

EVA HÆTTNER AURELIUS

# **"PARODINS DIMENSIONER"**

***TfL* 1978:3**

Med författarens kommentar, fyrtiotre år senare

Årgång 7 1978 nr 3

# TIDSKRIFT FÖR LITTERATUR- VETENSKAP

Göran Palm och demokratins kultursyn — Svante Nordin  
Parodins dimensioner — Eva Hættner-Olafsson  
Kvinnolitteraturforskning  
Recensioner

EVA HAETTNER-OLAFSSON

## Parodins dimensioner

komik, kritik eller ironi?

Termen parodi förefaller vara svårpreciserad. När man söker efter en definition i ett litteraturvetenskapligt lexikon, likgiltigt vilket, skickas man runt på en sannskyldig karuselltur mellan olika termer: parodi, travesti, pastisch, kontrafakt, palinodi och imitation, för att bara nämna några. Parodin gränsar tydligen mot flera andra litteraturvetenskapliga begrepp, och gränserna mellan dem är, milt uttryckt, svårdragna.

Det finns ett flertal uppsatser från senare år, som försökt bringa någon reda i den terminologiska förvirringen. Följande uppsats är avsedd att ge ett resonerande referat av denna diskussion. Jag har valt att referera ett mindre antal uppsatser och monografier, vilka jag uppfattat som representativa, hellre än att gå igenom ett större antal, eftersom flera synpunkter då skulle upprepats. För en något fullständigare överblick hänvisar jag till den lilla bibliografin i slutet av min framställning.

Att forskningen intresserat sig för termen och begreppet har dels att göra med att parodibegreppet visat sig vara ett fruktbart hjälpmedel vid analys och tolkning av ett stort antal litterära verk, dels på att parodibegreppet som sådant aktualiserar sådana problematiska relationer som exempelvis de mellan form och innehåll, tradition och nyskapande, publik och text, litteratur och samhälle. Vad som ytterligare komplicerar situationen är företeelsens och termens höga ålder, liksom de många sammanhang i vilka litterära parodier förekommer.

### Paroditermens historia

Termen parodis historia kan nog lättast överblickas om man urskiljer tre betydelsefulla moment i denna. Det första är parodins innebörd för de antika författarna. Det andra är J. C. Scaligers definition av termen, och det tredje och sista är A. W. Schlegels bestämning av parodin.

Ordet parodi stammar från klas-



sisk grekisk tid. Förmodligen har företeelsen varit än äldre. Nyare filologisk forskning har velat härleda ordet parodi till uttrycket para tén *ōdén*, som betecknar det förhållandet att man vid recitation av hexameter frångick ett traditionellt sjungande föredrag och närmade sig en mer "naturlig", till den dramatiska dialogen anslutande deklamation. Enligt den äldre, mer vanliga etymologin betyder ordet "sång bredvid".

Aristoteles utnämner i förbigående Hegemon från Thasos till "vår förste parodiker"<sup>1</sup>, och Quintilianus menar att parodi bland annat kan vara att recitera en ny text till en gammal texts musik.<sup>2</sup> Redan under antiken utvecklades emellertid, jämsides med denna musikaliska betydelse av parodin, den mer speciella innebörden av ordet, litterär imitation av ett verk eller en genre i den högre stilen, i komisk eller kritisk avsikt. Den musikaliska betydelsen av ordet fortlever i termen musikalisk parodi, vilken betyder att man sätter en ny text till en äldre melodi. På liknande sätt används ordet kontrafakt för att beteckna att man sätter en profan text till en religiös melodi - det omvända kan emellertid också kallas kontrafakt. I dessa båda termer har den

komiska avsikten inte funnits.

Den egentliga kritiska traditionen för paroditermen börjar dock hos J. C. Scaliger. För denne var parodin en förvrängning och ett förlöjligande av eposet "Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum detrahens".<sup>3</sup> Efter Scaliger kommer sedan fransk-klassicismens omfattande kritiska diskussion, och på 1600-talet kompliceras situationen ytterligare när i olika europeiska språk termerna burlesk, travesti och komisk hjältedikt introduceras. Henryk Markiewicz beskriver i sin uppsats *On the Definitions of Literary Parody* (i *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his seventieth Birthday*, 1967), vilken jag delvis följt i denna korta översikt av parodins historia, hur skiftande paroditermens innebörd varit. Han illustrerar sin framställning med följande tablå över parodins, burleskens, travestins och den komiska hjältediktens betydelser hos poetikförfattare genom tiderna.



	Boileau	Marmontel	Flögel	Schlegel	Schneegans	Bergson	Bond
Allvarligt ämne Låg stil	(antik) burlesk	burlesk	den burleska stilen	travesti	travesti	parodi	låg burlesk a. travesti b. Hudi-brastisk
Lågt eller trivialt ämne/hög stil	(ny) burlesk	parodi	det hjältekomiska	parodi	parodi	komisk hjälte-dikt	hög burlesk a. parodi. b. komisk hjälte-dikt

Exemplen härrör från Boileaus

Le Lutrin (1683), Marmontels

Éléments de littérature (1787),

Flögels Geschichte der komischen Litteratur (1784), A. W.

Schlegels Vorlesungen über

schöne Litteratur und Kunst

(1802-03), Schneegans' Ge-

schichte der grotesken Satire

(1894), Bergsons Le rire (1900),

Bond's English Burlesque Poetry

(1932). Det mest iögonenfallande

i schemat är att burlesk och travesti ofta tycks ha betecknat

samma företeelse. Termen burlesk, i betydelsen den burleska

genren, definieras i Svenskt

litteraturllexikon som:

en variant av den lågkomiska genren; dess verkan beror på en avsiktligt förgrovd stil och på karikatyriska överdrifter. Ofta avser den att förlöjliga en bestämd litterär förebild eller riktning och är ett verksamt element i travesterande och parodie-

rande framställning. (---)

Dess främste företrädare var Paul Scarron, författare bl. a. till de komiska eposen Le Typhon ou la Gigantomachie 1644 och Virgile travesti 1648-52; (...).<sup>4</sup>

Som framgår av citatet befinner

man nu sig mitt i den terminolo-

giska karusellen, inte minst där-

för att artikelförfattaren som exem-

pel på burlesk nämner Paul Scarrons

Virgile travesti, ett verk som en-

ligt Wido Hempel i uppsatsen Paro-

die, Travesti und Pastiche (i Ger-

manisch-Romanische Monatsschrift

46 1965) är den ursprungliga och

förebildliga travestin. Hempel

skisserar, liksom Markiewicz, pa-

roditermens historia, i syfte att

bestämma parodin i förhållande till

travestin och pastischen. Traves-

tin är, menar Hempel, ett littera-

turhistoriskt begrepp, bundet till

Giovambattista Lallis och framför-

allt Paul Scarrons verk, Eneide

travestita (1634) och Virgile travesty (1648). Enligt Hempel bör travesti inte användas som ett typologiskt begrepp, till skillnad från begreppet parodi. Travestin är att betrakta som en av talrika möjliga parodiska gestaltningar. Vad Lalli gjorde var att han överförde, förklädde ett helt epos från upphöjd till komisk stil. Förvrängningar av antikt stoff var emellertid gammal praxis, och Lallis ord "travestita" betraktar Hempel som en "Titel-metapher". Jag citerar Hempels argumentation:

Zudem ist das Wort Parodie zu dem Zeitpunkt, als es in Berührung mit dem neuen Wort travestire und dessen Ableitungen tritt, seit langem in seiner Bedeutung festgelegt. Travestito ist hingegen eine sozusagen punktuelle Erfindung, eine Metapher, die ihre schnelle und glanzvolle Karriere in den europäischen Sprachen dem Prestige eines bestimmten literarischen Werkes verdankt.

Hempel avvisar i detta sammanhang den vanliga distinktionen mellan parodi och travesti - parodin bibehåller förlagans form, men förändrar dess innehåll, travestin bibehåller förlagans innehåll, men förändrar dess form - som olämplig, då den innebär en otillfredsställande inskränkning av parodibegreppet. Tra-

vestin är enligt Hempel stoffligt och genremässigt begränsad. Det är därför inte lämpligt att fatta parodi och travesti som varandras motsatser.

Hempel går vidare in på förhållandet mellan parodi och pastisch. Etymologin till ordet pastisch är i korthet denna:

Italienska pasticcio (pastej) - skumma (ogenomskinliga, hoprörda) affärer - förfalskade målningar, dock inte kopior av kända original. Ordet användes heller inte om verk med förfalskad signatur, utan om sådana verk som var målade i en stor mästares manér. Denna typ av målningar uppstod under den italienska renässansen, då efterfrågan på de erkända mästarnas målningar blev stor. Att förfärdiga sådana "pastischer" ansågs inte sällan helt legitimt.

Termen pastisch överfördes emellertid inte till ordkonstens område av italienarna, utan först av fransmännen på 1700-talet, därav termens franska språkdräkt. Abbé du Bos går halvvägs i Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719), men det är Diderot och Marmontel som drar parallellen konst - litteratur fullt ut. Diderot gör det i en analys av en målning 1767, och Marmontel i sin bok Éléments de Littérature (1787). Ordet pastisch

har använts och används fortfarande på olika sätt beroende på vilken moralisk attityd man in-  
tar till frågan om upphovsrätt. Termens valör beror vidare på, hur man ställer sig till pastischörens avsikter. I ena fallet kan dennes avsikter vara att föra läsaren bakom ljuset, i det andra gör han klart för läsaren att hans text endast är ett slags imitation. Det är i denna sista betydelse, icke-bedräglig, litterärt legitim imitation och i allt väsentligt stilimitation som ordet vanligen brukas.

Pastischen kan dock inte, enligt Hempel underordnas parodin. Det är först med den senare, sekundära, nu vanliga betydelsen av ordet som begreppet pastisch närmar sig begreppet parodi, då parodin ibland använder sig av stilimitation som medel. Båda orden betecknar då ett litterärt verk, vars estetiska verkan är avhängig en förebild. I parodins fall är det dock fråga om ett motsatsförhållande till förebilden, vilket läsaren tydligt blir varse. Parodin avviker dessutom alltid något från förlagan, och har alltid en komisk effekt, tillfogar Hempel.

Hempel diskuterade, som jag förut nämnde, den mycket vanliga synen på parodin och travestin som varandras motsatser. Denna dikoto-

mi formulerades 1802-03 av A.W. Schlegel, som med det utgör det tredje riktmärket i denna korta exposé över paroditermens historia. Schlegel behandlar parodin och travestin i sin genomgång av den komiska hjältedikten (i Vorlesungen über schöne Kunst und Litteratur 1802-03), och anknyter på så vis tydligt till Scaligers syn på parodin. Parodin är för Schlegel:

der scherzhafte Gebrauch einer Form bey einem mit ihr contrastierenden Stoffe; im specielleren Sinne, der Gebrauch ähnlicher Wörter bei einer ganz verschiedenen Gelegenheit, die man dadurch entweder, oder jene durch sie lächerlich zu machen sucht.

Travestin är parodins motsats:

Diese ist nämlich das Entgegengesetzte von Parodie; dort wird der Inhalt beybehalten, aber durch eine verdrehte Behandlung ins lächerliche gewandt.

Den låga uppskattning Schlegel har av den komiska hjältedikten, gör att själva parodibegreppet inte diskuteras mer ingående. Schlegel påpekar dock att läsaren måste känna till förlagan, för att parodin skall kunna fungera, vilket är en ofta upprepad synpunkt. Parodin är en för Schlegel föga intressant litterär typ, men hans definition av denna fick stor genomslagskraft. Schlegels och fransk-klassicismens form-innehållsestetik, liksom dikotomin travesti -



parodi återfinns i praktiskt taget alla handbäckers definitioner av parodin. Den tidigare nämnde Markiewicz gör ett försök att på grundval av denna åtskillnad av form och innehåll och det äldre kritiska språkbruket ställa upp giltiga och användbara definitioner, men det resulterar i en villa värre än den första. Markiewicz får nämligen lansera terminologiska hybrider av typ travesterande låg burlesk för att schematiska gå ihop. Det klassiska epopset *Batrachomyomachia* är, menar Markiewicz, en blandning av parodisk hög och låg burlesk. Det går knappast att vidmakthålla den klassiska doktrins språkbruk utanför dess historiska räckvidd. Markiewicz gör till slut medgivandet att:

In spite of the differences demonstrated and apart from the borderline or "mixed" cases, the literary genres discussed here are intrinsically cognate; they are all meant to make readers recognize their comical resemblance and at the same time dissimilarity to the literary model. Using Roman Jakobson's terminology, one can say that they join "the orientation towards the message" and the comically coloured "orientation towards the context", the latter taken verbatim, i. e., as a definite literary text or a set of literary texts. Precisely

because of this feature the genres mentioned above can be included in the group of literary genres, called here "parody sensu largo".

Det är betecknande att Markiewicz, när han här frågar sina tidigare definitioner, utgår ifrån en struk-turalistisk syn på språk och litteratur, liksom ifrån vad de olika parodityperna avser, nämligen att visa läsaren både en likhet och en olikhet med förlagan. På så sätt pekar Markiewicz framåt mot andra definitionstyper, vilka utnyttjar litteraturteorier av mer aktuell och sofistikerad typ.

#### Parodin som samhällskritik

I uppsatsen *Versuch über die Parodie* närmar sig Walter Dietze parodin från helt andra utgångspunkter än Hempel och Markiewicz. Dietzes framställning är essayistisk och resonerande. Han ägnar sig knappast alls åt ordens historia, poetiker eller språkbruk. En grundtanke hos Dietze är att parodins avsikter är kritiska, kritiska inte enbart mot förebilden eller dess författare, utan mot ett samhälle. På så vis anknyter Dietze till den speglingsteoretiska synen på litteraturen.

Den parodiska efterbildningens väsen ligger i, menar Dietze, en i smyg skrattande efterbildning som utlöser en förbluffad mun-

terhet. Denna dolda och förlöjligande attityd hos parodin gör att Dietze menar sig kunna se parodins ursprung i anonym folkdiktning, som gärna i hemlighet skratat åt och förvrängt den finare litteraturen. Dietze antar att parodin funnits i alla klassamhällen. Parodin är en särskild form av litterär kritik vilken har konstnärligt egenvärde. Parodins kritiska dimension har utvecklats sent, och Dietze pekar på att parodin hos Opitz haft en mot den musikaliska parodin vettande betydelse av formimitation. Den tidigare paroditypen, innebärande allvarlig efterbildning har under senare tid börjat brukas av proletär-revolutionära författare. Dietze vill alltså behålla en icke-komisk betydelse av parodin, och får då problem med att avgränsa den mot kontrafakten, som kan sägas vara en allvarlig parodi. Kontrafakten övertar emellertid endast strof- och versformen, inte enskilda språkliga uttryck och detaljer som parodin gör, vilket begränsar användbarheten av begreppet kontrafakt. Kontrafakten rymmer, strängt taget ingen kritik mot förlagan. Dietze visar

dock med exempel från Brechts Hitler-Choräle, hur svårt det kan vara att vidmakthålla denna bestämning av kontrafakten. För att ta ett exempel från svensk litteratur, visserligen av helt annan kvalitet än Brechts, kan man anföra signaturens H.M-r:s kontrafaktiska användning av psalmen "Den blomstertid nu kommer" (nr 474 i Sv. Psalmboken). Exemplet är dock i någon mån representativt, då denna parodityp var mycket vanlig i arbetarrörelsens tidiga agitation.

I tusenårig boja  
Arbetarn fången låg  
Han ägde knappt en koja,  
Han ingen räddning såg.  
"Du föddes att umbära",  
Man i hans öra ljög,  
Och denna falska lära  
Som modersmjölk han sög.<sup>9</sup>

Kolmodins ljusa förtröstan på Gud har förbytts i kritik av kristendomens etik, och den grått utmålade nöden hos arbetarklassen kontrasteras mot psalmens paradiska sommarskildring. I denna typ av parodi (eller kontrafakt om man så vill) får man alltså genomslagskraften hos melodiförlagan och ett starkt kritisk inslag riktat mot den ideologi grundtexten representerar. Sålunda anser Dietze att det är ofrånkomligt att begreppen kontrafakt och parodi ibland korsar varandra.

Efter som parodiförfattaren har valt en förlaga för sin parodi, me-

nar Dietze att varje parodi representerar en bedömning som förutsätter kännedom om den litterära processen. Denna kunskap om litteratursamhället och processerna däri krävs av både författarna och läsarna. Parodin kan därför aldrig betraktas som ett formalistiskt trick eller som ett "tekniskt" problem. Parodin är, liksom travestin, en kritisk imitation. De kritiska inslagen är emellertid av en alldeles särskild art i parodin, eftersom de inte är direkt uttalade eller begreppslikt gestaltade, utan ligger i parodins särskilda struktur, i parodins egenskap av imitation. De är dolda och blir synliga när man ser förlagan träda fram för andra gången, förändrad. Kritiken i parodin är dock inte så hård som t.ex. karikatyrens; den modifieras av att parodin rymmer ett mått av beundran inför förlagan:

Der Parodie, so attackierend und zerstörerisch von Hause aus sich ihr kritischer Grundcharakter auch immer präsentieren mag, ist zugleich ein Moment des Verstehens, des Verständnisses, sogar der Anerkennung oder Bewunderung des attackierten Originals eigen.<sup>10</sup>

Denna modifikation eller inskränkning av parodins kritik skulle kunna exemplifieras av Majken Jo-

hanssons parodi "Villanella på en spik"<sup>11</sup> på Göran Printz-Påhlsons "Villanella. För ett barn i vår tid",<sup>12</sup> en parodi om vilken Majken Johansson sagt:

Min dikt var ursprungligen tänkt som en parodi på hans vackra och lärda villaneller och avsedd att skickas som brev till honom när jag sedan länge bodde i Stockholm och han i Lund. Men redan vid författandet av första strofen blev det allvar av, och parodin kom av sig.

Författarinnsans beundran för förebilden är tydlig, och även om hon säger att parodin kom av sig, finns lätt det parodiska inslaget kvar i dikten.

G. Printz-Påhlson:

Villanella. För ett barn i vår tid

Det lilla språket är den vuxnes mor.  
Språket bestämmer vad vi ser och inte ser.  
Vem känner gossen som i vattnet bor?

Katjesen översatt: vem talar då om hor,  
det mätta samvetet som lyckligt ler?  
Det lilla språket är den vuxnes mor.

Men gossen stod där källan for  
"förbi en skyl i rågen"; såg han mer  
än den gossen som i vattnet bor?

Ser han i den "mannens far" (en metafor  
som speglar mera vida företeelser  
än lilla språket är den vuxnes mor)?



Snart upplyft: i logikens hydrofor  
finns ingen bild som någon ser.  
Vem känner gossen som i vatt-  
net bor?

Och till sist: ser han sig stor,  
liten, stor?

Ser han ting, spegel, ansvar  
eller vad som sker?  
Det lilla språket är den vuxnes  
mor.  
Vem känner gossen som i vatt-  
net bor?

M. Johansson:

Villanella på en spik

Spiken syns ömsom krokig  
ömsom rak  
genom det fluidum som fyller  
livets skreva.  
Vem hoppas inte kunna änd-  
ra soppans smak?

Hopfösta sörplar under samma  
tak  
tyckmyckentrutarna och de som  
skapts att slea.  
Spiken syns ömsom krokig ömsom  
rak.  
Hopfrysta guppande i samma  
vak  
drivs likväl alla att mot varsin  
iskant treva.  
Vem hoppas inte kunna ändra  
soppans smak?

Liksom nu nåd och nöd syns va-  
ra samma sak  
så genom ögonspringans omilt  
fläkta reva  
syns spiken ömsom krokig öm-  
som rak.

Hur än du vrides bär du ryggen  
bak  
hur du än vrider dina ögonlin-  
ser skeva.  
Vem hoppas inte kunna ändra  
soppans smak?

Ännu för sista flisan av vårt  
vrak  
lyder "naturens första bud":

att sammaleva.

Spiken syns ömsom krokig ömsom  
rak.  
Vem hoppas inte kunna ändra sop-  
pans smak?

Av Printz-Påhlsons raffinerade  
gestaltning av det problematiska  
förhållandet mellan språk - verk-  
lighet - verklighetsbild med lärda  
allusioner på Narkissosmyt, Bell-  
man och Wordsworth, gör Johans-  
son en dikt som uttrycker det  
hopplösa och futila i att spekulera  
över språkets och verklighetens  
problem, när vår tillvaros stora  
och tvingande problem är hur vi  
ska leva och kunna leva tillsam-  
mans. Majken Johansson ställer  
kollektivets problematik mot  
Printz-Påhlsons narcissistiska  
och individualistiska.

Exemplet bekräftar, synes det  
mig, Dietzes tes att en parodi kan  
innefatta både beundran och av-  
ståndstagande inför och till sin  
förlaga. Frågan är dock om den-  
na dubbelhet inte är en psykolo-  
gisk storhet, och knappast något  
som man kan återfinna i texten.  
Dietzes ordval kan ge intrycket att  
det rör sig om parodiförfattarens  
attityder mot förlagan. En sådan  
psykologisk begränsning av paro-  
dins ambivalens kan vara meto-  
diskt olycklig.

Parodins historiskt betingade  
mångfald av uttrycksformer krä-  
ver emellertid att man försöker  
etablera ett system med någon

form av typologiska underavdelningar. När man vill bestämma parodins förhållande till sin förlaga, kan man ha tre aspekter på denna relation som utgångspunkt, fortsätter Dietze. Den första aspekten är den formellt-kvantitativa, som graderar närheten i förhållandet förlaga-parodi. Man kan, vad denna första aspekt beträffar, skilja på direkt, indirekt och fiktiv parodi. Den direkta syftar på ett bestämt verk av en bestämd författare. Den indirekta har som förlaga flera verk, eller delar av dessa, av en och samme författare. Den kan också ha en genre eller en epokstil som förebild. Om det överhuvudtaget inte finns någon förlaga i sinnevärlden, föreligger en fiktiv parodi. Tysk litteraturhistoria visar flera exempel på detta, menar Dietze. Det är kanske möjligt att betrakta exempelvis August Bondesons Skollärare John Chrounschoughs memoarer som ett fall av fiktiv parodi. Den fiktiva parodin har dock ett *conditio sine qua non*; den möjliga fiktiva förlagan måste vara historiskt och filosofiskt möjlig eller sannolik.

Den innehållsligt-kvantitativa aspekten karakteriserar parodins attityd. Denna kan vara defensiv eller offensiv allteftersom

parodin försvarar eller attackerar det bestående. Det finns emellertid parodier som är en blandning av defensiv och aggressiv parodi, eller parodier vars entydighet i detta avseende är störd. Detta kan bero på att författarna skiftat i världsåskådning eller att den historiska situationen varit så komplicerad att en rent defensiv eller aggressiv parodi inte varit möjlig. I detta sammanhang diskuterar Dietze den företeelse som i svensk litteraturteori heter pekoral, d. v. s. en parodi utan parodisk avsikt. Sådana texter kan i sin tur bli ett material för parodikern, vilken bara behöver citera för att få parodisk effekt. Den ofrivilliga parodin, pekoralet, kan liksom den avsiktliga parodin ge upplysningar om litterära processers förlopp och riktningar, om estetiska ideal och deras förvandlingar.

Anlägger man den stilistisk-kompositionella aspekten kvantifierar man inslaget av parodi i ett verk. Om parodikern behåller förlagans komposition fullständigt hela verket genom, föreligger en genomgående parodi. Den partiella kan däremot använda sig av mindre delar av förlagan och sätta in dessa i ett nytt sammanhang. Den partiella parodin är långt vanligare än den genomgående, och kan realiseras på ett otal sätt. Allusioner,

anmärkningar i förbigående, titlar, rubriker, namngivning, metriskt pregnanta detaljer, i dessa och många andra faktorer kan den partiella parodin utvecklas. Denna kan sedan övergå i den strukturbildande parodin, där de parodiska detaljerna bildar en del i ett i sig övervägande eller inte parodiskt verk. Den strukturbildande parodin kan åstadkommas på två sätt:

Entweder so, dass in diesem Werk genauer limitierte Stücke sich als Parodie präsentieren, die innerhalb des Gesamtkunstwerkes einen gewollten Stilbruch hervorrufen. (...) Oder anders: parodistische Elemente sind einem Werk unlimitiert und strukturell in so starkem Masse inkarniert, dass sie seine Grundhaltung, seinen Tonfall, seine Stilmittel, seine sprachlichen Eigentümlichkeiten generell und prinzipiell bestimmen.<sup>14</sup>

Denna senare parodityp ser Dietze som symptomatisk för den sena borgerlighetens litteratur, och pekar på Thomas Mann som exempel. Dennes problematiska förhållande till bildning, tradition och originellt skapande tar sig uttryck i en parodisk grundhållning, som strukturerar hans romaner helt igenom. Parodin riktar sig inte här kritiskt mot förlagan, utan självkritiskt mot författarens konstnärliga situation.

Dietzes begrepp strukturbildande parodi förefaller fruktbart

och meningsfyllt för en analys av t. ex. Birger Sjöbergs Kvartetten som sprängdes, där de stora borgerliga berättartraditionerna från 1800-talet spelar med i lätt förvrängning. Det är dock inte lätt att klargöra Dietzes försök att skilja partiell parodi från den ena varianten av den strukturbildande parodin. Man kan förmoda att Dietze menar att den partiella parodin företrädesvis återfinns i lyrik - Dietze nämner Christian Morgensterns Galgenlieder som exempel på denna parodityp - medan den strukturbildande mest förekommer i romaner eller verk där en episk struktur är tydlig. Dietzes essayistiska och dialektiska sätt att resonera gör det dock svårt att få mer precisa besked på denna punkt.

Som synes uppehåller sig Dietze länge vid parodins formella sida, trots att han uttryckligen hävdar parodins kritiska dimension, liksom parodins samband med samhället. I uppsatsens avslutande del förtydligar han dessa ståndpunkter med hjälp av den västtyske parodikern Peter Rühmkorf, som under 50- och 60-talen publicerade en räckra parodier med samhällskritisk funktion i tidskriften konkret, liksom flera artiklar om litteratur och parodi. För Rühmkorf - och Dietze - är parodins egentliga måltavla inte längre förlagan, utan ett



aktuellt spörsmål, ett samhälls-tillstånd etc. Dietze ser Rühmkorfs parodier som typiska för den framtida parodin, som kommer att bli mer och mer samhällskritisk. Parodins förhållande till verkligheten är dock mycket indirekt och komplicerad:

parodistisch betriebene Kritik greift, indem sie sich gegen literarische Erscheinungen wendet, über diese hinaus und zielt, (bewusst oder unbewusst) in letzter Instanz auf jenes Ensemble gesellschaftlicher Widersprüche und Triebkräfte, die ihrerseits umgekehrt in letzter Instanz die Entstehung und Bewegung literarischer Prozesse verursachen und bestimmen.<sup>15</sup>

Detta yttrande innebär en ytterst modifierad, för att inte säga urvattnad form av Rühmkorfs spegelteori. Dietze visar sig, som jag uppfattat honom som tämligen formalistisk i sin analys av parodibegreppet. Hans preciseringar berör i hög grad parodins formella sida och hans accentuering av parodins samhällskritiska funktion resulterar inte någon metod för analys av denna funktion. Dietzes syn på parodins kritik som dold och gömd i parodins särskilda struktur förklarar väl varför han inte går närmare in på parodins kritiska funktion.

Dietzes typologi erbjuder också, som jag tidigare har nämnt, en del problem - hur ska man dra

gränsen mellan kontrafakt och genomgående parodi, mellan satir och parodi. I likhet med de förut diskuterade framställningarna betonar dock Dietze parodins avsikt, även om han lägger tyngdpunkten på parodins kritiska, inte dess komiska sida.

Peter Rühmkorf är utgångspunkt för Theodor Verweyens monografi Eine Theorie der Parodie.

Am Beispiel Peter Rühmkorfs (1973). Verweyen liknar Dietze i så måtto att han betonar parodins samhällskritiska funktion, men skiljer sig från denne då han utarbetar en analysmetod som innefattar den samhälleliga bakgrunden för parodin. Verweyens framställning är utpräglad teoretisk och abstrakt, och ibland svår att följa. Ytterst ser Verweyen sin teori och sitt tolkningsschema som ett bidrag till hermeneutiken, eftersom parodibegreppet är en texttyp som ingår i förståelse- och förståeliggörandeprocessen. Verweyen utför sitt teoriarbete med begrepp och teorier från kommunikationsteori och i uttalad motsats till lingvistiska och "verkimmanenta" textteorier.

Såvitt jag förstår koncentrerar Verweyen sig på sändarsidan i kommunikationsprocessen. Här ingår sändarens avsikter, hans placering i den litterära offentligheten, hans litteratursyn, hans

kunskaper om mottagarens kulturella normsystem och ideologiska ståndpunkter. För att förtydliga sin teori gör Verweyen först en undersökning av dessa faktorer i samband med en parodi av Rühmkorf.

Förstanalyserar Verweyen Rühmkorfs litteratursyn, den litteraturestetiska bakgrunden, i termer av motsättningen konkret, icke-referentiell, metaspråklig diktning - verklighetsrelaterad diktning, inriktad på språkets kommunikativa funktion och semantiska nivå. Rühmkorf hävdade - i ett flertal uppsatser från omkring 1962 - bl. a. i motsats till Adorno det referentiella elementets grundläggande betydelse för dikten. Rühmkorf intar dock inte någon helt odialektisk inställning till förhållandet ord - verklighet, utan menar att i samspelet ord-verklighet får inte den ironiska dimensionen fattas, den som uttrycker brottet mellan de två storheterna.

Efterkrigstidens lyrik i förbundsrepubliken karakteriseras med hjälp av begreppen regredierande resp. kumulativ erfarenhet, vilka förmedlas av i det ena fallet masskulturen, i det andra av "finkulturen". Verweyen menar att den västtyska lyriken antingen närmat sig masskulturens - t. ex. slagerns - uttrycksformer och språk. Den har på så

sätt inte "tränat" konsumenten, den har inte givit honom någon kumulativ erfarenhet, eller också har den närmat sig en hermetisk diktning. Men den hermetiska poesin har heller inte förmedlat någon ny erfarenhet, eftersom denna i hög grad saknat det referentiella elementet. Båda dessa riktningar var och är ett tecken på "det litterära raisonnementets förfall", båda är "kommunikationslos". Verweyen anknyter här till Habermas' analyser av den litterära offentligheten.

I ett annat avsnitt beskrivs den socio-kulturella bakgrunden till Rühmkorfs parodi "Variation auf Abendlied von Matthias Claudius", vilken skrevs med anledning av den ryska månlandningen 1959, och den västtyska pressreaktionen efter denna. Jag citerar för tydlighetens skull några strofer ur förlaga och parodi:

Der Mond ist aufgegangen  
Die goldnen Sternlein prangen  
Am Himmel hell und klar;  
Der Wald steht schwarz und  
schweiget  
Und aus den Wiesen steigt  
Der weisse Nebel wunderbar.  
(---)

Seht ihr den Mond dort stehen?  
Er ist nur halb zu sehen,  
Und ist doch rund und schön.  
Es sind wohl manche Sachen,  
Die wir getrost belachen,  
Weil unsre Augen sie nicht sehn.  
(---)

Der Mond ist aufgegangen  
 Ich, zwischen Hoff- und Hangen  
 rühr an den Himmel nicht.  
 Was Jagen oder Yoga?  
 Ich zieh die Tintentoga  
 des Abends vor mein Angesicht.  
 (---)

Lasst mir den Mond dort  
 stehen  
 Was lüftet es Antäen  
 und regt das Flügelklein?  
 Ich habe gute Weile,  
 der Platz auf meinem Seile  
 wird immer uneinnehmbar  
 sein.<sup>16</sup>  
 (---)

Den västtyska pressreaktionen inför den ryska mänlandningen avspeglade och förstärkte okritiskt bl. a. ressentiment- och hysterireaktioner, liksom en mer sofistikerad motsatt attityd, en känsla av ideologisk och humanistisk överlägsenhet över det politiskt och kulturellt barbariska Sovjet. Denna senare reaktion kom tydligt till uttryck, t. ex. då man i artiklar avtryckte Matthias Claudius dikt.

Verweyen beskriver sedan kortfattat Rühmkorfs ställning i den litterära offentligheten. Kan Rühmkorf sägas vara "masskommunikatör", då han producerar sig i den förhållandevis litet spridda tidskriften konkret? Verweyen ställer denna fråga eftersom hans paroditeori vill anknyta till masskommunikationsteoretiska resonemang. Har Rühmkorfs dikter verkligen haft någon genom-

slagskraft utanför kretsen av de redan kritiskt medvetna, frågar Verweyen vidare. Efter att ha gjort en snabb genomgång av tidskriftens spridning, mottagarkretsar, mottagarnas kommunikationsintresse och nimbuseffekten - jag översätter den sistnämnda lite lättsinnigt med djungeltelegrafeffekt - , menar sig Verweyen kunna finna ett närmevärde på en dikts verkan.

Verweyen framlägger sedan sin paroditeori. Dikten är, menar Verweyen del av ett omfattande sekundärt lexikon, vilket existerar inom en språklig och kommunikativ gemenskap. Dess användning och utvidgning bestäms av regler som är historiskt och socialt betingade, och som gjorts explicita eller internaliserats av sina utnyttjare. Lite förenklat uttryckt kan man kanske säga att dikten är bunden till ett bestämt samhälle och vissa grupper inom detta. En dikt som skapats i ett samhälle, fortsätter Verweyen, utgör inte längre en del av lexikonet i ett annat samhälle, dikten kan inte längre ge kunskap. Hur ska man då från ideologikritisk synpunkt, kunna läsa och bevaka litteratur som man förkastar eller kritiserar? Texterna är med Benjamins ord, "niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barabarei zu sein". Verweyen menar att man måste införa en



normativ nyttjanderegeln, som förbinder det använda lexikonet med en värdering av dess historiefilosofiska och etiska relevans. Det finns emellertid enligt Verweyen en möjlighet för författarna att finna en mindre radikal lösning, nämligen den parodiska. Han tar som exempel Rühmkorfs parodier. De kan betraktas som samtidskritik, då författaren genom objektets medium (förlagan), kritiserar sin samtid som förgången, avslutad och reaktionär. Med hjälp av predikatlogik når Verweyen slutligen fram till följande definition av parodin, eller snarare handlingen att parodiera: P parodierar föremålet T med avsikten A med (medlen)  $M_1 - M_n$  för (mottagarna) R med kunskaperna  $K_1 - K_n$  vid tidpunkten t, t implicerar tidsdifferensen  $T - T_P$ . Den sista faktorn,  $T - T_P$ , innebär tidsavståndet mellan förlaga och parodi. Definitionen förefaller ju onödigt formaliserad, men den visar vilken vikt Verweyen lägger vid sändarens avsikter och dennes inriktning på en särskild mottagargrupp. Det som parodieras är ett verks betydelse, vid en viss tidpunkt, betonar Verweyen. Han skiljer sedan på två betydelser av ett

verk, dels ett verks semantiska betydelse, den som utsätts för glömska, renässans och förkastande, dels ett verks semiotiska betydelse, dess institutionella plats, dess placering i ett kulturellt lexikon. Jag föreställer mig att verkets semantiska betydelse helt enkelt är diktens mening, det som man tolkar, medan däremot den västtyska pressens citering av Claudiusdikten innebar en användning av diktens semiotiska betydelse. Någonstans i spänningsfältet mellan dessa båda betydelser ligger den betydelse som parodieras, menar Verweyen. Parodin parodierar egentligen bestämda mottagarnormer, där mottagandet omfattar båda betydelserna i ett verk. Förlagan blir ett medium, en metonymi, en pars pro toto. Parodins medel, oftast kallade avvikelse, översätts av Verweyen med destruktion av mottagarnormer.

Denna kritiska handling, som parodin är, förutsätter ett verklighetsbegrepp, resonerar Verweyen vidare, ett verklighetsbegrepp som alltid förmedlas i diktarens konstuppfattning och konstnärliga praxis. Man kan ställa två krav på detta verklighetsbegrepp, för att parodin ska sägas vara grundad; det måste vara innovativt och praktiskt. Detta verklighetsbegrepp förmedlas endast som

negation i texten, och det är endast handlingsorienterat (praktiskt) i så måtto att det försätter adressaterna i ett reflekterande förhållande till deras levnadskonventioner och normer. Om jag tolkar Verweyen, så antar jag att verklighetsbegreppet kan översättas med samhällssyn och världsåskådning, och att innovativ närmast betyder progressivt. Parodin blir med Verweyens syn i någon mening progressiv. Det förefaller problematiskt att en så utpräglat destruktiv och negativ dikttyp som parodin kan ges dessa egenskaper, men Verweyen menar att parodins negation kan förmedla sin motsats. Verweyen uppställer sedan följande tolkningsschema:

1. Undersökning av förlagan
2. Empirisk och receptionshistorisk utforskning av:
  - a. förlagans förekomst
  - b. fastläggandet av betydelsen av förlagan, både den individuella tillägnelse, och den institutionella textbearbetningsprocessen: skillnader och "interferenser" (ung. växelverkan, inflytning i i varandra) mellan individuell semantisering (ung. betydelsefastläggning) och semantisk bestämning som resultat av förlagans förmedling i förbund med toper och klichéer i delar av det litterära systemet, som resultat av kodifiering och standardisering i sammanhang med andra kommunikationsmedier,

som resultat av användning i bestämda kommunikationssituationer och betydelseområden i det dagliga livet, i politiken, i vetenskapen.

- c. de ledande estetiska normerna i betydelsefastläggandets förlopp, och dessas sociala och historiska implikationer.
3. Undersökning och bestämning av det sociala skikt /den sociala grupp i vilket /vilken förlagan har fungerat/fungerar som ett kommunikativt tecken.
4. Analys och beskrivning av avvikelsens medel och tillvägagångssätt.
5. Undersökning av parodins publikationsställe  
Undersökning av betydelsefastläggandet till följd av dessa särskilda kontextvillkor.
6. Tolkning och analys av författaren/textintentionen och dessas förutsättningar och betydelser.

Efter att givit detta schema diskuterar Verweyen de metodiska problemen de olika punkterna ger upphov till. Den som erbjuder den största svårigheten - eller i varje fall den längsta diskussionen - är förhållandet författare-textintention. Såvitt jag förstår vill Verweyen behålla begreppet författarintention, och menar att den litterära texten blir meningslös, tom, om man inte vidhåller intentionsbegreppet. Man kan också säga att Verweyens paroditeori kräver detta begrepp eftersom den så tydligt markerar författarens avsikter.

Svårigheterna med Verweyens teori och tolkningsschema är väl både av teoretisk och praktisk art.



Den närmast till hands liggande teoretiska svårigheten är naturligt nog att långt ifrån alla parodiker och parodier har ett så tydligt fixerbart samband med samhället och den litterära och kulturella offentligheten. Rühmkorfs parodier förefaller fungera närmast som dagsverser, och det är inte alla parodier eller verk med parodiska inslag som har denna dagsaktuella dimension. I dessa fall blir utforskandet av parodins socio-kulturella kontext och parodins (och förlagans) "Wirkungsgeschichte" mindre intressant. Alla parodier är heller inte så tydliga parodier som Rühmkorfs. Att endast på inom-litterär väg, genom komparation mellan texter, fastställa att en parodi föreligger kan vara svårt. Vad det gäller den praktiska sidan av schemat, så undrar man om det finns någon rimlig proportion mellan arbetsinsats och resultat, då det krävs så ingående undersökningar för att tolka en text som parodi. Verweyens teori är ändå intressant, inte minst därför att den ger en så "litterär" konstform som parodin en funktion i teorier inriktade på texten som meddelande, som referentiell och som del av en litterär offentlighet. Politisk dagsvers, delar av Nils

Ferlins och Stig Dagermans lyrik skulle kanske kunna analyseras och tolkas med Verweyens metod.

I de hittills diskuterade teorierna och definitionerna om och av parodin finns det naturligtvis ytterst en teori om dikten som grund. I Verweyens och Dietzes fall ligger mer eller mindre tydligt en speglingsteori och en syn på dikten som meddelande i en historisk bestämd situation som grund. Hempel och Markiewicz är på denna punkt inte så tydliga, vilket nog beror på att deras position är annorlunda; de arbetar s. a. s. inom den etablerade litteraturvetenskapen, med dess många gånger outtalade och ibland oklara teoretiska förutsättningar.

#### Parodin som ironi

En litteraturteori, motsatt Dietze och Verweyen ligger till grund för Bertel Pedersens monografi Parodiens teori. (Teoriens parodi) (1976). Pedersen hävdar här med exempel från J.L. Borges lärda och litteraturteoretiskt medvetna diktning litteraturen som autonom eller åtminstone inte åtkomlig för en rationalistisk eller logisk teori om avspegling:

I et kort essay har Gerard Genette demonstreret, hvorledes Borges, til trods for eller på grund af sine fiktioners excentricitet, har formuleret en vigtig myte eller en utopi om litteraturen, som modvirker en



naiv opfattelse af litterære tekster som en virkelighedsafspejling, og i stedet opfatter sådanne tekster som angivende et område, et tekstrum, der ikke kan tøjles inden for rationelle grænser.<sup>17</sup>

Litteraturen skapar en egen ordning, och kan egentligen inte analyseras med någon vetenskaplig eller filosofisk diskurs, menar Pedersen, och problematiserar då sin egen uppgift, att utarbeta en teori för parodin. Litteraturvetenskapen är inte bara vetenskap (teoribildning) utan också konst, menar Pedersen, och lägger därför till ett omfattande avsnitt med analyser och tolkningar av det parodiska i verk som Joyce's *Ulysses*, Manns *Doktor Faustus* och Eliot's *The Waste Land*.

De teorier eller tanketraditioner Pedersen närmast anknyter till är de ryska formalisternas och den lingvistiska strukturalismens. Dessa teorier använder Pedersen för att bestämma parodins förhållande till det litterära språket och traditionen. För att karakterisera parodins särskilda "modalitet", anknyter Pedersen till Freud, Nietzsche, Kierkegaard och Bakhtin, vilket antyder i vilken idéhistorisk tradition hans teori hör hemma.

Strukturalismen uppfattar det litterära språket som sekundärt i förhållande till vardagsspråket, och uppfattar litteraturvetenskapens begrepp genre och konventioner som koder för att kunna förstå dikten. I enlighet med detta menar Pedersen "at parodien betragtet som et (kæmpe) ord udgør et tegn, hvis signifié er et andet signifiant". Parodin kan i kraft av sitt särskilda förhållande till det litterära språket och dess koder utmana dessa koder på ett kritiskt, ironiskt eller hånfullt sätt. Parodin ligger s. a. s. ett plan högre än det litterära språket.

Författaren tar sedan upp parodins historiska dimension, och vänder sig mot att parodins funktion av andra forskare begränsats till att vara ett tecken på en epoks avmattning och således en ganska marginell företeelse. Resonemang om föråldrade och progressiva strukturer förutsätter att vissa koder är giltiga på en viss tidpunkt, och giltigheten förutsätts då vara beroende av kodens förhållande till verkligheten, ett resonemang som är falskt för modern litteratur menar Pedersen:

Men en mindre traditionel, mere radikal opfattelse af parodien (som orienterer sig i overensstemmelse med moderne tekster av Mann, Joyce, Beckett, Eliot osv), kan ikke nemt opretholde troen på "sande" struktu-

rer, men ser i enhver tekst samtidig sandhedens fiktion (sværdi), og dette problem afhænger igen af forholdet mellem sprog og virkelighed, et problem der har været uoverkommeligt og -skueligt inden for den traditionelle metafysik.<sup>18</sup>

En av parodins funktioner är att visa på den problematiska relationen mellan språk och verklighet. Parodien som ständigt upphäver och kritiserar koder blir särskilt väl ägnad att visa läsaren på fiktionens egenskap av litteratur, språk.

Parodins förhållande till nyskapande och originell diktning är heller inte marginell, fortsätter Pedersen. Den demonstrerar i sin ambivalenta struktur, "at det nye og autentiske også er omorganisationen af det etablerede".

Pedersen för sedan in Bakhtins kritik av formalisternas isolering av den enskilda texten, den monologiska uppfattningen av "ordet" eller texten, och vill med Bakhtin komplettera den monologiska texttypen med den dialogiska. Den dialogiska texttypens yttring är till skillnad från den monologiska textens dubbelriktad, tvetydig. Bakhtins utvidgning av texttypologin hänger samman med hans uppfattning av litterära texter som beroende av varandra. Bakhtin var en av de första strukturalisterna

som inte såg texten isolerad, utan i dialog med andra texter.

Parodin får alltså inte enbart betraktas som nedbrytande eller förlöjligande utan som dubbeltydig. Parodin har en dubbel struktur, då den både bekräftar och kritiserar.

Pedersen orienterar sig i detta avsnittet mot parodins formella sida, men söker sig i det följande i en mer filosofisk, "idealistisk" riktning, då han vill undersöka parodins förhållande till det komiska, ironiska och groteska.

Författaren vänder sig bestämt mot de teorier som enbart relaterat parodin till den komiska principen. Det finns menar Pedersen tragiska parodier som Manns Doktor Faustus. Komikens väsen har ofta behandlats i anslutning till teorier om komedin och tragedin, men i detta sammanhang finner Pedersen små likheter mellan komiken i komedin och parodin. I stället vänder sig Pedersen till Freuds analys av vitsen, vilken ser denna som en produkt av undermedvetna processer, med aggressiva eller sexuella övertoner. Skratet är resultatet av frigörelse av hämningsenergi. Här ligger en viss likhet med parodins sätt att fungera och dess förmåga att vara rolig:

På samme måde som det komiske er en overfladeeffekt i vitsen, farver komikken det parodiske;



men bag ved og i tilgift till denne effekt finder der også en mere omfattende aktivering sted af et lystprincip i det ubevidste, som kan have aggressive, fjendtlige eller seksuelle "undertoner" (sml. her Bakhtins bemærkning om parodiens fjendtlige orientering). Intertekstualiteten i parodien angiver derfor også et forsøg på at underminere den dominerende og repressive alvor. Og det er her vigtigt at huske, som i vitsens tilfælde, at det kun er muligt at artikulere dette alternativ i en "spøgefuld" form.<sup>19</sup>

Även om Pedersen inser att det är skillnad på ordlek och parodi, så spekulerar han i fortsättningen om en framtida, "ofrivillig" parodi i Nietzsches anda. Denne framställer i Die fröhliche Wissenschaft en dikt-konst, där den glada vetenskapsens lekfulla, gränsöverskridande, respektlösa hållning resulterar i skenbarliga och ofrivilliga parodier på det sakrosanta och knäsatta i den västerländska kulturen.

Då Pedersen behandlar parodins relation till det ironiska, hämtar han uppslag från Kierkegaard, Friedrich Schlegel, Nietzsche och Bakhtin för att visa att både den "retoriska ironin", d.v.s. konsten att säga ett och mena det motsatta, och den romantiska ironin, d.v.s. en världsåskådningsprincip, den absoluta frihetens och det obegrän-

sades princip, kan innefattas i parodin. I den retoriska ironin finns, liksom i parodin en ständig betydelsesvävning, det sägs helt enkelt två saker på samma gång. Den romantiska ironin och parodin kan båda uttrycka den yttersta subjektivism och självmedvetande inför konstens och språkets problem. I ett ständigt växelspel upprättas och förstörs illusionen och strukturen i ett verk.

I ett följande avsnitt preciserar Pedersen parodins förhållande till det groteska. Han anknyter först till Kaysers karakteristik av det groteska som den främmandegjorda världen, av den groteska formen som en lek med det absurda, och som ett försök att besvärja det demoniska i världen. Främmandegöringen motsvarar de ryska formalisternas analys av parodins blottläggande av "greppen" vilket är en slags främmandegöring, menar Pedersen. Parodin är liksom grotesken absurd, då den motarbetar en allvarlig, entydig läsart. Det demoniska i parodin kräver emellertid en längre analys, och Pedersen anknyter här till Bakhtins Rabelais and his World, där karnevalen betraktas som ursprunget till grotesken. Bakhtin utgår från att människan alltid haft ett behov av två motsatta aspekter på tillvaron, dels en allvarlig och skräckinjagande, dels en



lustfylld och clownaktig. Denna tolkning av människans existentiella behov utgår i hög grad från Nietzsches Geburt die Tragödie, där motsatsparet hette apollinskt och dionysiskt, två ord som dock icke helt motsvarar Bakhtins kategorier. Bland primitiva folkslag och under antiken existerade dessa två aspekter relativt jämbördigt i myter och ritualer. Först under medeltiden kom kyrkan att prioritera den "allvarliga" aspekten, så att de lustiga och groteska ritualerna kom att "inofficiellt" befästas utanför kyrkan. Dessa ritualer sammanfattar Bakhtin under beteckningen karnevaler. I karnevalen uppsamlades olika former av folkliga nöjen, som löpte risk att då ut eller degenereras. Karnevalen blev på så sätt en behållare vari föråldrade genrer samlades. Bakhtin har som synes ett vidare och mer dynamiskt genrebegrepp än den äldre litteraturvetenskapen. Pedersen översätter Bakhtins term genre med termen modalitet, vilket betecknar en större textkategori än genren. Som regel brukar inte parodin betecknas som genre, eftersom den är genreneutral, men vissa teoretiker bl. a. Bakhtin, Markiewicz och Verweyen talar inte desto

mindre om parodin som en genre.

Karnevalens mest karaktäristiska drag är dess framhävande av kroppen och skrattet. För Bakhtin och Nietzsche betecknar skrattet gränsen inför vilken den kritiska kunskapen måste stanna. Skrattet är det irrationellas och frihetens uttryck. Karnevalsskrattet är, menar Bakhtin, frigörande. Pedersen modifierar emellertid Bakhtins syn på karnevalsskrattet, och menar att det:

dybest set förbliver tvetydig. Den udgør en dialogisk struktur, snarere end en monologisk (dvs. en ideologi), og dette gælder både i forhold til den bestående alvor og indenfor selve karnevalet, hvor latterritualerne håner, rakker ned og ødelægger, men også samtidig bekræfter og triumferer.<sup>20</sup>

Skrattet har en existentiell betydelse, eftersom vissa sidor av tillvaron enbart är tillgängliga för skrattet, allvaret räcker här inte till.

Grotesken har utvecklats ur karnevalen och parodin är en av det groteskas former. Alla groteska former: "nedværdiger, bringer deres emner ned til jorden og kødeliggør dem". Karnevalen, det groteska och dess underavdelning parodin, representerar degradering och förnedring av det högsta. Pedersen preciserar förhållandet grotesk och parodi så här:

begge må forstås som bestanddele i - og på baggrund af en langvarig karnevalstradition, der overskrider og modarbej-

der på ganska bestemte villkor, tydligst uttrykt i kropsopfattelsen og latteren, de bestående og dominerende strukturer.<sup>21</sup>

Som framgår av det föregående referatet är Pedersen i sin spekulativa och existentiella ansats svår att följa i detalj och överblicka. Hans teori kan väl närmast förstås som en utlöpare av den formalistiska traditionens inriktning på textens struktur och dess samband med den litterära traditionen. Den är också en utlöpare av Nietzschestraditionens intresse för sambandet konst - liv, liksom denna traditions betoning av konstens (och skratets) emanciperande funktion. Det är betecknande att Pedersen mindre betonar parodins kritiska eller satiriska sida, än dess dubbeltydighet (ironi) och befriande egenskaper.

Det förefaller mig som om Pedersens paroditeori bäst ägnar sig för analyser av större strukturer som romanen och skådespelet, där ironi och grotesk oftare förmedlas. Det är ju så att de textkategorier Pedersen bygger på, monologiska och dialogiska textstrukturer, utarbetats av Bakhtin för klassificering av romaner eller episka verk. Romanen verkar särskilt lämpad att analyseras med Pedersens teori, eftersom den i sin "formlöshet" och sitt gränsöverskri-

dande alltid uppvisar en blandning mellan gammalt och nytt. Det föresvävar mig att delar av Sven Delblancs produktion skulle kunna tacklas med Pedersens paroditeori, eftersom där finns tydliga ironiska (stämnings- och illusionsbrytande) och groteska drag, liksom diskussioner om en "oren estetik" och om konstens förmåga (och oförmåga) att gestalta och återge.

Till sist en kort sammanfattning: I de nyare verk om parodin som här refererats, tycks det vara så att man är mindre benägen att upprätthålla gränserna mellan parodin och näraliggande former; Hempel av historiska skäl, Dietze och Verweyen av pragmatiska och kommunikationsteoretiska skäl. Några av uppsatserna utpekar parodins komiska och/eller kritiska avsikter som fundamentala. Den i parodin förmedlade kritiken kan ibland nå bortom förlagan eller dess författare, till samhället eller konstnärens situation. Pedersen berör överhuvudtaget inte parodins kritiska avsikter, utan framhäver parodins konstform som ett uttryck för grundläggande livsbehov, närmast en existentiell konstuppfattning. Av referatet har också framgått, att de olika teorierna om och definitionerna av parodin i viss utsträckning beror på vilka texttyper (poetiker,

politisk lyrik, moderna romancer) som legat till grund för resonemangen.

Man torde också i viss mån få välja definition och teori efter den text man ämnar analysera och tolka, även om detta tillvägagångssätt kan påminna om cirkelbevisning. Kanske kan man se denna cirkelgång (att välja teori efter texten, och sedan visa att texten är en parodi enligt den eller den teorin) som en variant av den hermeneutiska cirkeln. Också inom den hermeneutiska cirkeln sker valet av teori/definition som ett resultat av en "förförståelse" av texten.

Många av de textklassificeringar man gör, och de tolkningar som görs utifrån dessa, har inte sällan denna karaktär av cirkelresonemang. Man läser texten, får en vag uppfattning om dess egenskaper, finner en teori eller en klassificering som förefaller fruktbar i förhållande till "förförståelsen" av texten, och tillämpar sedan teorin/klassificeringen på den.



Noter

1. Utsagan återfinns i kap. II i Aristoteles Poetik, s. 24 i Jan Stolpes översättning, Sthlm 1961.
2. Quintilianus syn på parodin återges och diskuteras av H. Markiewicz, On the Definitions of Literary Parody., i vol. II av To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his seventieth Birthday The Hague and Paris 1967, s. 1265 och W. Hempel, Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache., i Germanisch-Romanische Monatsschrift 46, Heidelberg 1965, s. 153.
3. Citerat efter Markiewicz, a. a. s. 1265
4. Svenskt Litteraturllexikon, andra uppl. Lund 1970, art. burlesk.
5. Hempel, a. a. s. 163
6. A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst 1802-03, tr. i Heilbronn 1884, del II, s. 222
7. ib. s. 225
8. Markiewicz, a. a. s. 1272
9. Socialistisk sångbok, utg. af Socialdemokratiska Arbetarepartiet, Malmö 1906 s. 38
10. W. Dietze, Versuch über die Parodie, i förf:s Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Berlin/Weimar 1972 s. 408 f.
11. M. Johansson, Andens undanflykt Stockholm 1958
12. G. Printz-Påhlson, Dikter för ett barn i vår tid, Stockholm 1956
13. M. Johansson, företal till Det sällsamma bekymret, Stockholm 1975
14. Dietze a. a. s. 424 f.
15. ib. s. 438
16. Citerat efter Dietzes återgivande av dikterna i a. a. s. 432. Verweyen avtrycker endast Claudius' dikt.
17. B. Pedersen, Parodiens teori. (Teoriens parodi) i ser. Berlingske Leksikonbibliotek. Köpenhamn 1976, s. 12
18. ib. s. 50
19. ib. s. 89
20. ib. s. 136
21. ib. s. 144

Liten bibliografi

- Pastiche et Parodie. Ett flertal förf. i Cahiers de Association Internationale des Etudes Française, 12 Paris 1960
- Brower, R. Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody, Cambridge Mass. Harvard Univ. Press 1974
- Dietze, W. Versuch über die Parodie. I förf:s Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft Berlin/Weimar 1972.
- Flögel, C. F. Geschichte der komischen Literatur bd. 1 Leipzig 1784.
- Hempel, W. Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache. i Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 Heidelberg 1965.
- Kitchin, G. A. A Survey of Burlesque and Parody in English. Edinburgh 1931.
- Koller, K. Die Parodia. I Glotta XXXV Göttingen 1956.
- Kuhn, H. Was parodiert die Parodie? I Neue Rundschau årg. 1974 Frankfurt a. M.
- Lehmann, P.J.G. Die Parodie im Mittelalter (1922) nytug. Stuttgart 1963.
- Liede, A. art Parodie i Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte:3 Berlin/New York 1966-67.
- Markiewicz, H. On the Definitions of Literary Parody. i To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his seventieth Birthday. Vol. II The Hague/Paris 1967.
- Pedersen, B. Parodiens teori (Teoriens parodi) Köpenhamn 1976.
- Riewald, J. G. Parody as Criticism. I Neophilologus Groningen 1966.
- Rotermund, E. Die Parodie in der modern deutschen Literatur. München 1963 Tyi
- Rotermund, E. Gegengesänge; Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1964. Tyi
- Schaller, H. Parodie und Satire der Renaissance und Reformation. I Forschungen und Fortschritte 33 Berlin 1959.
- Schlegel, A. W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. I Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in neudrucken, herausg. von Bernhard Seuffert. 17. Heilbronn 1884.
- Shlonsky, T. Literary Parody. Remarks on its Method and Function. I Actes du IVe Congres de l'Association Internationale de Litterature Comparée. Fribourg 1964. The Hague/Paris 1966.
- Weisstein, U. Parody, Travesty and Burlesque: Imitation with a Vengeance. I Actes du IVe Congres de l'Association Internationale de Litterature Comparée. Fribourg 1964. The Hague/Paris 1966.
- Verweyen, T. Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs. München 1973.
- Wilpert, G. v. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1961.
- Björck, S. Pehr Staaffs akademiska sång. i förf:s Ljliga familjer-

na i samhälle och dikt. Halmstad 1964.

Collinder, B. Diktningens snyltformer. i Kungl. Hum. Vetenskaps-Samfundet i Uppsala Årsbok 1965-66 Stockholm 1967.

Fehrman, C. Poesi och parodi. Stockholm 1957.

Noréen, E. Svensk stilparodi. Stockholm 1944.

Ruin, H. Grönköpingsskalden och hans kollegor på Parnasen. I förf:s Det finns ett leende. Stockholm 1943.

Svenskt Litteraturllexikon 2:a uppl. Lund 1970.



# PARODIN SOM UPPBROTT

1978 publicerade *TfL* min första artikel i denna tidskrift; den handlade om parodibegreppet. När jag nu läser om den ser jag för det första att den tydligt placerar sig i 1970-talets litteraturteoretiska landskap, för det andra att den visar på uppbrottet från nykritikens stränga dictum om textens autonomi och för det tredje att den antyder uppbrottet från strukturalismens lika stränga dictum om språkets och den litterära textens slutna system.

För en doktorand i litteraturvetenskap på 1970-talet i Lund – den stora introduktionskursen tenderade jag i januari 1973 – tycktes det litteraturteoretiska fältet bestå av tre stora fällor: den nykritiska fällan, den marxistiska fällan och den formalistiska och strukturalistiska fällan. Jag hade tidigt, via Kurt Aspelins och Bengt Lundbergs antologi *Form och struktur* från 1971, intresserat mig för den teori om den litterära evolutionen som menade att *litteraturhistoria* måste vara en historia om själva det litterära språkets, den litterära räckans, utveckling och *inte* primärt om det som omgav denna räcka, alltså *inte* om den sociala, politiska eller kulturella omgivningen – dessa räckor skulle relateras det system som den litterära räckan var. Det gällde att först beskriva denna räcka. Aspelin och Lundberg pekade här på formalisten Jurij Tynjanovs insatser, och de återgav i antologin Tynjanovs ”Om litterär evolution”. Den har jag läst intensivt, det ser jag idag på understrykningar och på en anteckning i marginalen: ”Fridas Boks inriktning?” Jag fann i Tynjanovs teori om parodin och den litterära evolutionen, formulerad i artikeln ”Dostojevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie)” (1921, tysk översättning 1969) att parodin spelade en avgörande roll i den litterära evolutionen betraktad på detta sätt: parodin visade på en gång det utnötta och det nya, den var både ett bejakande och ett negerande, och blev i negerandet en väg till det nya. Detta var en teori som jag ville pröva på Birger Sjöbergs författarskap, som passade som hand i handske i teorin: min idé var att det parodiska i *Fridas Bok* från 1922 övergår till ett banbrytande, modernistiskt uttryck i *Kriser och kransar* från 1926.

Detta var skälet till att jag fördjupade mig i teorin om parodin, det som resulterade i artikeln. Här ser man de tre fällorna jag talade om tidigare. Den första fällan, nykritiken, finns i idén att syssla med parodi, eftersom parodin ifrågasätter nykritikens axiom om textens autonomi. Under mina studier på grundutbildningen i litteraturvetenskap dominerade den nykritiska teorin som litteraturanalytiskt verktyg. Den litterära analysen skulle idealt arbeta ”intrinsic”, inte ”extrinsic” – distinktionen härrörde från René Welleks och Austin Warrens då mycket inflytelserika *Theory of Literature/Litteraturteori* (1942, svensk översättning 1967). Jag minns tydligt hur vi studenter mötte denna teori och dess metodiska konsekvenser i de intrikata diskussionerna om T. S. Eliots noter till ”The Waste Land”: hörde dessa till verket eller inte? Det vill säga förbjöd axiomat om autonomi att man vid tolkningen tog hänsyn till dessa noter? Det var dessa stränga

gränser runt verket som fenomenet parodi ifrågasatte: det var ju alldeles nödvändigt att det parodierade på en gång låg både utom och inom verket, och att man därför var tvungen att arbeta "extrinsic" om man ville undersöka en text i dess egenskap av parodi eller såsom parodisk. Den komparativa teorin kunde inte på samma sätt ifrågasätta det nykritiska axiomat, detta eftersom den komparativa teorin och metoden väsentligen handlade om inflytanden, det vill säga om psykologiska processer, om konstverkets födelse, inte om dess sätt att fungera. Så alla de exempel som jag i artikeln ger på parodiska texter och på teorier om parodin som gör parodin till ett centralt estetiskt fenomen, visar på att verkets gränser är och måste vara genomsläppliga, att axiomat om autonomin är problematiskt.

Efter att artikeln har gått igenom de klassiska teorierna om parodin, teorier som anser parodin vara en komisk modalitet, teorier som för det mesta anser att parodin och dess släktingar är perifera estetiska fenomen, handlar den sedan om parodin som kritisk: det är den andra, samhällskritiska, marxistiska fällan i landskapet. Det är betecknande för 70-talets litteraturvetenskap att de artiklar jag citerar och refererar här, samtliga är tyskspråkiga: på den här tiden var det framförallt tyskspråkiga litteraturvetare som arbetade inom det samhällskritiska och marxistiska paradigmat. Det är nog också betecknande för tiden, 70-talet, att denna del av min artikel är den längsta delen: de samhällskritiska eller ideologikritiska synsätten var, om inte dominerande, så rätt tongivande vid denna tid. Också i denna fälla märks uppbrottet från den stränga nykritiken: de ideologikritiska teoretiker jag diskuterar är alla noga med att peka på parodins referentialitet, på dess förbindelse med de samhälleliga och kulturella normer och värderingar den i varje fall indirekt kritiserar och på de verkningar en parodi kan ha inom offentligheten. Det vill säga: om parodin är kritisk så är studiet av den i hög grad "extrinsic".

Den tredje fällan, formalismen och strukturalismen, går i dagen i artikelns tredje parti, det om parodin som ironi, alltså som ambivalent, dubbeltydig eller med Bachtins term: dialogisk. Det är här jag kommer närmast det parodibegrepp jag sedan försökte använda i avhandlingen, nämligen Bachtins, som inordnade parodin bland de dialogiska texttyperna. Här beskriver artikeln i anslutning till Bertel Pedersens *Parodiens teori. (Teoriens parodi)* från 1976, hur parodin kan fungera metapoetiskt, då den ständigt upphäver och kritiserar koder. På så vis blir den särskilt ägnad att visa läsaren på fiktionens egenskap av litteratur, av språk. Och Birger Sjöbergs författarskap var, det visste jag, inmängt med metapoesi. Jag hade läst Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln* från 1958, där artikeln om Birger Sjöbergs "Liv av prickar väva" bildar portal till Printz-Påhlsons studium av det metapoetiska i svensk modernism. Jag visste förstås också att hela det första partiet i *Kriser och kransar* handlar om dikten, om diktarens och diktens villkor, om skrivaredans, om orons eldmetoder, om att ej "för lagrar löpa". Formalismens teori om parodi som knutpunkt i den litterära utvecklingen finns också med här i Pedersens redogörelse för Bachtins teori om parodi som det ambivalenta: "Den demonstrerar i sin ambivalenta struktur 'at det nye og autentiske også er omorganisationen af det etablerede'", citerade jag i artikeln. Framförallt finns Bachtin med här som förespråkare för parodins dubbeltydighet, för dess egenskap av att vara "dialogisk", till skillnad från "monologisk": "Den dialogiska texttypens yttring är till skillnad från den monologiska textens dubbelriktad, tvetydig. [...] Bakhtin var en av de första strukturalisterna som inte såg texten isolerad, utan i dialog med andra texter",

skrev jag. I artikeln fick jag inte plats för en mer utförlig presentation av Pedersens kapitel om Bachtins och Kristevas teorier om det dialogiska ordet och intertextualiteten, de som innebar ett uppbrott från strukturalismens strängt slutna system. Detta hade jag i *Form och struktur* mött bland annat i gestalt av Roman Jakobsons och Claude Lévi-Strauss' "Les chats av Charles Baudelaire", som jag av understrykningar att döma verkligen läst intensivt. Här behandlas dikten som "ett slutet system" vilket dock till slut kompletteras med en analys av dikten som "ett öppet system i dynamiskt framåtskridande". Det grundläggande är dock det slutna, lingvistiskt definierade systemet.

Uppbrottet från systemtänkandet fick jag således syn på via teorierna om parodin och i avhandlingen *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg* (1985) utvecklade jag framförallt Bachtins teori om parodin. Här refererade jag hans kritik av strukturalismens stränga systemtänkande: den parodiska (dialogiska) texten är ett yttrande, inte enbart en del av ett system, vilket innebär att den måste läsas via sina säregna förbindelser med andra texter. Detta tog Kristeva fasta på i sin artikel "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" från 1967 och jag citerade denna artikel: "Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le 'mot littéraire' n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces textuelles*, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel ou antérieur."<sup>1</sup> Kristevas term "intertextualitet" och hennes utvidgning av begreppet "text" till bland annat läsaren och dennes freudianskt bestämda psyke kunde jag dock inte följa, utan höll mig till termen "parodi" och dess bachtinska bestämning som en "dialogisk" text.

Det var således Bachtins teori om parodin som dubbelriktad, som ambivalent eller ironisk, inte som komisk eller kritisk, som jag kunde föra in i avhandlingen. Parodin kunde, som i visorna i *Fridas Bok*, vara både bekräftande och kritisk, vara tvetydig och den kunde också visa vägen till ett nytt litterärt uttryckssätt, det i *Kriser och kransar*. Det försökte jag sedan, 2010, visa i *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg*.

## Noter

- 1 "Denna dynamisering av strukturalismen har bara kunnat göras genom en föreställning enligt vilken det litterära ordet inte är en *punkt* (en fast betydelse) utan en *korsning av texttytor*, en dialog av flera skrifter skribentens, mottagarens (eller personens), den aktuella eller föregående kontextens." (Min översättning).