročilo ("spomin") paradije kot medbesedilne vrste institucionalizira tradicija genoloških poimenovanj in pojmovanj (zavest o tem, kaj naj bi parodija bila, čemu služi, katera so njena reprezentativna, kanonska besedila). Vanjo sodijo literarnovrstno raznorodna besedila (poezija, proza, drama; sonet, roman itn.), ki pa jih družijo konvencionalen repertoar medbesedilnih stilno-kompozicijskih postopkov (karikiranje, inkongruence med predmeti in načini predstavljanja). Ti so namenjeni v prvi vrsti deformirajočemu predstavljanju kakšne znane besedilne ali stilno-vrstne predloge (klasične ali modne, konjunkturne); parodijska besedila imajo tudi sorodne sporočevalne namene, aksiološko-etične perspektive in družbenokulturne funkcije (spekter komično-kritičnih drž, s katerimi parodisti omajajo oziroma relativizirajo literarnokulturni status predloge).

Končno se lahko po vseh teh pomislekih vprašamo: če Bahtin ni teoretik *paradije* (o njej je razglabljal le v okvirih drugih tem), če je njegovo razpravljanje o njej nesistematično, razpršeno in ponekod protislovno (neločevanje objektne in opisne ravni, nereflektirani anahronizmi, dispartnost med jezikovnostilno in zgodovinsko opredelitvijo paradije) in če je za nameček njegovo trditev, da je parodija v porenesančnem, demokratiziranem večjezičnem svetu postala nekaj obrobnega, plitvega in nepomembnega (IPRB, 205-206), demantiral vsaj postmodernistični razcvet paradije, čemu je potem Bahtin za sodobno teorijo paradije tako pomemben?

III

Gotovo je treba današnjo produktivnost in vplivnost njegovih stališč o parodiji pripisati dejstvu, da so se razkrivala v širšem okviru: s prevodi, komentarji in številnimi izpeljavami njegove teorije dialoškosti.

1. V zadnji četrtini 60. let so bahtinsko dialoškost tako v Evropi kot v Ameriki pričeli odkrivati ravno z aktualizacijo njegovih koncepcij metalingvistike, dialoga, karnevalizacije, menipeje in parodične igre. Prišle so prav zlasti pri tedanji kritični, že tudi de-

konstrukcijski "dinamizaciji strukturalizma" in pri spodkopavanju "jezikovnih zakonov, ki jih cenzurirata gramatika in semantika" (Kristeva 1969: 144): 1. 1967 je J. Kristeva v *Critique* objavila esej *Beseda, dialog in roman*, revolucionarno razgreto branje Bahtinovih knjig o Dostojevskem in Rabelaisu, 1968 pa sta izšla angleški prevod *Dela François Rabelaisa* in Bahtinov prispevek v tematsko številko *Yale French Studies* o igri in literaturi (prim. Škulj 1993: 20). Konec 60. let sta torej J. Kristeva in za njo R. Barthes – prva z izrecnim revizionizmom bahtinske teorije polifoničnega romana, dialoškosti, menipeje in karnevala – vpela parodijo in karneval v zasnove novega, protitradicionalnega in protimeščanskega pojmovanja literarnega diskurza.¹⁶ Novi, odprti, revolucionarni oziroma transgresijski tekst zanika zakone mimetične reprezentacije, relativizira ali spodnaša metafizične kode in hierarhije, ruši družbenojezikovno hegemonijo, uveljavlja pa svobodne, dionizične sile nezavednega, imaginacije, ki se kažejo kot intertekstualna, nefinalizirana, gibljiva igra označevalcev brez fiksnega pomena, kot preigravanje žanrskih obrazcev, retoričnih form, citatov ali klišejev. Njune predstave o medbesedilno-znakovni konstituciji subjekta in o ludistični pisavi, ki uhaja vsakršnim avtoritetam (avtorju, lastnini, intenci, tradiciji, zgodovini, metafiziki, morali in drugim metadiskurzom, zunajbesedilnim referentom, stvarnosti) ter prestopa meje med lastnim in tujim, so močno vplivale na poststrukturalistično teorijo in postmodernistično umetniško prakso (Rose 1993: 177-180, 185-186; Pfister 1991: 211-214; Wilson 1986: 80-82).

Bahtinova teorija dialoškosti je nasploh – kot v temelju odprt, nezaključen, razvijajoč se, antisistemski, transgresivni vzorec teoretične pisave – prav nagovarjala k nadaljnji, široki uporabi in razvijanju njegovih koncepcij, in to v konkurenčnih si literarnovednih usmeritvah (v semiotiki, dekonstrukcionizmu, v levičarski kulturni kritiki, novem historicizmu, feminizmu, hermenevtiki in recepcijski estetiki). Koncepcije dialoškosti so bile namreč že v avtorjevi rabi dobesedno meta-forične; Bahtin sam jih je prenašal iz konteksta v kontekst (npr. iz etično-eksistencialne arhitektonike "odgovornosti" v metalingvistične opise "dvoglasnosti" izjav, od tam spet v globalno teorijo kulture) oziroma spodbujal njihovo nomadstvo med mejami disciplin ali paradigem (Pechey 1989: 39-44).¹⁷ Po drugi strani pa so bile Bahtinove ideje o dialoškosti tako odmevne tudi zato, ker so prodirale v literarnovedno razpravljanje sočasno s posegi poststrukturalistov, pri čemer so z njimi v marsičem konvergirale (Škulj 1993: 17), a bile ubesedene veliko bolj razumljivo, dostopno in sugestivno. S pomočjo dognanj Jole Škulj lahko razberemo nekaj stičišč bahtinske dialoškosti s filozofsko (ontološko, epistemološko) problematiko dekonstrukcionizma. Pogojujeta jih postmetafizična drža in izrazito antisistemska osredotočenost na jezik (prek kritike Saussura), ki sta značilni tako za Bahtina kot za Derridaja in ostale poststrukturaliste: 1. Bahtinova dialoškost, ki zagovarja drugost in

neukinljive razlike med vrednostno-ocenjujočimi stališči v jezikovnem sporazumevanju, uveljavlja relacijski, interakcijski, odprti koncept resnice, ki ostaja nedovršen, povezan z zgodovinskim nastajanjem (zato ni čisto relativističen); 2. glede na takšno resnico tudi ideološka sfera ne more biti univerzalna, pač pa je izrazito jezikovno diferencirana (heteroglotska), kar pomeni množico konkurenčnih, nasprotujočih si pogledov; nobeden od pomenov ne more biti končen, hierarhično povzdignjen nad druge; 3. Bahtin pojmuje izjavo kot osnovno enoto jezika, v kateri je vedno anticipiran naslovnik, kar radikalno spreminja značaj subjekta – ta ni več nekaj celovitega, istovetnega s samim sabo, pač pa je pomnožen, v njem se soočajo prvine soobstajajočih zavesti; 4. izhodišče humanističnih ved je tekst, ta pa zahteva hermenevtiko, vendar takšno, ki si ne lasti zadnje in končne besede, saj se zaveda historičnosti kot neprestanega nastajanja (Škulj 1993: 17-24). Poststrukturalizem je poleg tega svojo radikalno kritiko jezika kot reprezentacijskega sestava in – v teh okvirih – izrazito metafikcijska, refleksivna pojmovanja parodičnosti v smislu razgaljanja ideoloških predpostavk in omejitev znakovnih kodov lahko oprl tudi na druge Bahtinove koncepcije, zlasti na tiste, ki jih je, predvsem pri obravnavi humorističnega romana, Bahtin sam izpeljeval še iz romantične teorije ironije: "objektivizacija besede" (PPD), "kritično vzajemno osvetljevanje jezikov", "podoba jezika", "poigravanje z jeziki/ z mejami govorov", "občutek za objektnost jezika, jezikovne meje" (BVR).

2. Paradigma dialoškosti, v kateri obravnava Bahtin parodijo in karneval, pa za sodobno literarno vedo ni zanimiva samo zaradi anticipacije pretežno filozofske problematike dekonstrukcionizma (njegovih razsrediščenih koncepcij teksta, jezika, subjekta, identitete, resnice). Vsaj toliko so Bahtinovi spisi plodno izhodišče za vse tiste pristope k literaturi, ki jih – tako kot tukaj mene – zanimajo razmerja med tekstom, jezikom in kulturo oziroma, natančneje, modalitete vpisa vsakega od treh členov v ostalih dveh. Nedvomno je Bahtin v tem oziru vplival na povojno rusko-sovjetsko semiotiko, se pravi na J. Lotmana in tartujsko-moskovsko šolo (prim. Reid 1990: 131-177; Danow 1991: 95-122). Ponujajo pa se še druge analogije in stičišča. M. McCandles (1980: 85) je med prvimi utemeljeval idejo, da je semiotika "na poti, da postane novi historicizem". Ne da bi se spuščal v podrobnejše obravnave, bi rad vsaj opozoril na tesno sorodnost Bahtinove dialogike s pristopi novega historicizma kot danes nemara najvidnejše smeri, ki tematizira razmerja subjekt – tekst – literatura – kultura – družba – zgodovina (kot tekst). Novi historicizem, izraz, ki se je pričel uveljavljati v 80. letih in povezovati z imeni S. Greenblatta, J. Finemana, C. Gallagher, W. B. Michaela, J. Goldberga, A. Montrosa, A. Veäserja, A. Liuja idr., ni toliko izdelana teoretično-zgodovinopisna doktrina kot polje, ki ga po mnenju A. Veäserja (1989: XIII-XV) družijo sorodne teme, preokupacije (na začetku predvsem ukvarjanje z renesanso) in pristopi. Kritiki so novemu

historicismu mdr. očitali premajhno ekspliciranost in sistematiziranost metodologije ter pomanjkljivo reflektiranost lastne institucionalno-idejne predzgodovine in s tem spornost prilastka "novi". Historicism je namreč pojem, ki so ga vpeljali v nemški humanistiki že v 19. in na začetku 20. st., temeljil pa je na "predpostavki, da so pretekli dogodki in situacije enkratni in neponovljivi, tako da jih ni mogoče razumevati v univerzalnih kategorijah, pač pa le znotraj njihovih posebnih kontekstov" (Ritter 1986: 183).

V nadaljevanju bom obenem z natančnejšo obravnavo tega, kaj je Bahtin pravzaprav povedal o parodiji, tudi nakazal, da je poleg M. Foucaulta, L. Althusserja, R. Williamsa, C. Geertza idr. ravno on eden glavnih predhodnikov novega historicizma in sorodnih literarnovednih usmeritev.

Za izhodišče naj izpostavim nekaj pglavitnih stičišč Bahtinovega dialogizma z novim historicizmom.¹⁸ Nove historiciste družijo z Bahtinom poleg načelnega historicističnega stališča (nasprotovanja univerzalnim kategorijam in sistemom, zagovarjanja konkretnosti, neponovljivosti zgodovinskih kontekstov) in nespoštovanja razparceliranosti humanističnih disciplin že afiniteta v izboru predmeta raziskav (poudarek na renesansi). Oboji v obravnavo zavestno pritegujejo tudi nekanonizirano, marginalno znakovno gradivo, besedila in fakte, s čimer razstavljajo monolitne, idealnotipske podobe zgodovinskih obdobj ter jih prikazujejo kot nekaj dinamičnega, ne celovitega, protislovnega, odprtega in polihronega. Oboji so pozorni do družbeno-zgodovinskih in ekonomsko-političnih okoliščin literature in kulture, vendar brez mehničnega marksističnega ločevanja t. i. baze in nadgradnje. Relacije med tekstom in družbenozgodovinskim kontekstom obravnava novi historicizem dinamično, interaktivno, v pojmovniku medbesedilnosti – kot komunikacijski obtok določenih ideologemov, stereotipov, konvencij skozi različne diskurze, prek delovanja in silnic raznih ustanov. Tudi Bahtinova paradigma dialektičnosti se, kot bom pokazal v nadaljevanju ob primeru parodije, domala sklada s takšno optiko, kakor tudi s historicistično tezo (prim. Liu 1990: 96), da je tekst drama, prizorišče spopada med silami dominantnih sistemov reprezentacije in silami, ki se hegemoniji subverzivno upirajo.

Kljub pridržkom, ki sem jih izrazil predvsem ob genološki problematiki, se bom pri razlagi, v čem je metodološka pomembnost Bahtinovega razpravljanja o parodiji, oprl na Thomsonovo ugotovitev, da Bahtinova koncepcija parodije omogoča, da v koherenten teoretični model vpnemo njen strukturalno-formalni in pragmatični opis, ne da bi pri tem odmišljali družbenozgodovinske okoliščine parodične produkcije in recepcije.

Ta teoretični model je seveda Bahtinova teorija dialektičnosti, ki zajema tako znotrajbesedilno morfologijo, tj. zgradbo in stil medosebnih pomenskih, ideološko-vrednostnih in pragmatično-intencionalnih razmerij znotraj ene izjave, kakor tudi razlago takšnih znakovnih

interakcij na medbesedilni, meddiskurzivni, medjezikovni in celo medkulturni ravni. Dialogska razmerja med zavestni oziroma subjekti, ki so skrita v sami izjavi ali strukturirana v kompozicijo (romanesknega) besedila (razmerja avtor – junaki), namreč pri Bahtinu niso zgolj retorična metafora dialogskih razmerij med socio- in idiolekti v družbi ter med različnimi smernimi in žanrskimi stili v literarnem jeziku, kakor tudi ne samo mikrostrukturna analogija za dialogskost med časovnimi fazami ene kulture ali samorefleksivno interakcijo, vzajemnim interpretiranjem med soobstajajočimi kulturami. Bahtin je šele v svojih poznejših delih, zlasti v *Problemu govornih žanrov* (1952-53), domislil te vzporednosti in prišel do rešitve, ki vse ravnine dialogskosti vpisuje v samo izjavo. Izjava je sicer kot osnovna enota jezikovnega sporočanja celovita, jasno razmejena od drugih izjav: navzven jih ločuje menjava izjavljalcev, navznoter pa vsako izjavo finalizirajo njena tema, uporabljene zgradbeno-kompozicijske oblike in govorčeva sporočevalna intenca, strategija, načrtovani učinek na naslovnika. Kljub tej celovitosti, poudarja Bahtin, pa je izjava znotraj svojih meja, "podobno kot Leibnizova monada", tudi nekaj odprtega, nezaključenega, saj se semiotično včlenja v verige dialoga posameznega govorca z izjavami drugih govorcev, kakor tudi z lastno in njihovo umeščenostjo v sociolingvistične in družbenokulturne kontekste (Bahtin 1986: 69-71, 76, 92-93). Bahtinova ideja, da je izjava kljub celovitosti nekaj nezaključenega in da se torej družbenokulturni kontekst vedno že vpisuje vanjo, je gotovo osupljivo podobna poststrukturalističnim pojmovanjem teksta (zlasti Derridajevemu), daje pa izvrstna izhodišča tudi za globlje uvide v zgodovinsko življenje literature, njenih žanrov in besedil, torej tudi paradije.

IV

Bahtin je svojo obravnavo paradije oziroma parodičnosti fokusiral na dve ozadji dialogskosti. V dveh stilističnih klasifikacijah dialogskih izjav (v romanu) daje okvire za strukturno-semantični in pragmatični opis parodične izjave ter za niansirano klasifikacijo parodičnih pojavov; njegova zgodovinska pripoved o razvoju literarnega diskurza v širokem družbenokulturnem kontekstu od antike do modernosti pa je zelo močen zgled za opredeljevanje interesa, intence, vloge in učinkovanja parodične izjave v jezikovnem in literarnokulturnem kontekstu ter za historično-razvojno tipologijo vlog paradije.

I. Bahtin je paradijo opredeljeval oziroma klasificiral v svojem razpravljanju o stilistiki in zgradbi romana, in sicer v PU/PD in v BVR. Stilistična obravnava proznega, romanesknega jezika, ki svoje teme "orkestrira" z odprtim medbesedilnim navezovanjem na literarno-družbeni kontekst – tako da privzema ali upošteva jezikovnozvrstno-žanrsko in stilno različno ubesedena stališča o teh temah –, zahteva posebno metodologijo, drugačno od tiste, ki se je že preskusila ob enovitem, monološkem pesniškem jeziku (BVR, 57-60, 65-68, 75-

77). Takšno metodologijo je Bahtin v PPD imenoval metalingvistika; zasnovo jo je zaradi odkritja temeljne dialoščnosti v "življenju jezika".

Bahtin (in ob njem Vološinov) je spoznal, da se besede, sporočila oziroma izjave ne nanašajo samo in neposredno na teme, referente, pač pa je v njihovi strukturi, intonaciji ali predpostavkah mogoče razbrati tudi "usmerjanje (napravljenje) na drugo besedo, tuji govor (drugo slovo, čužaja reč)" kot izraz zavesti, naziranja, intence drugega govorca. Gre za proces aktivnega razumevanja, tj. reprezentiranja, prekodiranja, interpretiranja in vrednotenja tujega govora v subjektivem "notranjem govoru". Izjava je odkrita ali prikrita replika subjekta na vrednostna stališča, osmisilitve in intence, ki so vpisane v druge, že obstoječe izjave o dani tematiki, poleg tega pa anticipira možna stališča in sporočila svojih naslovnikov. Obe razsežnosti, replicirajoča in anticipirajoča, včlenjata izjavo v nezaključeno, odprto verigo medsebojnega znakovnega interpretiranja (Bahtin/ Vološinov 1980: 14, 25, 39, 80, 95, 106, 114-118, 127-132; PPD, 316; BVR, 60-63, 71-72).¹⁹

Bahtinova metalingvistika, definirana kot panoga, katere predmet je raba oziroma "življenje" jezika v konkretnih izjavah, v toku "dialoškega sporazumevanja" (dialogičeskoe obščenie),²⁰ se je posvečala v prvi vrsti raznim vrstam dialoščnosti oz. "dvoglasne besede" (dvugolosoe slovo): od mikroravnine posamezne izjave do interakcije med jezikovnimi stili, sociolekti in žanri kot semiotičnimi utelešenji raznih svetovnih naziranj, različnih osmišljevalskih stališč (PPD, 309-315).

S teh izhodišč je Bahtin (PPD, 318-341) klasificiral tipe govora v romanu in njihovo mesto v zgradbi (razmerja pripovedovalec/ avtor – junaki – junaki med seboj). Bolj od "direktne besede" (prjamoe slovo), ki je namenjena predvsem avtorjevemu neposrednemu predstavljanju določene teme ali ideje, in "objektne besede" (ob"ektnoe slovo) oziroma premega govora junakov, ki ostajata "enoglasni" (odnogolosoe slovo), ga pritegne tretji tip, tj. "beseda z usmeritvijo na tujo besedo (dvoglasna beseda)" (slovo s ustanovkoj na čužoe slovo – dvugolosoe slovo). V tem tipu govora, katerega najbolj znani obliki sta ravno "parodična beseda" (parodijnoe slovo) in stilizacija, izkorišča avtor tujo besedo za svoje cilje tako, da vnaša vanjo "novo osmišljujočo usmerjenost". S tem zdaj v eni sami izjavi (besedi) interagirata "dve osmišljujoči usmerjenosti (dve smyslovye napravlenosti), dva glasova".²¹

Pri razločevanju stilizacije od paradije (parodične stilizacije) se je Bahtin oprl na distinkcijo Tinjanovovega dvoravninskega modela stilizacije in paradije ter ga poglobil, zlasti s koncepcijo "objektiviziranja" tuje besede. S tem je Bahtin že v jezikovnostilni opredelitvi paradije opozoril na subjektivno distanciranje od obstoječih reprezentacijskih form ter na samorefleksivno uzaveščanje njihove zgolj relativne, pogojne veljavnosti (uslovnost'); v svojih zgodovinskih razlagah je te vidike še bolj obdelal.²² Podobno kot stilizator tudi parodist izkorišča tujo besedo, do katere ima distanco. Njen stil ter

vanj vpisano gledišče objektivizira. Pri tem pa za razliko od stilizacije, v kateri se stilizirajoča in stilizirana pozicija pomensko-vrednostno do neke mere ujemata (podtip "enosmerne dvoglasne besede"), parodist "v to besedo vnaša osmišljujočo usmerjenost, ki je ravno nasprotna tuji usmerjenosti". V parodiji se potemtakem avtorjev glas "infiltrira v tujo besedo", se z njo spopade, tako da "beseda postane arena boja med dvema glasovoma", dvema namerama (podtip "raznosmerne dvoglasne besede", PPD, 330-331). Tuja beseda se lahko v nekaterih tipih parodije tudi aktivneje upira objektivizaciji in sama deluje na parodistovo izjavo, tako da ta z njo vodi skrito polemiko ali "notranji dialog" (PPD, 338-339).

Ravno ta možnost je bila Bahtinu v BVR eno od izhodišč za nekoliko drugačno klasifikacijo in opredelitev parodije, saj jo je tu uvrstil med "notranje dialogizirano osvetljevanje jezikovnih sestavov" (vnutrenne-dialogizovannoe vzaimosveščenie jazykovyh sistem, BVR, 127-133).²³ Nazive te rubrike opozarja še na drugo razliko od knjige o Dostojevskem: v BVR Bahtin – pač v skladu z izrazitejšo sociologizacijo in politizacijo svojih koncepcij v 30. letih – veliko bolj poudarjeno vpelje sociolingvistično in družbenozgodovinsko razsežnost izjave. Tu "prikazana in prikazujoča [...] jezikovna zavest" (izobražajemoe, izobražajuščee soznanije)²⁴ vedno pripadata nekemu podsestavu jezika (127). Bahtina zanima, kako pisatelj v svojem besedilu z distance, z neke zunanje pomensko-vrednostne pozicije ustvarja "podobo jezika" (obraz jazyka), s katerimi postopki, s kakšnih jezikovnoideoloških stališč in s kakšnimi namerami (načrtovanimi učinki) v svojem govoru reprezentira, poustvarja, preoblikuje, vrednoti, vokvirja in komentira tuji govor, tuji stil, žanr, ideologijo sporočanja (BVR, 108-109, 112, 127).

Bahtin tudi v BVR uvrsti parodijo in stilizacijo v isto osnovno kategorijo. Po hibridizaciji, "mešanju dveh družbenih jezikov v mejah ene izjave" (BVR, 127), ki je lahko tudi nehotena, se posveti "namernim pomenskim hibridom", v katerih se dve gledišči "ne prepletata, marveč dialoško konfrontirata" (128). Namerna hibridizacija odlikuje roman, ki je "umetniško urejen sestav jezikovnega družjenja" (podč. M. B.), sestav, ki skuša z enim jezikom osvetliti drugega, izklesati živo podobo drugega jezika" (129). Za razliko od "hibridizacije v pravem pomenu" pa se v "notranje dialogiziranem medsebojnem osvetljevanju jezikovnih sestavov v celoti" – ravno sem umešča Bahtin stilizacijo in parodijo – dva sociolekta ali literarna idiolekta v eni izjavi ne mešata več neposredno: "Tu je v izjavi aktualiziran en jezik, vendar osvetljen (interpretiran, op. M. J.) z drugim. Drugi jezik ni aktualiziran in ostaja zunaj izjave", kot njeno ozadje, implicitna norma, oporišče parodistove sporočevalne namere, vrednostne perspektive, ideologije (BVR, 129-130).²⁵ V parodiji oz. parodični stilizaciji (parodijnaja stilizacija) gre za razliko od stilizacije spet za nasprotje v namerah obeh jezikov, saj parodist upodobljeni jezik razkrinkuje in razdira (131).

Še najboljše in najtemeljiteje definira Bahtin parodijo v IPRB, kjer formalno-strukturno razvije in sociolingvistično nadgradi temeljne zamisli iz PPD in BVR. Čeprav je opredeljevanje parodije v IPRB neposredno vezano na razpravljanje o srednjeveški parodiji, je vendarle intonirano dokaj univerzalistično: "Vsaka parodija, vsaka travestija, vsaka beseda, ki je rabljena s pridržkom, z ironijo, ki je postavljena v intonacijske narekovaje, sploh vsaka odvisna beseda (indirektna beseda, neprjamoe slovo, op. M. J.), je namerni hibrid, vendar hibrid enojezičnega, stilističnega reda.²⁶ V parodični besedi se pravzaprav srečujeta in na določen način križata dva stila, dva 'jezika' (znotraj jezika): parodirani jezik, na primer jezik junaške pesnitve, in parodistični jezik – nizki prozni jezik, domači pogovorni jezik, jezik realističnih zvrsti, 'normalen' jezik, 'zdrav' literarni jezik, kot si ga zamišlja avtor parodije. Ta drugi parodistični jezik, ki na njegovem ozadju nastaja in na ozadju katerega doživljamo parodijo, osebno ni del parodije (če gre za čisto parodijo), vendar je neopazno navzoč v nji.

Zakaj vsaka parodija prestavlja naglase parodiranega stila, zgošča nekatere okoliščine tega stila, druge pa pušča v senci: parodija je pristranska in to pristranskost narekujejo posebnosti parodističnega jezika, njegov naglasni sestav, njegov ustroj – v parodiji ves čas čutimo njegovo roko in jo lahko tudi zaznamo [...] Potemtakem sta se v parodiji križala dva jezika, dva stila, dve jezikovni gledišči, dve jezikovni misli, pravzaprav dva govorna subjekta [...] Parodija je namerni hibrid, ki živi na račun razslojevanja literarnega jezika v zvrstne in usmeritvene jezike. [...] V njem se med seboj dejavno osvetlujejo (pojasnjujejo, op. M. J.) jeziki in stili." (IPRB, 209-210).

Pomen teh Bahtinovih opredelitev in klasifikacij parodičnosti (v romanu in ob njem) je izjemen. Najprej seveda zato, ker se je ob parodiji in stilizaciji pač najprej in najjasneje pokazala dialoška narava vsakršne izjave v verigi komuniciranja, kar odpira poti v sodobne teorije medbesedilnosti, polifonične argumentacije in kritične sociolingvistične poetike. Zgolj v mejah teorije parodije pa je Bahtin bistveno revidiral dualistične modele, tako klasične kot formalistične, saj jim je dal z umestitvijo v paradigmo dialoščnosti močnejšo, bolj pretanjeno interpretacijo.

a) Parodija pri Bahtinu namreč ni več opisana kot mehanično preprosto imitiranje in etično-pomensko sprevračanje inertnih, pasivnih resnih predlog v komične namene niti zgolj kot inkongruenca med temo in stilom glede na ravnino tona (visoko – nizko). Ker vidi Bahtin parodijo kot dialoško interakcijo dveh izjav, dveh jezikov, daje dobre nastavke za niansiranje različnih tipov in stopenj parodičnosti: parodija je pri njem lahko le površinska, retorična (ko je predmet stiliziranja zgolj jezikovni stil predloge) ali pa globinska (če v tujem jeziku objektivizira tudi njegovo "notranjo formo", ideologijo, nazarje), lahko je bolj monološka (kadar tuji govor razločno ločuje od svojega govora in mu ga podreja) ali pa notranje dialogizirana (če

pusti, da tudi tuji jezik interpretira njen lastni govor, da vpliva nanj), lahko je sama sebi namen (parodija kot žanr) ali pa služi zahtevnejšim umetniškim ciljem (parodični stil). Parodije torej ne gre definirati monolitno, pač pa fleksibilno, stopenjsko.

b) Bahtin je preciziral in revidiral tudi Tinjanovov razmeroma abstraktni model dvoravninske strukture. Za Bahtina postane parodija poseben tip izjave, lahko bi rekli tudi tip govornega dejanja, ki je soroden ironiji. V parodični izjavi se subjekt (parodist), katerega zavest in intenca sta pogojeni z njegovo stilno-ideološko umeščenostjo v enega izmed literarnih sociolektov, dejavno odziva na drugo besedilo (vrsto, stil, konvencijo), ga – kot bi rekel G. S. Morson (1989: 65-72) – upodablja in palimpsestno opremlja s svojim implicitnim komentarjem. Parodirana predloga pa ni pojmovana samo kot inerten material za parodistove postopke (kot v tradicionalnih in formalističnih idejah o parodiji), pač pa kot izraz, izjava nekega drugega subjekta, ki ima svojo lastno osmišljajočo pozicijo, svetovno naziranje in literarnokulturno ideologijo. Ker parodija podoba jezika speljuje na podobo govorca, opozarja na umeščenost subjekta tujega govora v zgodovinski kontekst, v konkretne okoliščine družbenega življenja, kjer je udeležen v distribuciji in hierarhiji moči. Parodija je torej "etiologija izjave", brskanje v kontekstualne pogojenosti tujega govora (Morson 1989: 72), obenem pa strategija dejavnega poseganja v konfliktno kulturno sfero.

S temi postopki deformativnega, pristranskega upodabljanja tujega jezika, kakršne nudi žanr parodije, namreč načrtuje parodist tudi določene učinke. Tuji stil reificira, objektivizira, s čimer spodbuja naslovnikov distanciran, refleksiven odnos do predloge. Tako se tuji jezik in njegova ideološko-vrednostna struktura razkrijeta bralcu parodije kot nekaj omejenega, pogojnega, relativnega, vezanega na položaj izjavljalca. Iz teksta nas torej parodija sili razbirati tekst družbe, njen splet konvencij, izjavljalnih stališč, diskurzov in distribucijo moči.

Zlasti definicija parodije iz IPRB pa – najbrž zaradi vpetosti teoretičnih posplošitev v tok literarnozgodovinske naracije – formalne, kognitivno-refleksivne, ideološko-vrednostne in pragmatske razsežnosti parodične izjave najbolj eksplicitno povezuje z vprašanji družbene razslojenosti jezikov, literarnega kanona in nanj vezanega knjižnega jezika, in to tako, da ga približuje metodologiji, kakršno danes uporablja novi historicizem.

2. Tudi Bahtinovo razmišljanje o družbenozgodovinskem življenju in literarnorazvojnih funkcijah parodiranja je v EIR, BVR, IPRB, PPD in FR podrejeno njegovi zgodovini romana. Roman se po Bahtinu na zgodovinskem prizorišču od antike do modernosti pojavlja kot rezultanta in dejavnik ideološkega, jezikovnega in stilnega pluraliziranja evropske kulture.

Bahtin pri zgodovini parodiranja in romana prenaša poudarek z "metaligvistične" (strukturno in pragmatično stilistične) razlage

dialoga med izjavami na veliko širša ozadja – na globalno historično-semiotično poetiko kulture. Kulturo pojmuje kot dinamičen, raznorodni, polihron sestav soobstajajočih, drug drugega zavedajočih se ali konfliktnih jezikov. Vanje je umeščena in dialoško vpletena tudi literatura, in sicer tako s svojimi besedili, vrstami in stili kot s svojimi institucionalnimi razsežnostmi (literarno šolanje, gradnja in preoblikovanje kanona, razslojenost literature). V sestavu kulture so osnovni dejavniki dialoški oziroma medsebojnega interpretiranja in vrednostno-nazorskega interferiranja za Bahtina postali predvsem jeziki, ki so vedno družbeno, funkcionalno, nazorsko-ideološko, časovno in narodno-kulturno razslojeni. Soodnose med svojim in drugim, preteklim in sedanjim, med središčnim in obrobim, privilegiranim in deprivilegiranim, uradnim in neuradnim, visokim in nizkim pa poleg jezikov ustvarjajo še znakovno pomenljive sinkretične, se pravi verbalno-gestualno-spektakelske oblike življenja in vedenja (folklor, karneval, praznični smeh, liki in vidiki družbenih marginalcev), in ne nazadnje – vrste oziroma žanri. Žanri so nekakšne institucije, ki ohranjajo določene načine osmišljanja, gledanja na svet, a jih tudi prilagajajo spreminjajoči se stvarnosti ter se s svojo značilno tematiko, stilno-zgradbenimi obrazy in vrednostnimi intencami vpletajo v vsakršno jezikovno izjavljanje, pa naj si bo v vsakdanjem, praktičnem sporočanju ("vsakdanji hermenevtiki"), v obtoku uradne kulture (sakralni in laični žanri, strokovna in politična retorika), folklore ali "monološke" oziroma "dialoške" literature. Izjava je vedno tudi ponotranjeno omrežje jezikov, gest, ustanov in žanrov.

Posebnost romana kot literarne vrste je po Bahtinu mnogostilnost in mnogojezična zavest, ukinitve epske distance do snovi in "problemskost, specifična pomenska nedokončanost (smyslovaja nezaversennost'), živ stik z neizoblikovano nastajajočo sočasnostjo (nedokončano sodobnostjo)" (EIR, 12, 15, 31). Roman je za Bahtina umetniško urejen metasestav, nekakšna enciklopedična sinteza raznorodnih, že obstoječih stilov in žanrov (BVR, 46-47). Podlage za roman so v veliki meri že v antiki (helenizmu) ter srednjem veku in renesansi pripravljale razne majhne, nizke komične in polkomične vrste, tj. zelo razmahnjena in raznolika "parodično-travestijska tvornost". Ta je vpeljevala skepticizem do jezikovnega, nacionalno-religioznega mita ali uradno priznane ideologije, spodjedala avtoriteto tradicije ter razdirala, familiarizirala ali relativizirala vse "direktne", "resne", visoke literarne vrste, ki so takšno hegemonijo ohranjale; postavljala jih je v okolje živega vrvenja nizkih, marginalnih, konjunktivnih, vsakodnevnih sporočanj (EIR, 23-25, BVR, 161-162, IPRB, 190-191, 197-190, 206-207).

Roman pluralnejši, dialoški zavest in družbeno heteroglosijo, torej družbenokulturni kontekst, v katerem je nastal, slogovno-zgradbeno ponotranja, medbesedilno uprizarja in reflektira (BVR, 46-47) ter sam spodbuja. To velja predvsem za romane t. i. druge stilistične črte (Rabelais, Cervantes, Fielding, Sterne, romantični roman,

Dickens, Dostojevski), za katero je značilna parodična in samorefleksivna igra z literarnimi in družbenimi jeziki, razgaljanje njihovih omejitev, kritičnost do konvencij in celo do temeljnih načel jezikovne reprezentacije, razdiranje uveljavljenih žanrov, vključno z modnimi ali zastarelimi romanesknimi svetovi (BVR, 85, 134-173).

Takšno dejavno medsebojno interpretiranje, prežemanje, spopadanje sociolektov, ideologij in gledišč je šele uzavestilo semiotično razpoko med znakom in rečjo oziroma med omejenostjo diskurza in nezaključeno, protislovno stvarnostjo. To je omogočalo osvoboditev ustvarjalne domišljije od monološkega izročila. Tako v srednjem veku kot v renesansi je do tega po Bahtinu prihajalo po zaslugi subverzivno-prenovitvenega potenciala smeha, se pravi različnih nizkih žanrov, komičnih oblik, med katerimi je ena najstarejših in najpomembnejših ravno parodija (EIR, 23-25; BVR, 161-162; IPRB, 190-191, 197-198, 206-207, 214). Izvor parodije in drugih komičnih žanrov išče Bahtin v karnevalskem občutju sveta, v "veseli relativnosti", spričo katere slabi sleherna enostranskost in dogmatizem (veselaja otnositel'nost', PPD, 180, 215). Parodija je v antiki vzniknila iz ambivalentnega, ritualnega folklornega smeha, ki je – omejen na praznični čas in v tem okviru tudi uradno dopuščen – po eni strani profaniziral, rušil brezpogojnost mitičnih oziroma uradnih družbenih in vrednostnih hierarhij, razgaljal njihove simbolno-ideološke manifestacije (resne, "direktne" jezike, žanre in oblike), po drugi strani pa vodil k novemu ciklusu življenja oziroma opozarjal na izmuzljivo, heterogeno družbenozgodovinsko stvarnost (PPD, 180-182, 207-209). Ambivalentni smeh se je skupaj s parodijo od antike do novega veka čedalje bolj selil iz sinkretičnih oblik praznikov in karnevalov. Vpisal se je v razne žanre karnevalizirane literature, zlasti v izročilo sokratskega dialoga in menipejske satire ter v romane druge stilistične črte, iz katere je izšel polifonični roman Dostojevskega. V karnevalizirano literaturo so se prekodirale karnevalske podobe in osebe, v njej se je ohranjalo profaniziranje svetega in posvečenega, sprevrčanje hierarhij, osvobajanje od religijskih in posvetnih avtoritet, podomačevanje vzvišenega, mežalianse raznorodnih in različno rangiranih pojavov, rušenje pregrad med miselnimi sestavi, stili, žanri in jeziki (PPD, 180-181, 206, 228-229).

Bahtin v EIR, BVR in IPRB parodičnost vpenja v zgodovinsko tipološke pojme enojezičja, dvo-/mnogojezičja in govornega raznoličja (odnojazyčie, duvu-/mnogojazyčie, raznorečie), ki merijo na težnje, stopnje oziroma faze v sociolingvistični ter družbenoideološki razslojenosti, diferenciranosti in konfliktnosti kulturnega sestava. Enojezičje, ki naj bi bilo po Bahtinovih nekoliko idealiziranih predstavah značilno za arhaično grško družbo, pomeni zaprtost mišljenja v ideološko-nazorski in pojmovno-vrednostni svet, vsebovan v enem samem, družbeno prevladujočem jeziku, ki je vezan na mitologijo kot izrazit dejavnik družbene kohezivnosti. Nacionalna kultura enojezičja je torej zaprta, vezana na mitsko izročilo in samozadostna.

Do demitiziranja po Bahtinu prihaja šele, ko se "nacionalna kultura otrese zaprtosti in samozadostnosti, ko se ove med drugimi kulturami in jeziki", s čimer se "izostri občutek za jezikovne, družbene, nacionalne in pomenske meje", tako da se jezik "iz nespornega in edinega udejanjenja pomena in resnice [spremeni] v eno izmed mogočih pomenskih hipotez" (BVR, 136-137; IPRB, 198). To pa je značilnost mnogojezičja, kakršno se po Bahtinu pojavlja v helenizmu (npr. raba aramejščine, grščine, latinščine in drugih jezikov v Samosati) in cesarskem Rimu, kjer sta se medsebojno osvetljevali grščina in latinščina (IPRB, 198-203). Govorno raznoličje (heteroglosija) je situacija, ki je tako sociolektno ozadje kot notranje idejno-slogovno načelo romana (EIR, 16; BVR, 75-77, IPRB, 203), zato je videti, kakor da jo Bahtin kot fazo v demokratizaciji jezikovne zavesti postavlja za dobo večjezičja, predvsem v novoveško, porenesančno družbo, ki se je na eni strani že pričela unificirati na osnovi enotnega ljudskega (nacionalnega, knjižnega) jezika, po drugi strani pa tudi izraziteje diferencirati glede rabe stilov, funkcijskih, pokrajinskih, časovnih in socialnih zvrsti ter žanrov tega nacionalnega jezika (IPRB, 203; prim. Hirschkop 1989: 18).

Podobno kot pri dialoški, ki pojmovno zadeva predvsem stilno-formalne, etično-spoznavne in intersubjektivne razsežnosti jezikovnega sporočanja, se tudi pri heteroglosiji, ki meri na družbene vidike v osnovi enake pojavnosti (Pechey 1989: 42), srečamo z navideznim protislovjem. Tako kot dialoškost je tudi heteroglosija opredeljena kot splošna poteza jezika, zato pač ne more biti ena od njegovih razvojnih stopenj: "Potemtakem je jezik v vsakem določenem trenutku svojega zgodovinskega bivanja popolno raznoličje govorov: je udejanjeno sožitje družbenoideoloških navzkrižij med sedanostjo in preteklostjo, med različnimi minulimi obdobji, med različnimi družbenoideološkimi skupinami sedanosti, med smermi, šolami, krožki ipd. Ti raznolični 'jeziki' se na vse mogoče načine križajo med seboj in oblikujejo nove družbeno tipične 'jezike'" (BVR, 69-70). Toda protislovja dejansko ni: jezik je sicer vedno funkcionalno, vsebinsko-tematsko, družbenonarečno, svetovnonazorsko razčlenjen, vprašanje pa je, ali se kultura svoje heteroglosije zaveda, jo skuša poudariti in uveljaviti, ali pa se je niti ne zaveda oziroma jo skuša potlačiti in zatreti.

Bahtin sicer po eni strani z etičnonormativnimi toni resda slika eshatološko zgodbo o zgodovini vedno večjega osvobajanja zavesti od dogem (Crowley 1989: 72), ki je skupaj z razvojem kulture od antike do novega veka nujno pogojena z reflektivnim soočanjem lastnega jezika z jezikovno, narečno, sociolektno ali kulturno drugostjo – za izstop iz omejitev enojezičja in monološkosti namreč ni dovolj pasivno soobstajanje jezikov, pač pa njihovo medsebojno zavedanje, interferiranje, interpretiranje in prevajanje (EIR, 16). Po drugi strani pa enojezičja, večjezičja in heteroglosije Bahtin ne pojmuje kot hegijanskih stopenj v napredujoči samorefleksiji duha, saj opozarja:

“Enotni jezik ni dan, temveč zmeraj naložen (ne dan, a, v suščnosti, vsegda zadan) in se v določenem trenutku jezikovnega življenja konfrontira z dejansko raznoličnostjo govorov (raznorečje)” (BVR, 52).

To pomeni, da so enojezičje, mnogojezičje in govorno raznoličje (heteroglosija) – podobno kot umetniška in ideološka monološkost ali dialoškost – zgodovinsko ponovljive težnje, ki se uveljavljajo kot učinki delovanja in moči zapletene mreže nasprotujočih si diskurzivnih sil (prim. White 1984: 136; Pechey 1989: 50; Crowley 1989: 73-74). Literarni jezik (diskurz) je po Bahtinu eno od družbenih narečij, je “urejen mikrokozmos, ki odseva makrokozmos nacionalnega, pa tudi evropskega govornega raznoličja” (BVR, 72), zato težnje poenotenja ali raznoličnosti delujejo oziroma nastajajo tudi v njem.

Konstelacije enojezičja, večjezičja in heteroglosije bistveno pogujejo značaj dialoškosti vsake izjave ter znotraj literarnega diskurza sodoločajo položaj in vlogo literarnih vrst ter stilov (med njimi seveda parodije in parodičnosti); toda tudi izjave, vrste in stili spadajo med diskurzivne sile, ki bodisi ohranjajo oziroma obnavljajo enojezičje, bodisi spodbujajo, omogočajo večjezičje in govorno raznoličje: “Vsaka konkretna izjava govorečega subjekta je sečišče sredotežnih in sredobežnih sil.” (BVR, 54). Bahtin sicer o teh “aktualnih zgodovinskih silah” ne razpravlja v natančnejših socioloških ali zgodovinskih pojmi, kljub temu pa je razvidno, da mednje šteje predvsem žanre (nasprotje med visokimi, uradnimi, “direktnimi” in nizkimi, obrobni, “indirektnimi” literarnimi vrstami), ustanove proučevanja in poučevanja jezika ter književnosti (jezikoslovje, poetika, retorika, šolstvo), druge družbene ustanove, ki so povezane z gradnjo literarnega kanona, ne nazadnje pa še plasti neuradne, ljudske, marginalne kulture.

V BVR (52-55) in IPRB (203) Bahtin še najbolj določno piše o dveh nasprotno usmerjenih vrstah sil, ki delujejo v literaturi in družbi. Sredotežne ali centripetalne sile diskurze v kulturi ideološko-stilno enotijo, jih silijo v okrilje središčnega literarnega jezika in žanrske hierarhije literarnega kanona ter utrjujejo jezikovno normo, s čimer posredno podpirajo ali utrjujejo prevlado vladajoče ideologije in oblastno hegemonijo. Nasprotno delujejo sredobežne (centrifugalne) sile, ki krepijo družbeno diferenciacijo in dialoško soočanje, utirajo pot za nehierarhizirano, ideološko-stilno pluralno heteroglosijo, spodnašajo vse tiste diskurze, jezike in žanre, katerih avtoriteta podpira nazorsko enoumje in strahospoštovanje uveljavljenega družbenega reda.

Ni mogoče prezreti, da Bahtin – tudi zaradi lastne umeščenosti v kulturo, katere pestro vrvenje nasprotujočih si, inovativnih umetniško-miselnih tokov je zadevalo ob blokade in omejitve sredotežnih sil totalitarne oblasti – ceni raznorodnost, različnost kot posebno vrednoto, ki družbo bogati, jo produktivno poganja naprej, pogloblja njeno samospoznavanje (prim. White 1984: 128). Tudi poststrukturalizem in postmodernizem, ki sta aktualizirala Bahtinovo misel, sta

slavila heterogenost, dehierarhizacijo in decentralizacijo. Omenil sem že Kristevo in Barthesa ter njuna pojmovanja odprtega, transgresivnega, karnevaliziranega, protihierarhičnega in protiavtoritativnega teksta. David Carroll (1992) pa je pokazal, kako osupljivo podobni so Bahtinovi pogledi Lyotardovim: prvi pripisuje karnevalskemu smehu kritično, osvobajajočo silo, ki spodnaša vladajoči red, razgalja njegovo relativnost in vpeljuje radikalno, nesistemsko raznolikost, drugi pa – zelo sorodno bahtinskim pojmom polifonije, dialoga, heteroglosije in drugosti – vztraja pri družbeni heterogenosti in dehierarhizaciji diskurzov, od katerih nobeden ne more upravičiti, legitimizirati vseh drugih. Da heteroglosija ni zgolj zgodovinsko-tipološki opis sociolingvistične konstelacije, pač pa je tudi vrednota, kažejo prav tako pristaši levo, radikalno usmerjenih branj Bahtina. Med njimi je pomemben Allon White, ki predstavlja Bahtina kot nekakšno levo alternativo dekonstrukcije (Hirschkop 1989: 2), češ da Derrida in njegovi dekonstruirajo "langue" le abstraktno, formalno, znotraj saussurovske problematike in v sterilnem akademskem komuniciranju, medtem ko je Bahtin radikalnejši, ko vpeljuje paradigmo "kritične sociolingvistike kulture", ki premišlja fikcijo enotnega jezika v kategorijah družbenih konfliktov, utrjevanja hegemonije in boja zoper njo (White 1984: 138, 141-143). V Whiteovi interpretaciji heteroglosija "implicira dialoško interakcijo, v kateri prestižni jeziki skušajo razširiti svoj nadzor, podrejeni jeziki pa se temu nadzoru skušajo izogniti, se z njim pogajati (negotiate), ali pa ga hočejo spodkopati" (White 1984: 125).

Tako Bahtin kot številni moderni teoretiki parodije (zlasti tisti, ki so sledili evoliucijskim pogledom Tinjanova in Šklovskega) pripisujejo parodiji pretežno osvobojevalno, napredno zgodovinsko vlogo. Bahtin parodijo skupaj z romanom ter komičnimi in karnevaliziranimi nizkimi žanri v izhodišču vsekakor postavi na stran centrifugalnih sil, tistih, ki ustvarjajo heteroglosijo (BVR, 54-55). V kulturi nastopa parodija kot govorni dejavnik, ki spodkopava hierarhično urejenost kanona, njegov sestav vrst in stilov ter težnje po poenotenju literarnega jezika (vključno z vrednotami in naziranj, ki se v njem obnavljajo), krepi pa raznorodnost, različnost ter enakovrednost idiomov v sociolektni konstelaciji, in sicer tako znotraj literarnega življenja kot v širšem družbenem okolju. Toda natančnejše branje Bahtinovih spisov pokaže tudi drugačno sliko.

Bahtinova pripoved o vlogi parodičnega smeha pri nastanku in razvoju romana ter – predvsem prek romana – pri vzpostavljanju demokratizirane heteroglosije namreč v svoji utopistično obarvani družbeni eshatologiji skriva vzorec žalostne zgodbe o odsluženem revolucionarju. Parodija je po Bahtinu skozi tisočletja pomagala razdirati in relativizirati oblike kulture, v katerih se je politična hegemonija spajala s težnjami po prevladi ene same ideologije in poenotenju jezika (njihov medij in sredstvo so bile tudi visoke in resne vrste uradne literature). S spodnašanjem ideološke in umetniške

monološkosti²⁷ je parodija skupaj z drugimi komičnimi žanri utirala pot antičnemu in novoveškemu romanu. Parodičnost je postala inherentna razsežnost v zgodovini, "spominu" samega romana kot vrste, katere bistvena poteza je bil ravno "zvrstni kriticizem" oziroma "samokritika besede"; bila je aktivistično gibalno njegovega razvoja, saj mu je preprečevala šablonizacijo in s tem popolno ideološko-umetniško monologizacijo (EIR, 11-12; BVR, 85, 171-172). Toda ko je samostojno ali v okrilju romana na ta način privedla do epistemoloških "jezikovnih prevratov" renesanse, v katerih je bil Rabelais za Bahtina vsaj tako pomemben kot Galileo, in končno pripomogla, da "živimo, pišemo in govorimo v svetu svobodnega in demokratičnega jezika", je "parodija shirala". Njene funkcije v kulturi so po Bahtinu "dandanes ozke in nepomembne", omejene kvečjemu na čisto imanentne zadeve literature (IPRB, 205-206, 212-213).

Bahtin sicer nikjer ne gre tako daleč, da bi "ozko literarno", "površinsko", samo sebi namenjeno, zgolj negatorsko ali "grobo" parodijo, kakršna po njegovem od izteka renesanse dalje vegetira na periferiji literature (z izjemo izredno žive parodičnosti, ki se je ohranjala v razvoju druge stilistične črte romana), ožigosal kot dejavnik centripetalnih sil, kot vrsto, ki potrjuje ali utrjuje literarni kanon, tradicionalne konvencije in literarni jezik ter jih brani pred naraščajočo heteroglosijo (novimi smermi, stili, žanri). Toda ravno v njegovi metodologiji in opažanjih lahko najdemo oporo za popravo modernistične predstave formalistov, da je parodija vrsta, ki z razkrajanjem preteklih modelov in preosmišljeno uporabo njihovega gradiva utira pot novim smerem.

V razločevanje med konservativnimi in naprednjaškimi parodijami napotujejo že nekateri spisi Bahtinovihi sodobnikov (Morozov 1930: 108-109). Linda Hutcheon (1984: 15-17) pa je iz Bahtinovihi koncepcij karnevala izpeljala temeljno načelo slehernega parodičnega govora – to je "paradoks avtorizirane transgresije norm". Po Bahtinu družbena in cerkvena tradicija posvečuje in dovoljuje začasno ukinitje hierarhij, sprevrčanje uveljavljenih norm v karnevalu. Tako tudi parodija po eni strani norme predloge posmehljivo, kritično distancirano sprevrča, po drugi strani pa prav te norme tudi okrepljuje, saj se mora zaradi svoje derivativnosti in načel imitiranja nanje opirati, če hoče sploh evocirati kako prepoznavno predlogo in biti s tem opažena kot parodija – zato je parodijo uvrstil Barthes v "klastično besedo", Kristeva pa jo je kritizirala kot "utrjevanje zakona" (Hutcheon 1984: 15). Parodija torej po Hutcheonovi združuje dva impulza: normativnega oziroma konservativnega označi avtorica po Bahtinu kot centripetalnega, revolucionarnega pa kot centrifugalnega (n. d.: 16).

Upam, da mi je uspelo nakazati, da je Bahtinova zgodovina romana, parodičnosti in karnevala predhodniški vzorec za obravnavo razmerij subjekt – tekst/ izjava – kultura – družba/ zgodovina, kakršne se lotevajo razne variante novega historicizma. V takšni metodo-

logiji dobiva parodičnost kot znakovno-kulturni pojav, žanr oziroma tip izjave niansirano in poglobljeno razlago, ki presega tradicijo estetske marginalizacije in ozkega, retorično-poetičnega razumevanja parodije, saj odstre njeno vpetost v mehanizme ohranjanja in spreminjanja kulture (literature) ter v spoznavne, etično-aksiološke in pragmatične razsežnosti zavesti, jezikov in ideologij. Bahtinovski pristop pa omogoča ne nazadnje tudi historično tipologijo literarno-kulturnih vlog parodije kot medbesedilne vrste. Poleg centrifugalno delujoče napredne parodije je mogoče izluščiti – glede na intence in ilokucijsko moč parodij v literarnih procesih ter njihovo razmerje do literarnega kanona, tradicije in standarda literarnega jezika – še več drugih tipov, med njimi zlasti konservativne parodije. Te varujejo jedro in obrobje nacionalnega literarnega kanona, ščitijo uveljavljena razmerja moči med akterji v literarnem življenju in kulturi, kritično pa tematizirajo in anatemizirajo tiste žanre, stile in besedila, ki so od statusa quo in izročila razločno drugačni, tako da pomenijo zanju izziv. Konservativne parodije s postopki karikiranja ali z direktnimi oznakami v očeh bralcev stigmatizirajo avtorje svojih tarč (s stereotipi norcev, čudakov, pijancev), s čimer hočejo omajati njihov ugled in verodostojnost. S svojo satiričnostjo skušajo vsakršne odklone prikazati v luči svojih estetskih idealov, s čimer krepijo uveljavljeni kanon, standard literarnega jezika in avtoriteto izročila (Juvan 1994: 91-92).

OPOMBE

¹ Aristotelu je beseda "parodia" pomenila predvsem komični, nizki dvojnik homerskega epa; sholiasti so kot parodije označevali komične citate iz tragedij in aluzije nanje pri Aristofanu, Kvintilijanu pa je pomenila pesem ali prozo, ki je nastala z imitiranjem drugih del (Rose 1993: 6-9, 13-15, 19, 30).

² Literarna veda je v 20. st. prepoznavala poteze parodičnega razen v književnosti še v drugih kulturnih praksah, od arhaičnih folklornih obredov do glasbe in filma.

³ O historiatu in sistematiki terminov parodija, travestija, pastiš, burleska prim. Markiewicz 1967 in Hempel 1965. Natančnejši prikaz rojstva in razvoja travestije je podal Stauder 1993. Izrazi se rabijo bodisi prekrivno, sinonimno, bodisi se razvrščajo v različne hierarhije in opozicije. Najodmevnejše je izenačevanje nizke burleske s travestijo in visoke/nove burleske s parodijo, češ da prva ohranja zgodbo in junake predloge, a jih v dikciji in etosu znižuje, posedanja, druga pa – obratno – sodobne, bagatelne dogodke in nizke osebe odeva v imitacijo visoke dikcije ter etosa kake resne predloge.

⁴ Andreas Höfele (1986) je npr. pokazal, kako je parodija proti koncu 19. st. zapuščala marginalni položaj (v humoristični produkciji *Puncha* je le potrjevala vladajoči eklektično-historicistični okus) in prek polemičnih inverzij konservativnega in trivializiranega modela viktorijanske parodije vdiral

v osrednje, protimeščansko usmerjene tokove neoromantične in modernistične literature (Swinburne, Wilde, Joyce, Eliot).

⁵ V moderni in poznomoderni teoriji parodije so namreč še vse do 70. let prevladovali predsodki do njene komičnosti, češ da je trivialna, vulgarna, populistična; zato so teoretiki iz svojih definicij komičnost radi odmišljali, poudarjali pa so raje metafikcijske, destruktivsko-prenovitvene ali čisto refleksivno-kritične in zgolj medbesedilne vidike parodije (prim. Rose 1993: 271-273). Večkrat so pojem parodija zato tudi nadomeščali z drugimi izrazi (npr. karneval, hibridizacija, pastiš, ludizem).

⁶ M. Rose (n. m.) dolži Nietzscheja, da je na poststrukturalistična pojmovanja parodije vplival z izrazito negativističnimi, destruktivskimi, nihilističnimi konotacijami igre, karnevala in parodije. Toda Nietzsche parodično-karnevalskemu smehu pripisuje tudi odrešujočo vlogo. Ne gre le za cinični smeh popolnega zanikanja, temveč tudi za sled ritualnega in utopičnega smeha; Nietzsche – v nasprotju z mnenjem M. Rose – sploh ni daleč od Bahtinovih koncepcij parodije kot relativizacije direktne, avtoritativne besede (monološkosti, mitičnosti, metafizičnosti) ali igre s podobami jezikov, žanrov in ideologij, ki ob destruktiji in kritiki omejitev preteklih modelov ustvarja možnosti za nove, odprteje, svobodnejše diskurzivne formacije. V. Biti odkriva med Nietzschejem in Bahtinom poleg filozofije karnevala (1992: 197, 211-217) še druge vzporednosti: antiteoretizem, tj. odpor do abstraktno-sistematičnega razmišljanja, odtrganega od posameznikovega življenja, telesa in spoznavno-vrednostne optike, perspektivistično in interakcijsko epistemologijo, ne nazadnje večsmiselno, dražljivo nejasno in preroško pisavo.

⁷ O razlagalni vlogi parodije pri ruskih formalistih gl. Striedter (1969: 39-43), Hansen-Löve (1978: 199-201), Rose (1993: 103-111).

⁸ Njegovo razpravljanje iz 30. in 40. let o ambivalentnem parodičnem smehu v antiki, srednjem veku in renesansi se npr. zdi blizu teoriji o ritualnem izvoru parodije pri Olgi M. Frejdenberg iz l. 1926 (Frejdenberg 1993). Zahvaljujem se G. Tihanovu, ker me je opozoril na to študijo.

⁹ Todorov ga je npr. imel v uvodu svoje monografije o Bahtinu za najpomembnejšega sovjetskega misleca na področju humanistike in največjega literarnega teoretika 20. st. (cit. po Danow 1991: 4). V. Biti (1992) je uredil zbornik, v katerem skoraj vsi pisci razpravljajo o aktualnosti Bahtinove misli v okvirih poststrukturalizma (dekonstrukcije, psihoanalitične kritike, feminizma, postkolonialističnega obrata, novega historicizma, mehke misli); med njimi daje najpregnantnejšo formulacijo T. Eagleton (1992: 95), češ da Bahtinovo delo "rekapitulira številne dominantne motive sodobnega poststrukturalizma (in to mnogo pred njihovim začetkom)" oziroma jim "daje zgodovinske temelje". Ti motivi so: "delitev in razpršitev človeškega subjekta znotraj jezika; diseminirajoča moč 'centrifugalnega' jezika, ki krši vse avtoritativne kode; opažanje, ki se danes morda najtesneje veže z imenom Michela Foucaulta, da v diskurzu ni pomemben samo označenec, temveč tudi tisti, ki ga izreka, in pa okoliščine, v katerih to počne; derridajevsko zanimanje za ponavljanja, citatnost in 'uokvirjanje' [...]"

¹⁰ Žal je upošteval le tiste, ki so nastale v 70. in 80. letih v anglo- in frankofonskem prostoru.

¹¹ Gre za sledeča dela: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (1929), *Slovo v romane* (1934-35), *Iz predistorii romannogo slova* (1940), *Ėpos i roman* (1941), *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963) in *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965).

¹² BVR, IPRB, EIR obravnavam po slovenskem prevodu (Bahtin 1982), ki ga preverjam ob izvirniku (Bahtin 1975); mesta v PUD, ki so pomembna za parodijo, so vsa vključena tudi v PPD ter tam še dopolnjena, zato citiram iz PPD (3. izdaja) po Bahtinu 1972. FR citiram po angleškem prevodu (Bahtin 1984). V nadaljevanju bodo reference na ta besedila podane v oklepajih, s kraticami naslovov.

¹³ Modernistično je njegovo afirmativno vrednotenje umeščanja literarnega besedila v radikalno sodobnost, poudarjanje nefinaliziranosti, odprtosti komunikacije kot sile zgodovinskega nastajanja, ne nazadnje je modernistična tudi Bahtinova utopična velika pripoved o demitizaciji, osvobajanju, demokratizaciji besede in govorečega človeka.

¹⁴ Tudi Thomson (1984: 100) priznava, da je Bahtinovo razpravljanje o parodiji sicer pretanjeno, vendar pa pravo nasprotje sistematični, razviti teoriji; opraviti imamo z "močno subjektivnimi serijami opazanj o literarni parodiji vseh zgodovinskih obdobj (od antike do začetka 20. st.) in z delnimi poskusi sistematiziranja funkcije *žanra*", ki so povrh napisani v "neologistični, repetitivni, labirintski in antiklimaktični različici ruskega idioma".

¹⁵ Te distinkcije, ki jih je vpeljala poljska genologinja Skwarczyńska, kritično diskutira K. Hempfer (1973: 99-101).

¹⁶ Za nadaljnje razpravljanje o vlogi parodije v sociolingvistiki literarnega jezika je vsekakor pomenljivo, da sta tako Kristeva kot Barthes sicer afirmativno sprejemala parodično načelo sprevačanja, relativiziranja, refleksivnega objektiviziranja, razdiranja kodov, bila pa sta zadržana do parodije kot vrste komičnega ali kot metajezika. Kristeva (1969: 162) opozarja, da parodija za razliko od karnevala pomeni "utrditev zakona" in da "karnevalski smeh ni preprosto parodičen", ni zgolj komičen, pač pa obenem tudi tragičen; parodija po njenem zastira dramatični, revolucionarni vidik karnevala. Barthes pa je v knjigi *S/Z* (1970) uvrstil parodijo v "klasično besedo", češ da parodija s svojim metajezikom imperialistično vsili prevlado enega koda nad drugimi kodi, medtem ko je za "moderno besedo" značilna mnogovalentna igra (Hanoosh 1989: 116-117; Hutcheon 1984: 15-16).

¹⁷ Bahtin (1986: 132-158) v svojih zapiskih iz l. 1970-71 priznava "notranjo nezaključenost mnogih mojih idej", "ljubezen do variacij" in "mnoštvo fokusov", v eseju *Problem teksta v lingvistiki, filologiji in humanističnih vedah* (Bahtin 1986: 103-131) pa že na začetku opozarja, da se njegove analize gibljejo na mejnih področjih, ki se mu sekajo in spajajo.

¹⁸ Pri tem se opiram na temeljit in zgoščen enciklopedijski prikaz te literarnovedne smeri (Shea 1993: 124-130).

¹⁹ Iz temeljev Bahtinove oziroma Vološinovove teorije dialoščnosti je razvidno, da je sorodna Peirceovemu razumevanju semioze kot neskončnega vzajemnega interpretiranja znakov. V spisih C. S. Peircea iz l. 1935 lahko najdemo celo trditev: "Vse razumevanje je po svoji obliki dialoško" (cit. po Danow 1991: 23). Peirceova semiotika ima ključen pomen za Derridajevo dekonstrukcijo Saussura, tako da lahko poststrukturalistično aktualizacijo Bahtina razumemo tudi v luči analogij med njegovo dialoškostjo in Peirceovo idejo neskončne semioze v verigi znakov interpretantov.

²⁰ Metalingvistika je bila v Bahtinovem času glede na saussurovsko abstraktno objektivistično, sistemsko jezikoslovje ali glede na vosslerjansko ekspresivno stilistiko že kar revolucionarno transgresivna, novatorska "vmesna" disciplina (ki je hotela jezikoslovno problematiko povezati s sociološko, duhovnozgodovinsko-hermenevitično, fenomenološko); še danes

področje metalingvistike obdeluje več usmeritev in teorij, ki jim je Bahtin predhajal – npr. jezikovna pragmatika, besediloslovje, konverzacijska analiza, sociolingvistika in teorija medbesedilnosti.

²¹ Ta klasifikacija se zdi v protislovju z Bahtinovo koncepcijo dialoščnosti kot obče poteze vsakršnega jezikovnega sporočanja: če je torej vsaka izjava dialoška replika/ anticipacija druge izjave, kako je potem sploh možna "direktna beseda", naperjena k samemu predmetu, temi? Protislovje pa je le navidezno. "Direktna beseda" je beseda, katere dialoškost ni reflektirana, tematizirana, ali pa je potlačena.

²² V tem se Bahtin navezuje na izročilo romantične teorije o ironiji (Tihanov 1996); ta vidik pa po drugi strani podpira postmodernistično razpravljanje o samorefleksivni in metafikcijski vlogi parodije (Rose 1979, 1988; Hanoosh 1989).

²³ Bahtinov izraz "vzaimoosveščenie" ne pomeni samo medsebojnega osvetljevanja, pač v skladu s slovarskimi pomeni besede tudi medsebojno ozaveščanje, razsvetljevanje, interpretiranje ali pojasnjevanje.

²⁴ Ustreznejši prevod bi nemara bil par "upodobljen – upodabljač", ki sodi v isti vzorec s "podobo jezika".

²⁵ Vsaj za nekatere tipe parodij – tiste, ki gradijo na stilno-tematski inkongruenci – se zdi problematična Bahtinova trditev, da upodabljač, parodistov jezik v besedilu ni aktualiziran.

²⁶ Pravilnejši prevod bi bil: "[...] namerni hibrid, ki pa je enojezičen, stilističnega reda" (gibrid odnoajazyčnyj, stilističeskogo porjadka).

²⁷ Pojem monološkost je Bahtin v opoziciji do dialoščnosti in polifoničnosti opredelil v monografiji o Dostojevskem (Bahtin 1972: 131-138).

LITERATURA

- BAHTIN, Mihail M. 1982: *Teorija romana*. Prev. D. Bajt, ur. A. Skaza. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BAHTIN, Mihail M. 1975: *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznyh let*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- BAHTIN, Mihail M. 1972: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Izdanie tret'e. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- BAHTIN, Mihail M. 1984: *Rabelais and his world*. Prev. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana univ. press.
- BAHTIN, Mihail M. 1986: *The problem of speech genres*. V: Isti: *Speech genres and other late essays*. Prev. V. W. McGee, ur. C. Emerson, M. Holquist. Austin: Univ. of Texas press. 60-102.
- BAHTIN, Mihail M. (Vološinov, V. N.) 1980: *Marksizam i filozofija jezika*. Prev. R. Matijašević. Beograd: Nolit.
- BITI, Vladimir 1992: *Nietzsche, Bahtin i "slaba misao"*. V: *Bahtin i drugi*. Ur. V. Biti. Zagreb: Naklada MD. 189-222.
- CARROLL, David 1992: *Pripovedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti: Bahtin i Lyotard*. Prev. M. Granik. V: *Bahtin i drugi*. Ur. V. Biti. Zagreb: Naklada MD. 157-188.
- CROWLEY, Tony 1989: *Bakhtin and the history of the language*. V: *Bakhtin and cultural theory*. Ur. K. Hirschkop, D. Shepherd. Manchester: Manchester univ. press. 68-90.

- DANE, Joseph A. 1988: *Parody: Critical concepts vs. literary practices, Aristophanes to Sterne*. Norman, London: Univ. of Oklahoma press.
- DANOW, David K. 1991: *The thought of Mikhail Bakhtin: From word to culture*. New York: St. Martin's press.
- EAGLETON, Terry 1992: *Wittgensteinovi prijatelji*. Prev. M. Pervan-Plavec. V: *Bakhtin i drugi*. Ur. V. Biti. Zagreb: Naklada MD. 79-101.
- FREJDENBERG, Ol'ga M. 1993: *Der Ursprung der Parodie*. V: *Literaturtheorie und Literaturkritik in der Frühsowjetischen Diskussion*. Ur. A. Hiersche, E. Kowalski. Berlin idr.: Aufbau Verlag. 391-402.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. 1978: *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- HANOOSH, Michelle 1989: *The reflexive function of parody*. *Comparative literature* 41/2. 113-127.
- HEMPEL, Wido 1965: *Parodie, Travestie und Pastiche: Zur Geschichte von Wort und Sache*. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 15. 150-176.
- HEMPFER, Klaus 1973: *Gattungstheorie: Information und Syntese*. München: Fink.
- HIRSCHKOP, Ken 1989: *Introduction: Bakhtin and cultural theory*. V: *Bakhtin and cultural theory*. Ur. K. Hirschkop, D. Shepherd. Manchester: Manchester univ. press. 1-38.
- HÖFELE, Andreas 1983: *Parodie und literarischer Wandel: Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jhdts*. Heidelberg: C. Winter-Universitätsverlag.
- HOLQUIST, Michael 1985: *The carnival of discourse: Bakhtin and simultaneity*. *Canadian review of comparative literature* 12/2. 220-234.
- HUTCHEON, Linda 1984: *Authorized transgression: The paradox of parody*. V: *Le singe à la porte: Vers une théorie de la parodie*. Ur. Groupar. New York, Bern, Frankfurt/M.: P. Lang. 13-26.
- HUTCHEON, Linda 1985: *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York, London: Methuen.
- JUVAN, Marko 1992: *Z obrobja v središče (pojmovanja parodije na Slovenskem)*. *Slavistična revija* 40/4. 385-408.
- JUVAN, Marko 1993: *Parodija kot medbesedilna vrsta*. V: 29. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. M. Hladnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 121-143.
- JUVAN, Marko 1994: *Interesi parodij, literarni kanon in razvoj*. *Slavistična revija* 42/1. 81-107.
- KRISTEVA, Julia 1969: *Le mot, le dialogue et le roman*. V: *ista: Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*. Pariz: Seuil. 143-173.
- LIU, Alan 1990: *Local transcendence: Cultural criticism, postmodernism, and the romanticism of detail*. *Representations* 32. 75-113. Cit. po Shea 1993.
- MARKIEWICZ, Henryk 1967: *On the definitions of literary parody*. V: *To honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his seventieth birthday*. Vol. 3. The Hague, Pariz: Mouton. 1264-1272.
- MCCANLES, Michael 1980: *The authentic discourse of the Renaissance*. *Diacritics* 10. 77-87.
- MOROZOV, Aleksandr 1930: *Literaturnaja rol' parodii*. V: *Russkaja literaturnaja parodija*. Ur. B. Begak, N. Kravcov, A. Morozov. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. 104-114.

- MORSON, Gary Saul 1989: *Parody, history, and metaparody*. V: *Rethinking Bakhtin: Extensions and challenges*. Ur. G. S. Morson, C. Emerson. Evanston: Northwestern univ. press. 63-86.
- MÜLLER, Beate 1994: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- NIETZSCHE, Friedrich 1988: *Onstran dobrega in zlega: Predigra k filozofiji prihodnosti. H genealogiji morale: Polemični spis*. Prev. J. Moder, T. Bizjak. Ljubljana: Slovenska matica.
- PECHEY, Graham 1989: *On the borders of Bakhtin: Dialogisation, decolonisation*. V: *Bakhtin and cultural theory*. Ur. K. Hirschkop, D. Shepherd. Manchester: Manchester univ. press. 39-67.
- PFISTER, Manfred 1991: *How postmodern is intertextuality?* V: *Intertextuality*. Ur. H. F. Plett. Berlin, New York: de Gruyter. 207-224.
- REID, Alan 1990: *Literature as communication and cognition in Bakhtin and Lotman*. New York, London: Garland.
- RITTER, Harry: *Historicism, historicism*. V: *Dictionary of concepts in history*. New York: Greenwood. 183-188.
- ROSE, Margaret A. 1979: *Parody/ Meta-fiction*. London: Croom Helm.
- ROSE, Margaret A. 1988: *Parody/ Post-modernism*. Poetics 17. 49-56.
- ROSE, Margaret A. 1993: *Parody: Ancient, modern, and post-modern*. Cambridge univ. press.
- SHEA, Victor 1993: *New historicism*. V: *Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches, scholars, terms*. Ur. I. R. Makaryk. Toronto idr.: Univ. of Toronto press. 124-130.
- SKAZA, Aleksander 1982: *Mihail Mihajlovič Bahtin (oris življenja in dela)*. V: Bahtin 1982. 384-424.
- STAUDER, Thomas 1993: *Die literarische Travestie: Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*. Frankfurt/M. idr.: P. Lang.
- STRIEDTER, Jurij 1969: *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*. V: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. I. Ur. J. Striedter. München: Fink, IX-LXXXIII.
- ŠKULJ, Jola 1993: *Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma*. Primerjalna književnost 16/1. 16-27.
- THOMSON, Clive 1986: *Problèmes théoriques de la parodie*. V: *La parodie: Théorie et lecture*. Ur. Groupar = Études littéraires 19/1. 13-19.
- THOMSON, Clive 1984: *Parody/ genre/ ideology*. V: *Le singe à la porte: Vers une théorie de la parodie*. Ur. Groupar. New York, Bern, Frankfurt/M.: P. Lang. 95-103.
- TIHANOV, Galin 1996: *Reification and dialogue: Theory of the novel and social philosophy in Bakhtin and Lukacs*. V: *Bakhtin in humanistične vede/ Bakhtin and the humanities*. Ur. M. Javornik idr. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (V pripravi za tisk.)
- VEESER, Aram H. (ur.) 1989: *The new historicism*. New York: Routledge.
- WHITE, Allon 1984: *Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction*. V: *The theory of reading*. Ur. F. Gloversmith. Sussex, New Jersey: Harvester press. 123-146.
- WILSON, Robert R. 1986: *Play, transgression and carnival: Bakhtin and Derrida on "scriptor ludens"*. Mosaic 19/1. 75-89.