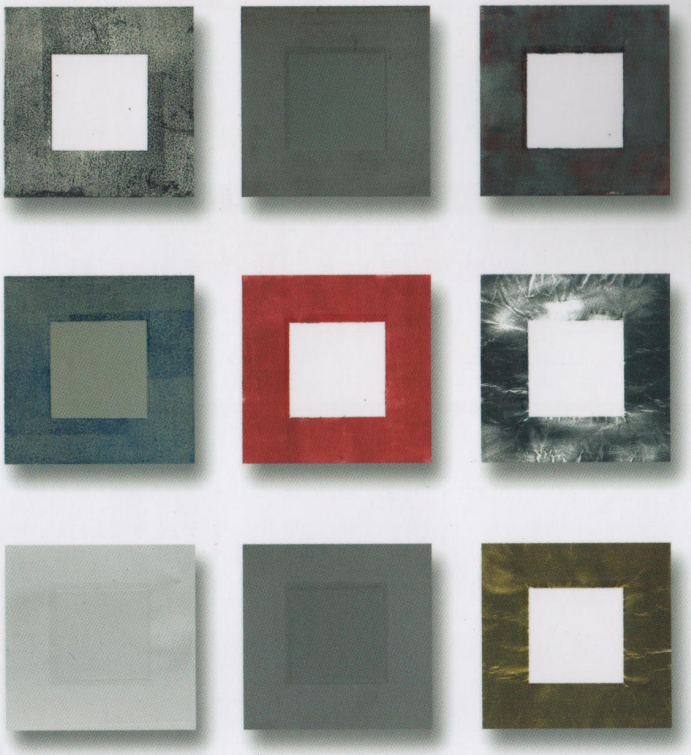
MARGARET A. ROSE

PARODİ:

ANTİK, MODERN VE POSTMODERN



Türkçesi: Cansu Dikme

HECE
inceleme

PARODİ:
ANTİK, MODERN VE POSTMODERN

MARGARET A. ROSE

İngilizceden Çeviren
Cansu Dikme

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 406
İnceleme

Orijinal Adı: *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*
©Cambridge University Press, 1993
Bu kitabın telif hakkı Cambridge University Press'ten alınmıştır.

Birinci Basım: Kasım 2016
©Hece Yayınları

Kapak Tasarımı: SARAKUSTA
www.sarakusta.com.tr

Kapak Resmi: Hakan Şarkdemir

Editör: Hayriye Ünal

Teknik Hazırlık: Bülent Güler

Baskı: Dumat Ofset
T: (0312) 278 82 00

ISBN: 978-605-9556-03-3

HECE Basın Yayın Reklamcılık San. Tic. Ltd. Şti.
Konur Sokak Nu: 39/1-2 Kızılay-Çankaya/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara
T: (0 312) 419 69 13 F: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr
www.hece.com.tr

İÇİNDEKİLER

Çevirmenin Ön Sözü / 7
Yazarın Türkçe Baskıya Ön Sözü / 9
Giriş / 11

BİRİNCİ BÖLÜM
ANTİK DÖNEMDEN İTİBAREN
PARODİYİ TANIMLAMA / 15

1-Parodiyi Tanımlama Yolları / 17
Parodinin Etimolojisi / 19
Parodiye Özgü Komik Özellikler / 36
Okuyucu Alımlaması / 58
Parodicinin Tutumu / 69
Genel Parodi / 72
2- Parodiyi İlgili Türlerden Ayırt Etme / 79
Burlesk ve Travesti [Travesty] / 79
Tersinleme [persiflaj], "pekoral", intihal ve aldatmaca / 97
Pastiş / 102
Alıntı, "Çapraz Okuma", Sento ve Kontrafekt / 109
Hiciv / 113
İroni / 122
Üstkurmaca / 127

İKİNCİ BÖLÜM
MODERN PARODİ / 139

3-Modern ve Geç Modern Parodi
Kuram ve Kullanımları / 141
Rus Biçimciler / 141
M. M. Bahtin / 170
Alımlama Kuramı / 228
Yapısalcılar ve Postyapısalcılar / 236

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
POSTMODERN PARODİ / 257

4- Çağdaş Geç Modern ve Postmodern Parodi Kuram ve Kullanımları / 259

Postmodern Kavramlar ve Kuramlar: Özet / 263

Yapıbozumcu ve Diğer Geç Modern Postmodern ve Parodi Kuramları / 279

Çift Kodlu Postmodernizm ve Parodi / 314

Parodi Geri Kazanıldı mı? Kuramda ve Uygulamada Postmodern Parodi / 326

Postmodernizm ve Parodi: Sonuç / 364

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
PARODİ: GEÇMİŞİ VE GELECEĞİ / 367

5-Eski Kuramlara Genel Bir Bakış ve Parodinin Kullanımı / 369

6-Eski Kuramların Özeti ve Parodinin Kullanımı / 373

7- Parodinin Geleceği: Son Söz / 379

Bibliyografya / 381

Dizin / 407

Çevirmenin Ön Sözü

Ünlü bir kuram tarihçisi olan Margaret A. Rose, bu kitapta parodi tekniği üzerine tarihsel bir inceleme sunuyor. Antik, modern ve postmodern olarak üç döneme ayırdığı eserinde, birçok yazar, eleştirmen ve kuramcıdan yaptığı alıntılarla parodi tekniğini ayrıntılı bir şekilde ele alıyor. Rose'un *Parody//Meta-Fiction* (Parodi//Üstkurmaca) adlı daha önceki bir çalışmasının genişletilmiş ve geliştirilmiş hâli olarak yorumlanabilecek bu kitap, bilhassa Türk edebiyatı açısından bu alandaki çalışmaların yetersizliği sebebiyle önemli bir eserdir. Kitap, çoğumuzun "Olacak O Kadar"dan aşina olduğu parodi tekniğinin, safi alay ve güldürüden ibaret olmadığını; ünlü mimarlık kuramcısı Charles Jencks'in icat ettiği "çift kodluluk" ya da M. M. Bahtin'den öğrendiğimiz "karnaval" kavramı kadar derin ve kapsamlı olduğunu gösterecektir.

Kitap boyunca sıklıkla kullanılan, anlamca hayli yakın ancak küçük farklarla birbirinden ayrılan kavram ve tabirler, bu farklılıklar üzerine oturtulmuş eseri çevirirken karşılaşılan başlıca zor-

luklardandır. Kitap boyunca sıklıkla tekrarlanan kavram, terim ve tabirler, ilk geçtikleri yerde köşeli parantez içinde İngilizce karşılıkları ile birlikte verilerek okuyucuya kitap boyunca rehberlik etmek amaçlanmıştır. Diğer bir zorluk ise, kitapta sıklıkla kullanılan uzun cümlelerdir. Bu uzun cümleler, eseri Türkçeden okuyacak okuyucuya kolaylık sağlamak için anlama zarar vermeden bölünerek kısaltılmıştır. Ayrıca çeviride bazı hususlarda esas metne sadık kalınmıştır. Türkçe yazım kurallarına aykırı büyük harf kullanımı yazarın vurgu düşüncesi göz önüne alınarak olduğu gibi bırakılmıştır. Dipnotlar, çevirinin esas metne sadık kaldığı bir diğer husustur. Kitapta alıntı ve gönderme yapılan birçok eser adının tercümesinde, eser eğer Türkçede yayımlanmışsa metin içinde doğrudan Türkçe adıyla, yayımlanmamışsa köşeli parantez içinde Türkçesiyle verilmiştir.

Hazırlığı yaklaşık bir seneye bulan bu uzun soluklu çalışmada, başta böyle bir eserin varlığından bizi haberdar ederek eseri Türkçeye kazandırmamıza vesile olan aynı zamanda kitabın editörlüğünü de yapan Hayriye Ünal'a, kitaptaki Fransızca tercümelerde sağladığı destek için Ali Ulvi Temel'e, aynı konudaki Almanca desteği için Burak Ş. Çelik'e teşekkürlerimi iletiyorum. Reyyan Baş, Beyaz Said, Deniz Mayadağ ve Manolya Gürocak, kıymetli destekleri için teşekkür borçlu olduğum diğer isimler. Ne zaman yardım istesem beni karşılıksız bırakmayan Gizem Nur Copçuoğlu'na ise ayrıca teşekkürler.

Cansu Dikme
Ankara, 2016

Yazarın Türkçe Baskıya Ön Sözü

Parody: Ancient, modern and post-modern adlı çalışma Cambridge Üniversitesi Yayınları tarafından 1993'te basıldı. Kitap, edebî parodinin antik Yunanlılardan başlayıp modern ve 20. yüzyılın postmodern yazarları tarafından tarih boyunca kuram ve uygulamada nasıl kullanıldığına dair akademik bir yol gösterici olarak hazırlandı. Kaynağı ise, hicivden farklı bir edebî araç olarak parodi üzerine daha önce yaptığım çalışmalardır. Bu çalışmada olduğu gibi o çalışmalarda da parodi M. M. Bahtin tarafından ileri sürülen "çift sesli" gibi terimlerle tanımlandı. Parodi, çift sesli bir yapıdır ve yazar bu sayede başka bir yazar ya da eser ile eleştirel ya da ironik (özdüşünümsel, üstkurgusal ve genellikle zekice ya da komik) bir diyaloğa girebilir. Parodi çoğu zaman bize yazarın diğer metinler hakkındaki bilgisi ya da bu metinlere karşı tavrı hakkında bilgi verebilir. Burada ve önceki çalışmalarımda sizlere sunulan edebî parodi tahlilinin amacı, önceden oluşturulmuş bir malzemeye edebî bir eser içinde ironik biçimde yeniden işlev kazandırılarak eserde muğlaklık ve yaratı-

cı yenilikler yaratılmasını anlatmaktır. Bir süredir görsel parodi ve pastiş örneklerini inceliyorum. Böyle bir tahlili bu örnekler üzerinde uygulamak eserlerin hem mizahi hem de yaratıcı yanlarının anlaşılmasına yardımcı olabilir. Umarım bu çalışma, hem daha kapsamlı bir parodi tarih ve anlayışına hem de bu aracın belli kullanımları üzerine yapılan çalışmalara ilgi duyanlar için faydalı olur.

Margaret A. Rose,
Cambridge, 2015

Giriş

Parodi, hakkında ilk kez yirmi sene önce yazdığımda hâlâ birçok eleştirmence edebiyat tarihinde veya diğer sanatlarda çok az değer gören, ikinci derecede, komik bir tür olarak görülüyordu. Mesele sadece Dr Leavis'in parodiyi reddetmesi değildi; kendilerine fikirlerini sorgulamaları öğretilmiş yapısalcıların ve postyapısalcıların birçoğu parodiyi ya olumsuz terimlerle tanımlıyor ya da parodi veya parodi örneklerini kapsamlı veya ayrıntılı inceleme gerektirecek kadar önemli bulmuyorlardı. Bunun sebebi biraz da yapısalcı ve postyapısalcı kuramcılar ve eleştirmenler tarafından kabul edilen "metinlerarasılık" gibi terimlerin ortaya çıktığı dönemde parodinin bu ikinci rolü oynamasıydı. O zamandan itibaren, parodi, "postmodernist" denilen edebiyat ve kuramın da ortaya çıkışıyla, çağdaş kuram ve sanatsal uygulamada bir tür diriliş yaşamaktadır ancak bu diriliş çok sayıda farklı anlayış ve yanlış anlama, parodinin geçmişi, işlevleri ve yapısı temelinde değildir.

Parodi üzerine yapılan bu yeni -antik, modern ve postmodern- çalışmada antik dönemden bu yana terime yüklenen anlamlar ve terimin kullanımları tekrar incelenerek ve hem antik hem de modern dönemde parodi adı verilen çeşitli eserlerin farklı özellikleri tahlil edilerek dönemlerinde baskın olan modern, geç modern ve postmodern parodi temsillerine açıklık kazandırma çabasına girilmiştir. Parodinin bu özellikleri arasında kendine özgü yapısı, komik niteliği, parodicinin parodisini yaptığı esere karşı tutumu, okuyucunun parodiyi alımlayışı, üstkurmacasal ve "metinlerarasılık" özellikleri ile diğer edebî araçlarla olan ilişkisi yer almaktadır.

Bu çalışma; eski kuramlar ve diğer yönlerine ilişkin olarak parodinin günümüze değin kullanımı ile ilgili önemli bir inceleme sunmasının yanı sıra, terimin modern ve postmodern kullanımlarını tanımlamanın bazı yeni yollarını, keşfedilen ve daha da genişletilen postmodern kavramını ortaya koymaktadır.

Kitabın ilk bölümü, antik dönem destansı taşlamalarından [mock-epic] ve Aristofanes'in oyunlarından bu yana kullanılan parodinin temel yapısı ve işlevlerinin yanı sıra antik dönemde terime yüklenen anlamlar ile ilgilenirken ikinci bölüm; burlesk ve travestiden pastiş ve benzer türlere, hiciv, ironi ve üstkurmacaya kadar parodinin zaman zaman ayırt edilemediği çeşitli antik ve modern dönem terimlerini incelemektedir.[1]

Üçüncü bölüm, Rus biçimciler ve M. M. Bahtin ile konuya giriş yaparak alımlama kuramcıları Hans Robert Jauss ve Wolfgang Iser'ın Rus biçimciler ve Bahtin'in kuramları üzerinde yaptıkları genişletmelerle devam ediyor. Çok sayıda yapısalcı ve postyapısalcının konu üzerinde beyan ettikleri fikirlere kadar ilerleyerek modern ve ileri modern dönemin etkili parodi kuram ve kullanımlarını tartışıyor.

---

[1] Bu kitap tamamen yeni bir parodi çalışması olsa da birinci bölüm ve ikinci bölüm *Parody // Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*'da (Londra, 1979) ileri sürülen fikirlerin açıklamalarını ve geniş kapsamlarını içermektedir.

Parodinin çağdaş geç modern ve postmodern kullanımları ve parodi kavramlarını inceleyen dördüncü bölümün giriş kısmı, son yıllarda konu üzerine yapılan tartışmalara hâkim olan iki tür temel postmodernizm arasındaki farklılıkları tartışarak başlıyor ve yirminci yüzyılın başından son on yılına kadar postmodern için yapılan çok sayıda tanımın bir özetini sunuyor. Sonraki sayfalar ise Ihab Hassan, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Dick Hebdige, A. S. Byatt, Martin Amis ve diğerlerinin çeşitli kuramlarını ve parodiyi kullanımlarını tartışmaktadır. Daha sonrasında bölüm "postmodern parodi" anlayışının ne olduğu tartışmasına giriyor ve Charles Jenks, Umberto Eco, David Lodge ve Malcolm Bradbury'nin eserleri ve görüşleri üzerine yapılan yorumlar ile devam ediyor.

Kitap, eski parodi kuramları ve parodinin eski kullanımlarının genel bir incelemesi ve özeti, parodinin geleceği üzerine son söz, adı geçen eserlerin kaynakçası ve dizin ile son buluyor.

Birinci Bölüm

ANTİK DÖNEMDEN İTİBAREN PARODİYİ TANIMLAMA

1

Parodiyi tanımlama yolları

Yapılan birçok parodi tanımı parodinin antik mirasına yeteri kadar önem vermemiştir. Parodinin antik Yunancadaki παρῳδία (parodia) kelimesinden türediğini söyleyen *Oxford English Dictionary*'nin [*Oxford İngilizce Sözlük*] bile parodiyi "burlesk" şiir ya da şarkı olarak tanımlarken on sekizinci yüzyılda büyük ölçüde yaygın olan parodi görüşünü takip ettiği söylenebilir. Parodinin burlesk ("burlesk" kelimesi "parodia" kelimesine kıyasla yalnızca modern bir kelime değildir; "burlesk" kelimesi çok farklı kelimelerden türemiştir) olarak tanımlanması yüzünden çeşitli yanlış anlamalar ortaya çıkmıştır. *OED*'nin[1] yeni baskı-

[1] bk. Yeni *Oxford English Dictionary*, 2. baskı (Oxford, 1989), cilt 11, s. 247. Liddell ve Scott (ed.), *A Greek-English Lexicon*, yenilenmiş baskı (Oxford, 1983), s. 1344 "parodia"yı "parodi"nin yanı sıra "burlesk" anlamına gelen olarak tanımlamaktadır.

sında yukarıda bahsi geçen parodi tanımının tekrarlandığı ve terim ile ilgili bazı yeni yanlış anlaşılmaların ortaya çıktığı göz önünde tutulduğunda daha eleştirel ve tarihsel bir yaklaşıma ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

Parodi tanımlanırken terimin tarihî arka planının dikkate alınmayışı parodi tanımındaki sorunlardan yalnızca biridir. Bir diğer sorun ise parodi tanımının, terimin sadece bir ya da iki yönüyle ya da kullanımıyla sınırlandırılmış olmasıdır. Geçmişte parodi, üzerine çalışma yapan sözlükbilimcilerin çoğu tarafından şu bakımlardan tanımlanmıştı:

(1) kelimenin etimolojisi

(2) parodiye özgü komik özellikler

(3) parodicinin parodisini yaptığı esere karşı tutumu

(4) okuyucunun parodiyi alımlayışı

(5) parodinin, içinde yalnızca özel bir teknik olmadığı, eserin kendisinin "genel" üslubu olduğu metin (kahraman tarafından okunan eserlerin parodisinin macera ve karakter seçimiyle yakından ilgili olduğu ve yazarın, kendi kurmacasının ya da genel anlamda kurmacanın "üstkurmacasal" yansımalarında kullanılabilecek eserine metinsel bir arka plan hazırlayan Cervantes'in *Don Kişot*'u buna bir örnektir)

(6) parodinin diğer komik edebî türlerle olan ilişkisi

Parodi kavramını açıklığa kavuşturmak amacıyla bu kategorilerden biri ya da diğeri genişletilmek suretiyle çok sayıda girişimde bulunulmuştur ve bazı modern ve postmodern kuramcıların Cervantes'in *Don Kişot*'u (1605-15) ya da Sterne'ün *Tristram Shandy*'si (1759-67) gibi genel parodi örneklerinden metinlerarasılık gibi yeni kriterler oluşturduğu görülecektir. Üçüncü bölümdeki modern ve postmodern parodi kuramlarına ilişkin araştırmanın gösterdiği üzere, Aristofanes'in, Cervantes'in ya da Sterne'ün eserlerinde olduğu gibi iyi bir parodinin karmaşıklığı nadiren kabul görmüştür. Yine de, yukarıda bahsi edilen kategorilerin hepsinin tek seferde incelenmesi gerektiği işaret

edilmiştir. 20. yüzyılın başlıca modern parodi kuramları incelenmeden önce yukarıda maddeleştirilen kategoriler, bu çeşitli kuramların hem sorunlarının hem de içyüzlerinin anlaşılması adına bir zemin hazırlanabilmesi için daha ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

Parodinin Etimolojisi

Parodi için kullanılan kelimelerin eski anlam ve kullanımlarına getirilen açıklamalarda anlaşmazlık ve belirsizlik hâkimdi. Komik alıntı, taklit ya da dönüşümü tanımlamak için hâlâ kullanılan terimlerin arasında yalnızca parodinin klasik edebiyatta ve Yunan poetikasında adı geçmektedir ve terim bu sayede Batı geleneğinde önem kazanmıştır. Ancak Batı geleneğinde önem kazanmasının bir nedeni de bir nebze de olsa parodi teriminin anlamının pek çok tartışmaya konu olan uzun geçmişidir. Bu uzun geçmiş, tartışmanın kendisini ilerletmesine olanak sağlamıştır. Ancak bu zaman zarfında en eski kullanım kayıtlarının ve anlamların kaybolması da söz konusu tartışmaların diğer bir sebebidir.

Burada dikkate alınması gerekebilecek bir diğer etken ise konunun "ehemmiyet" ya da "önem" açısından eski âlimler tarafından yeterince "ciddiye" alınmamasından ötürü bazı kayıtların yerinde yapılmamış olmasıdır. Aristoteles (MÖ 384-322), *Poetika*'sının beşinci bölümünde "Trajedide ve trajedi yazarlarında ardı ardına yaşanan değişiklikler bilinse de, aynısını Komedi için söyleyemeyiz; Komedi ilk dönemlerinde fark edilmemiştir çünkü o zamanlar henüz ciddiye alınmıyordu" der.[2]

Parodi tarihçisinin karşılaşacağı diğer sorunlar arasında antik Yunanlıların parodi terimi yerine modern dillerin o zamandan itibaren parodinin anlamı olarak kabul ettiği çok sayıda farklı kelime kullanmış olmaları ve bu terimler hakkında yorum

---

[2] bk. Aristotle, *De Poetica*, *The Works of Aristotle* içinde, çev., Ingram Bywater, ed. W. D. Ross, cilt 11 (Oxford, 1924), bölüm 5, 1449a, ve Aristotle, *The Poetics*, çev., W. Hamilton Fyfe (Cambridge, Mass. ve Londra, 1973), ss. 1-118; s. 20 içindeki Yunanca merin.

yapan modern eleştirmenlerin daha eski kelimeleri kendi kelimeleriyle tanımlarken yaşadıkları sınırlandırılma durumu vardır.

Fred W. Householder Jr. 1944'te yazdığı "ΠΑΡΩΙΔΙΑ" [PAROIDIA] adlı makalesinde bu iki meseleye de değinir ve *OED* ile Liddell ve Scott'un yaptığı "parodi" tanımını, bu araç için kullanılan daha eski kelimeleri açıklamaya tamamen uygun olduğu gerekçesiyle reddeder.[3]

Householder'ın yaptığı parodi tanımı, *Poetika*'nın ikinci bölümünde Aristoteles'in kullandığı *παρῳδία* (parodia) kelimesini seçmesiyle ortaya çıkmıştır. Sözlüklerin çoğu kullandığımız "parodi" kelimesini, bilinen en eski kullanım olmasından ve hem Aristoteles hem de ondan sonra gelen Naucratisli Athenaeus (takriben MS 170-230) tarafından kelimeye yüklenen anlamdan ötürü *παρῳδία* (parodia) kelimesi ile ilişkilendirirler. "Parodia"nın anlamını, Aristoteles'in *Poetika*'sında Hegemon tarafından yazılan eserler için kullanışından,[4] Hegemon'a yapılan atıflardan ve Athenaeus'un *The Deipnosophists*'inde[5] Hegemon'dan ve diğer "parodia" yazarlarından yapılan alıntılardan türettikten sonra, Householder (s. 3) parodiyi "ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı sözcükler kullanan ve önemsiz, hicvî veya kahramanlık taşlaması gibi konuları işleyen anlatımcı şiir" olarak tanımlar.

Ayrıca Householder, "taklit eden şarkıcı" ya da "taklit ederek söylemek" ifadelerini[6] (bunun "asıl şarkıcı" fikrine karşı olarak

---

[3] bk. Fred W. Householder, Jr. "*ΠΑΡΩΙΔΙΑ*", *Journal of Classical Philology*, sayı 39, no. 1 (Ocak 1944), ss. 1-9.

[4] Householder, Aristoteles *Poetika*'sının bölüm 2, 1448a'sındaki *παρῳδία* kullanımından bahseder.

[5] bk. Athenaeus, *The Deipnosophists*, çev., Charles Burton Gulick, 7 cilt (Londra ve Cambridge, Mass., 1941).

[6] Oyun korosunun ya da koronun ilk şarkısının, içinden geçerek girdiği antik tiyatro yan girişi anlamına gelen "parodos" ve "parode" Yunancada *παρῳδός* ve *πάροδή* diye telaffuz edilir ve *ᾠδή* "gazel" kelimesinden değil *παρά* "yakınında, kenarında" ve *ὁδός* "yol" kelimelerinden türerler.

ortaya çıkarıldığını ileri sürer)[7] tanımlamak için "parodia"nın bu kullanımı ile *παρῳδός* ya da "parodos" terimi (çoğul παρῳδοι ya da "parodoi"), 'bu kelimelerden türeyen *παρῳδή* ya da "parode" adı ve "diğerini taklit ederek" söylenen şarkı ya da "gazel" fikri arasında bağlantı kurar.

Quintilian'ın (Marcus Fabius Quintilianus, takriben MS 35-96) *Institutio Oratoria*'sının [Hitabet Okulu] 9.2.35'inde *παρῳδή* kelimesini "kaynağı başkalarını taklit ederek söylenen şarkılar olan ama şiirde ve nesirde taklit yapmak için dilden onu kötüye kullanarak faydalanılan ad"[8] olarak tanımladığını belirttikten sonra, Householder, *παρῳδία* ve *παρῳδή* arasındaki farklardan birinin *παρῳδή*'un sadece "kapalı edebî taklitle" ilgili olabileceği fikrini ileri sürer[9] ama daha sonra her ikisinin de destansı taşlamayla ilgili olabileceğini ima eder.[10]

Householder, *παρῳδή* kelimesinin "gazel" ve "para" ön ekinden türemesine ilişkin olarak "para" ile ilgili şunları söyler (s. 2): "Tamamen yerel olan kullanımlar hariç tutulduğunda, fiil ve isim fiillerle, bazen de adlar ve sıfatlarla birlikte kullanıldığında, *παρά* eki gibi, 'benzer, kısmen farklı, taklit eden, yerine geçen, sahte' anlamlarına gelir." Ayrıca *παρά* ekinin *παρῳδός* ya da "parodos" gibi kelimelerle kullanılmasına istinaden, Householder şunu ekler: "O zaman bizim temel algımız 'başkasını taklit ederek, bir şeyleri (örneğin ana fikri) çok azıcık değiştirerek anlatmak, söylemek' gibi görünüyor."

---

7 bk. Householder, s. 2 ve s. 8, ayrıca bk. F. J. Lelièvre, "The Basis of Ancient Parody", *Greece and Rome*, 2. Seri, cilt 1, no. 2 (Haziran, 1954), s. 66-81; s. 79. Parodi ve müzik üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Örneğin, bk. W. Steinecke, *Das Parodieverfahren in der Musik* (Kiel, 1934).

8 bk. Householder, s. 7 ve Quintilian, *Institutio Oratoria*, 4 cilt, çev., H. E. Butler (Londra ve Cambridge, Mass., 1960), sayı 3, s. 395.

9 bk. Householder, s. 4. Ancak Householder yalnızca birkaç örnek kullandığını kabul eder ve bu örneklerden en az biri mizahın bu terim kullanılarak tanımlandığını söyler.

10 bk. örneğin, Householder, s. 8.

F. J. Lelièvre, 1954 tarihli "The Basis of Ancient Parody" [Antik Parodinin Temeli] makalesinde *παρῳδή* ya da "parode"yi "aslının üslubunda fakat küçük değişikliklerle söylemek"[11] olarak tanımlarken bu tanımı tekrarlar ve ayrıca "para" ön ekinin muğlaklığına ve hem yakınlık hem de zıtlık ifade edebilme becerisine dikkat çeker.[12] Parodi teriminin antik dönemdeki anlamının birçok modern çarpıtmaya uğramasına ilişkin olarak, Householder'ın en son verdiği *παρῳδός*'tan türeyen kelimelerdeki ana fikir değişimi örneğine rağmen ne Householder ne de Lelièvre antik parodiyi, kelimenin diğer birçok modern ve on yedinci yüzyıl sonrası tanımlarında olduğu gibi ana fikirde yapılan küçük değişiklikle biçim taklidi olmakla sınırlandırmıştır.[13]

En eski etkili "modern" (Rönesans sonrası bağlamında) parodi tartışmalarından biri, J. C. Scaliger'in 1561 tarihli *Poetices libri septem*'inde [*Şiir Üzerine Yedi Kitap*] yer alır,[14] antik Yunan kelimelerini ve onların yan anlamlarını başka dillere çevirmenin tehlikelerini gösterir.[15] Scaliger, parodinin temel anlamını Homerik "rapsodistler"* ya da ozanlar tarafından söylenen şarkıların sözlerini "evirterek" ya da değiştirerek söylenen şarkı olarak tanımlarken "gülünç" kelimesini kullanmış ve algıları "gülünç" olan bir şeye çevirmiştir: "Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens."[16] Scaliger'in "ridicula" kelimesi, "komik" ya da "eğlendirici" olma bağlamında "gülünesi" olarak tercüme edilebilir ("ridicula", "rideo" "gülmek [to laugh]" kelimesinden türer ve Aristoteles'in gülünesi

---

[11] bk. Lelièvre, s. 72 ve s. 66.

[12] bk. Lelièvre, s. 66 ve bir sonraki genel parodi ile ilgili bölüm.

[13] Bu konu, bu bölümün sonunda ve parodinin bir burlesk türüne modern dönüşümünün açıklandığı ikinci bölümde tekrar tartışılmıştır.

[14] bk. J. C. Scaliger, "Parodia", *Poetices libri septem*, (Lyons, 1561), s. 46.

[15] Scaliger'in parodi tanımı aynı zamanda Aristoteles ve Athenaeus'un yorumlarına da dayanmaktadır.

* İçinde Homeros'un şiirlerindeki olaylardan birini işleyen şarkı veya parçaları söyleyen kişi. (ç.n.)

[16] bk. Scaliger, s. 46.

hakkındaki fikirlerine ilişkin olarak Madius'un *De ridiculis*'inde [*Gülünç*] (1550) kullanılmıştır), ancak Horace kelimeye "taklit yollu alay etmek" anlamı da yüklemiştir ve İngilizce yazan eleştirmenler tarafından daha çok "saçma" olması sebebiyle "gülünç" duruma düşürmek, bir şeye "gülmek"ten ziyade bir şeye "alay ederek gülmek" olarak tercüme edilmiştir.[17] (Scaliger'in *Poetices libri septem*'i, Scaliger'ı ve bazı diğerlerini, Virgil'in kahramanlık ana fikrini içki konusuna indirgeyen Aeneas'ın parodisini bir karnaval esnasında yazanlar olarak tanımlar.[18])

Dolayısıyla, Scaliger'in başlattığı parodi tartışması diğer birçok eleştirmence kendi antik parodi fikirleri doğrultusunda devam etti. Son yüzyıllarda parodiye atfedilen olumsuz çağrışımların (bunun bir diğer sebebi de on sekizinci yüzyılda parodinin burlesk alt kategorisine indirgenmesidir) tümünden Scaliger sorumlu tutulamaz. Ancak İngilizcedeki "ridicule"* kelimesinin "mockery"** kelimesiyle olan ilişkisi düşünüldüğünde Scaliger'in parodinin komik yanını tanımlarken Latince "ridiculus" kelimesini kullanmasının en azından bazı İngiliz eleştirmenleri, parodi hakkında gereğinden fazla olumsuz düşünmeye ittiği ve bu yüzden sonunda parodiyi daha kolayca burleske indirgedikleri söylenebilir.

John Florio'nun *Worlde of Wordes, Or Most Copious and Exact Dictionarie in Italian and English*'i [*Kelimelerin Dünyası ya da En Kapsamlı ve Doğru İtalyanca-İngilizce Sözlük*] 1598'de parodiyi görece tarafsız kelimelerle "nesrin, bazı kelimelerin değişimiyle

---

[17] Egert Pöhlmann'ın "ΠΑΡΩΙΔΙΑ", *Glotta*, vol. 50, no. 3-4'te (1972) Scaliger'in "para" ekini "zuzüglich zu" (ya da "-e karşı"dan ziyade "ek olarak") olarak anladığını iddia etmesi, Scaliger'in parodileri başka şarkıları evirtmek ve onları "gülünç" kılmak olarak yorumladığını dikkate almamış gibi görünüyor.

[18] bk. Scaliger, s. 46. Th. Verweyen ve G. Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*'un (Darmstadt, 1979) 11. sayfasında bu sayfa üzerine yorum yapar.

* Bu andan itibaren metin boyunca "alay" olarak tercüme edilmiştir. (ç.n.)

** Bu andan itibaren metin boyunca "taklit yollu alay" olarak tercüme edilmiştir. (ç.n.)

dönüşümü" şeklinde tanımlayarak Quintilian'dan sonra yazan diğer klasik yazarları takip ederken,[19] Ben Johnson'ın *Every Man in his Humour*'ın [*Herkesin Mizah Anlayışı Kendine*] perde V, sahne v'inde popüler nesirlerin onları olduklarından daha "saçma" yapan taklitlerini ("Parodi! Parodi! Kendisini olduğundan da saçma kılan mucizevi bir kabiliyeti olan parodi") tanımlamak için parodiyi kullanması, türün daha "gülünç" yönlerini açıkça vurgulamıştır.[20] On dokuzuncu yüzyılın başlarında ise Isaac D'Israeli parodiyi açıklarken tekniğin büyülenmeden kötü niyetli gülmeye kadar birçok farklı duyguyu içinde barındırdığını söyleyebilmiştir.[21] Scaliger'in antik dönem rapsodistlerini, modellerini gülünç bir şeye dönüştürenler şeklinde tanımladığını ve Joseph Addison ve diğerlerinin parodiyi burleske indirgediğini söyleyen D'Israeli,[22] her ne kadar parodinin basit bir "şaklabanlık" olmadığı konusunda Fuzelier ile aynı fikirde olsa da,[23] Homerik rapsodistlerin peşinden giden 'parodoi'yi "şaklaban" olarak nitelemiştir: "Homer'ın şiirlerinden farklı bölümleri okumak için şehir şehir gezinen Rapsodist-

---

[19] Florio'dan önce, Stephanus'un *Thesaurus Graecae Linguae*'sı (Geneva, 1572) cilt 1, sütun 119 hem "parode"nin hem de "parodia"nın tanımını "cantium vel carmen ad alterius imitationem compono"dan anlaşılacağı üzere "parodeo" ile ilişkilendirerek yaparken, G. W. H. Lampe'ın *A Patristic Greek Lexicon*'u (Oxford, 1961-8), dördüncü bölüm (Oxford, 1965), s. 1046, milattan önce dördüncü yüzyılda yaşayan Nissalı Gregory'nin "parodeo"yu "aliterasyon ile alıntılamak" anlamında kullandığını iddia etmektedir.

[20] Judith Priestman'ın doktora tezi, *The Age of Parody. Literary Parody and Some Nineteeth-Century Perspectives* (Kent Üniversitesi, Canterbury, 1980), s. 245, n. 24 OED'nin parodinin kaynağını bu oyundan alarak İngilizcede kayıtlara geçen ilk kullanım tarihini 1598 olarak göstermekle hata yaptığını çünkü sadece 1616 folyo sürümünün parodiden bahsettiğini ileri sürmektedir.

[21] bk. Isaac D'Israeli, "Parodies", *Curiosities of Literature*, İkinci Seri (1823), 14. baskı (Londra, 1849), 3 cilt; cilt 3, ss. 504-11; s. 505. (Ayrıca Priestman s. 15'te, Dr. Johnson'ın on sekizinci yüzyılda parodiye hem aliterasyonun hem de aliterasyon bozulmasının işlevlerini atfettiğinden söz eder.

[22] bk. bölüm 2, burlesk alt bölümü.

[23] bk. D'Israeli, s. 511 ve akabindeki Fuzelier ve D'Israeli fikirleri tartışması.

ler şiirler okuduklarında, peşleri sıra diğer şiir okuyan gezginlerce -ciddi anlatım tarzıyla düzenledikleri ve seyircilerin aklını derinden meşgul eden burlesk geçişle aynı kitleyi eğlendiren şaklabanlarca- takip edilirlerdi."[24]

Householder'ın da aralarında bulunduğu bazı isimler "parodoi"lerin, kendilerinden daha profesyonel rapsodistlerin seyircileri için çeşitlilik yaratmak amacıyla Homerik nesirlerin taklitlerini doğaçlayan amatörler olduğunu iddia ederken,[25] diğer eleştirmenler "parodes" kelimesini Homerik rapsodistlerin kendilerine atfeder ya da hususi bu sorunun çözümlenmemiş olduğu fikrindedirler.[26]

Taklit eden şarkıcıyı tanımlamak için kullanılan *παρῳδός* ya da "parodos" ve *παρῳδία* ya da "parodia" kelimelerinin eski kullanımları arasında da bağlantı kurulmaktadır çünkü iki kelimenin de "kahramanlık taşlaması" ya da "destansı taşlama" türünde olan ve Homer'ı taklit ederek söylenen şarkılarda kullanıldığı söylenmektedir.[27] Householder'ın da ifade ettiği gibi, Aristoteles *Poetika*'sında *παρῳδία* kelimesini Taşozlu Hegemon'un kullandığını söylemiştir. Taşozlu Hegemon, Aristofanes'in (takriben MÖ 450 MÖ 388) çağdaşı ve Athenaeus'un *The Deipnosophist*'ine göre *Gigantomachia* ya da "Devlerin Savaşı" gibi destansı taşlamaların yazarıdır. Aristoteles, *Poetika*'sının ikinci bölümünde Hegemon'un ilk parodici

---

[24] D'Israeli, "Parodies", s. 505. D'Israeli, s. 506, kaynak olarak on altıncı yüzyılda yaşayan Henry Stephen'ın (Henry Stephanus) ve on sekizinci yüzyılda yaşayan Abbé Sallier'ın adını verir ancak Scaliger'in daha önceden yapmış olduğu -benzer- rapsodist tanımından açık bir şekilde bahsetmez.

[25] bk. Householder, s. 8.

[26] Bu sorunun açıklığı hakkında bk. örneğin, Lelièvre, s. 79.

[27] bk. Householder, s. 8, Householder'ın destansı taşlama terimini kullandığı yer. J. A. Cuddon'ın *A Dictionary of Literary Terms*'ü (1977), yenilenmiş baskı (Londra, 1979), 398. sayfasında "kahramalık taşlaması" teriminin destansı taşlama teriminin daha genel anlamda kullanılması ve kahramanlık üslubunun ve Homerik destanlardaki "edebî araçlar"ın daha önemsiz konuların ele alınmasında kullanılması olarak tanımlanabileceğini ileri sürer.

ve Nicochares gibi *Diliad*'ın[28] [*Dilyada*] yazarı olduğunu ve insanları kötü ışık altında gösterdiğini söylerken[29] Athenaeus, işi Hegemon ile ilgili çeşitli ayrıntılar kaydetmeye kadar götürür. Üstüne (hemşehrisi tarafından üzerine çamur atıldıktan sonra Hegemon'a "Mercimek Lapası" lakabının takılması gibi) onu destansı parodilerin başarılı yazarı olarak tanımlar ve *The Deipnosophists*, 15. Kitap, s. 697-9'da, Hegemon'un parodi tarihindeki bazı eserlerini alıntılar.[30]

Aristoteles ve Athenaeus'un Hegemon'un eseri için "parodia" kelimesini kullanmalarından yola çıkarak, "parodia"nın "kabul edilmiş en eski anlamı"nın "ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı kelime dağarcığı kullanan ve önemsiz, hicvî ya da kahramanlık taşlaması gibi konular işleyen anlatımcı şiir" olabileceği sonucuna varmanın akabinde, Householder bu gibi eserlerde "sadece kelimelerin değil söz öbekleri ve dizelerin de Homer'dan alındığını" ve "*παρῳδή* ve *παρῳδία* isimlerinin bu gibi derlemelerde başka ölçülerde ya da başka düz yazılarda veya Homer'dan başka bir yazarın dilini taklit ederken kullanıldığına dair hiçbir kanıt bulunmadığını" sözlerine ekler.[31]

Günümüzde hâlâ varlığını sürdüren ve Hegemon ile ilişkilendirilen türden olan destansı parodi örneklerinden biri, ba-

---

[28] W. Hamilton Fyfe, Aristoteles'in *Poetika*'sı, s. 11'de bunu "Namertlik" diye çevirir fakat "Diliad" *Δηλιάδα*'nın Yunanca başlığını ve muhtemel taşlanacak kahramanını korur.

[29] Aristoteles'in *Poetika*'sının ikinci bölümü, Hegemon ve diğerlerinin trajedinin insanları daha iyi gösterirken komedinin onları olduklarından daha kötü bir ışık altında gösterdiğinden bahsettikten sonra beşinci bölümde konuyu kusurla değil "gülünç" ya da "gülünesi" olanla ilişkilendirerek daha ayrıntılı bir şekilde açıklar. (bk. *The Poetics*, 1449a, 34, s. 18, *τὸγελοῖον* tabiri.)

[30] bk. Athenaeus (Polemo ardılı) *The Deipnosophists*, cilt 7, s. 243, ss. (Athenaeus ayrıca Kitap 9.406; cilt 4, s. 341'deki Hegemon bölümünde Pontuslu Chamaeleon'dan alıntı yapar.)

[31] bk. Householder, s. 3. Householder, s. 4, Liddell ve Scott'un "parodia" tanımının "Homer parodisi veya burleski; destansı taşlama" şeklinde değiştirilmesi gerektiğini ileri sürer fakat burlesk teriminin parodinin eski anlamlarını kapsamakta yetersiz olduğunu da s. 5'te *dile getirir*: "Burlesk" terimi uygun değildir... Çünkü burlesk belli bir edebî modeli şart koşmaz."

zıları tarafından Homer'a bazıları tarafındansa "Pigres"e atfedilen *Batrachomyomachia* ya da "Farelerle Kurbağaların Savaşı" olarak bilinen "destansı taşlama"dır. Gilbert Murray'nin, *Ancient Greek Literature*'ın [Antik Yunan Edebiyatı] (1897) 'Comic Poems' [Komik Şiirler] başlıklı bölümündeki *Batrachomyomachia* ile ilgili yaptığı açıklamalar eseri "oldukça başarılı bir savaş destanı parodisi" olarak tanımlar fakat Pigres'e yapılan atfı şöyle sorgulamaktadır: "Fabl olduğu açıkça belli olan bu eser -tuhaftır A. Ludwich de geniş baskısında bunu der- Pers Savaşı'ndan savaşmış Karyalı şef olan bir Pigres'e aittir."[32] Daha sonra F. J. Lelièvre, Suidas ve Plutarch'ın akabinde yine bazılarının *Batrachomyomachia*'nın "Pigres"e ait olduğunu söylediğini ve bu kişilerin Xerxes döneminde, milattan önce beşinci yüzyıl, yaşayan Artemisia'nın kardeşi olan Pigres'i, yanlışlıkla milattan önce dördüncü yüzyılda Mausolus kraliçesi olan Artemisia'nın kardeşi olarak kabul ettiğini belirtir.[33]

Gilbert Murray'nin *Batrachomyomachia* tanımı eserin içeriği hakkında fikir verir:

> Savaş; Psicharpax adındaki farenin, susuzluğunu gidermek için gelinciklerin arasından sıvışarak bir gölete gitmesiyle başladı. Farenin yanına kraliyet soyundan bir kurbağa yanaştı, adı Physignathos'tu (Pelion Dağı'nın kahramanı "Mudman" oldu ve oğlu yanaklarını şişirdi "puff"!). Peleus'un oğluydu, Peleus oğlunun sırtına çıkıp krallığına yukarıdan bakmak için onu ikna etti. Maalesef ki bir 'Hydros' -genellikle bir su yılanıdır ama burada su samurunu andıran bir hayvan olabilir- sudan başını çıkardı ve kurbağa içgüdüsel olarak suya daldı. Fare öldü ama kanı yerde kalmadı. Akrabası bir fare gördü

---

[32] bk. A. Ludwich, *Die Homerische Batrachomachia des Karers Pigres nebst Scholien und Paraphrase* (Leipzing, 1896). *Batrachomachia* kelimesi Ludwich'in tercih ettiği baskıdan alınmıştır.)

[33] bk. Lelièvre, s. 80-1. Eserin tarihi ile ilgili öne sürülen bir diğer fikir de kapağının Kireneli Callimachus'u taklit ettiği ve bu yüzden milattan önce üçüncü yüzyıldan daha önce olamayacağı yönündedir. (bk. H. J. Rose, *A Handbook of Greek Literature. From Homer to the Age of Lucian* (1934), yenilenmiş ve düzeltilmiş 4. baskı (Londra ve New York, 1964), s. 56)

> onu gölün kıyısında ve kan davası yüzünden büyük bir savaş çıktı, bu savaşı fareler kazandı. En sonunda Athena, Zeus'a yalvardı kurbağaların katledilmesini önlemesi için. Zeus önce şimşekler çaktırdı, sonra da yengeç yağdırdı, ki ikincisi farelerin dayanabileceğinden çok daha fazlaydı; geri çekildiler ve savaş sona erdi.[34]

Batrachomyomachia'yı bu şekilde anlattıktan sonra Murray çok sayıda "komik savaş resimleri" olduğunu ekler ve "*Örümcek savaşları*, *Turna savaşları*, *Ardıç kuşu şiirlerinin* olduğunu duyduğumuzdan" söz eder (s. 52). Murray burada ayrıca "bunların bazılarının bir kısa bir uzun hece ölçüsüyle yazıldığını ve bu sebeple Homerik üsluba yabancı olduğunu" ifade eder. Householder'ın araştırmalarına göre, bu yüzden o eserler antik Yunanların parodi olarak adlandıracakları eserler değildi.

Murray daha sonra komik şiir *Margites*'i [*Margit*] tartışmaya devam eder. *Margites*, beceriksiz bir kahramanın hikâyesidir. Eserin her ne kadar bir kısa bir uzun hece ölçüsü ve "destan" vezninin birleşimiyle yazılmış olduğu söylense de bazıları bu eseri Homer'a atfeder. *Margites*'in Aristoteles tarafından Homer'a atfedilişine ilişkin olarak, Murray eserin bir kısa bir uzun hece ölçüsünün ve "destan" vezninin birleşimiyle yazılmış olduğuna dair söylentilerin "geleneksel bir konunun ileri dönem şiir vezni ile yenilenmiş olduğu" fikrini ileri sürdüğünü sözlerine ekler. *Margites*'in parodi olarak tanımlanmasına ilişkin olarak, ki bu eğer yazarı Homer ise Margites'te kendi eserinin parodisini yaptığı anlamına gelir, Lelièvre, eserin "komik pikaresk destan" olup olmadığı sorusunu yöneltir ve bildiğimiz eski kaynaklarda parodi yerine kullanılan kelimenin *Margites*'te bulunmadığını da sözlerine ekler.[35]

Murray "Comic Poems"teki bölümüne (s. 53) Homer'ın yazdığı bu şiirler için yapılan genel tanımı sorgulayarak son verir:

---

[34] bk. Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature* (1897), 3. baskı (Londra, 1907), s. 51-2. Richmond P. Bond'un *English Burlesque Poetry, 1700-1750*'si de *Batrachomyomachia* ile ilgili bir bölüm içerir ve taklitlerinin olduğu kadar çok sayıda tercümesinin de adını sayar. (bk. Bond, yedinci bölüm, s. 176-88.)

[35] bk. Lelièvre, s. 80.

"Bunlara Homerik şiirler denilerek ne kastediliyor? Şu var ki bu şiirler yazarın adını kaydetmenin bir öneminin olmadığının düşünüldüğü zamanlara aittirler; ya da belki, eğer destansı taşlama türünde bir savaş anlatmak niyetindeyseniz, onu ölümsüz Homer'ın eseri olarak tanıtmak alay konunuzu kıymetlendirir."

Paul Maas'in *Paulys Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*'taki [*Paul'ün Gerçek Klasik Arkeoloji Ansiklopedisi*] "Parodos (παρῳδός)" [Parodi] makalesi de,[36] bu makale παρῳδός'u "Homer parodileri"nin (ya da Homer'ın parodilerinin)[37] yazarı olarak tanımlar, hem Hegemon'un *Gigantomachia*'sının hem de *Batrachomyomachia*'nın "kendilerini" destanların kahramanlık ana fikri ile "meşgul ettiklerine" dikkat çeker.[38] Maas "bu tür parodilerin çoğunun kendilerini" aksine "destansı üslup ile meşgul ettiklerini"[39] eklerken, "kendilerini" aslının içeriği ile değil biçimi ile "meşgul ettiklerini" ileri sürdüğü eski parodilerden örnek vermez ve bir istisna olarak tanımladığı *Batrachomyomachia* bildiğimiz tek antik dönem destan parodisi olarak kalır.[40] (Isaac D'Israeli 1823'te yazdığı "Parodies" denemesinde[41] milattan önce birinci yüzyılda yaşayan Halikar-

---

[36] bk. Paul Maas, "Parodos (παρῳδός)", *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, ed. Konrat Ziegler (Stuttgart, 1949), cilt XVIII/4, 1684-5.

[37] bk. Maas, 1684.

[38] bk. Maas, 1685. (Maas, *Batrachomyomachia*'nın *takriben* milattan önce birinci yüzyılda yazıldığını söyler.)

[39] bk. Maas, 1685. Maas şöyle yazar: "Die Parodie erstreckt sich manchmal auf den heroischen Stoff (Hegemon Γιγαντομαχία), meist aber nur auf den epischen Stil, dessen Übertragung auf niedrige Verhältnisse schon an sich komisch wirkt." [Parodi kimi zaman destansı malzemelere fakat çoğunlukla sadece transmisyonu komik bir biçimde seviyesiz ilişkilere etki eden epik üsluba dayanır.]

[40] Mass, "parodisini yapmak" teriminin taklit ve biçimi bozma bakımından neleri kapsadığı konusunda net değildir ve destan üslubunun parodisini yapmak ile ilgilenenlerin, biçim bozmayı komik bir tavırla kıymetsiz ilişkiler üzerinde uygulamasının, böyle bir parodinin, *Batrachomyomachia*'da olduğu gibi, alçak bir ana fikir ile yüksek bir üslubun komik tezatlığı olduğunu ileri sürer.

[41] bk. D'Israeli, "Parodies", s. 505 ve ss.

naslı Dionysius tarafından milattan önce üçüncü yüzyıl şairi Maroneialı Sotades'in nesrinden yapılan alıntıların Maroneialı Sotades'in kelimelerinde değişiklik yapmadan, veznini değiştirerek *İlyada*'nın parodisini yaptığını ileri sürerken, Dionysos'un özellikle parodiden değil, ölçüden olduğu kadar kelimelerin sırasından da bahsettiğinden söz etmez.[42])

Mevcut *Batrachomyomachia* örneğinden ve benzeri eserlerin parçalarından ya da anlatılarından "parodia" teriminin bu gibi eserlerde kullanıldığında Yunanlara ifade ettiği anlam ile ilgili olarak çıkaracağımız sonuç[43]; "parodia"nın kahramanlık destanlarının hem biçimlerini hem de ana fikirlerini taklit edebildiği, sonrasında ise eserin daha "ciddi" olan destan hâliyle komik bir tezatlık oluşsun diye olay örgüsünü yeniden yazarak mizah ve/veya destan karakterleri ve daha ciddi yönleri ile ilgili bölümleri, gündelik hayattan ya da hayvanlar âleminden seçilen yersiz ve gülünç derecede zayıf figürlerle harmanlayarak komedi yaratabildiğidir.

Householder'ın, Aristofanik bilgeler (Aristofanes'ten bir süre sonra yazan ve Aristofanes eserlerini yorumlayanlar) tarafından kullanılan *παρῳδία* (parodia) adının ve *παρῳδέω* (parodeo) fiilinin uzantılarını tartışırken dediği gibi (s. 5), parodiyi biçim taklidi olmakla sınırlandıran tanımlar her çeşit komik edebî alıntıyı ve anıştırmayı [allusion] (Householder, s. 2'de sözünü ettiği mevcut kaynaklardaki en yaygın kullanım olduğunu söyler) kapsamakta yeterli olmadığı gibi bu tür alıntılar için gözle görülür derecede yetersiz kalmaktadır.

---

[42] bk. Halikarnaslı Dionysos, "On Literary Composition", *Dionysius of Halicarnassus. The Critical Essays*, 2 cilt, çev., Stephen Usher (Cambridge, Mass. ve Londra, 1985), cilt 2, ss. 35-7.

[43] Athenaeus, Hegemon'un *Gigantomachia*'sından ve Hipponax'tan alıntı yaptığı gibi, Marco'nun (Matron ya da Matreas da denir) bazı parodilerinden de dize alıntıları yapar. Ancak Gulick'in Athenaeus'tan yaptığı Kitap 14.621; cilt 6, s. 347 çevirisinde "hilarodia" ve "magodia"ya istinaden parodi kelimesini kullanmasının Athenaeus'un o dizelerde "parodia" kelimesini kullanmasıyla hiçbir ilgisi yoktur.

İster eski ister modern bir tanım yapılsın parodiyi "içerikte değişiklik yaparak biçimi taklit etme" olarak tanımlamanın yarattığı sorunlar ile ilgili söyleneceklerin dahası bu bölümün devamında, okuyucunun parodi belirtilerini anlaması tartışıldığı sırada konuşulacaktır. Householder'ın parodi kelimelerinin eski kullanımları hakkında sağladığı bilginin diğer parçalarından biri Athenaeus'un parodici olarak tanımladığı, daha çok "phlyakograf" ya da komik dramatik piyes yazarı olarak tanımlanan, bir diğer yazarın Sopater oluşu ve Athenaeus'un parodinin kısa tarihini yazdığı *The Deipnosophists*'te[44] Epicharmus[45] ve Cratinus gibi dramatistler dâhil diğer parodi yazarlarından bahsetmesidir.

Athenaeus'un *The Deipnosophist*'inin Kitap 15.697-699'u, Householder'ın bahsettiği ve Matro, Euboeus, Boeotus ve Hermippus'un da aralarında olduğu diğer birçok *παρῳδία* yazarının adını listelemenin yanı sıra, Athenaeus'un Polemo'nun milattan önce beşinci yüzyılda yaşayan Hegemon'u değil milattan önce altıncı yüzyılda yaşayan, "bir kısa bir uzun hece ölçüsüyle yazan" Efesli Hipponax'ı "bu türün mucidi"[46] olarak gösterdiği *Address to Timaeus*'unun [*Timaeus'a*] yirminci kitabından alıntı yaptığını da gösterecektir. Athenaeus, uygunsuz istiareler yaparak ve Hipponax'ın "kahramanı"na hakaretler ederek, Polemo'nun *Odysseia*'nın başlangıcında Homer'ın İlham Perilerine seslenişi ("Sen İlham Perisi, Kutsal Truva'yı yağmaladıktan sonra elinde bir sürü aletle ortalıkta dolaşan o adamı söyle bana"[47]) gibi daha ciddi tondaki destansı başlangıçların parodik çağrışımının peşinden giden Hipponax'ın *Hexameters*'ından [Altı Ayaklı Dizeler] yaptığı birkaç dize tekrarının alıntısını yapar: "İlham Perisi, o denizler kadar engin girdabı anlat bana, o şişkin bıçağı,

---

[44] Epicharmus'un adı, Aristoteles *Poetika*'sının üçüncü bölümünde de geçer.

[45] bk. Householder, s. 2, n. 4. Athenaeus'un Kitap 15'te "parodinin tarihi" başlığı altında tartıştıkları burada listelenmiştir. Ayrıca Athenaeus, Sopater ve "Oenopas" [Oenonas] için bk. Householder s. 3, n. 8.

[46] bk. Athenaeus, *The Deipnosophists*, cilt 7, s. 242-3.

[47] Homer, *The Odyssey*, İngilizceye çeviren A. T. Murray (1919) (Londra ve Cambridge, Mass., 1966) 2 cilt, cilt 1, Kitap I, s. 3.

Eurymedon'un görgüsüzce yemek yiyen oğlunu, zavallının nasıl hasat edilmemiş deniz kıyısında insanların hükmünce taşlanarak can vereceğini anlat."[48]

H. J. Rose, bu esere ilişkin olarak *A Handbook of Greek Literature. From Homer to the age of Lucian* [*Yunan Edebiyatı El Kitabı. Homer'dan Lucian'a*] adlı kitabında Polemo'nun Hipponax'ı parodinin mucidi olarak tanımlamasından söz ettikten sonra, "[Hipponax'ın] şiirlerinin Homerik dörtlükle yazılmış bir şiirin başlangıcını kapsadığı ve Odissey'in grotesk maceraları ile alay eden açgözlü bir Eurymedontiades ile dalga geçtiği doğrudur" der.[49] Ross, Hipponax'ın şüphe götürmeyen iki meziyetinin, "tasvirlerinde asıl olana sadık kalışı ve üsluptaki az ve öz yoğunluk" olduğunu ve bunun Hipponax'ı kendinden sonra gelen yazarların dikkatine sunduğunu ilave eder. H. J. Rose'un tarihçesinden birkaç yıl önce, Gilbert Murray, Hipponax'ı geleneğin "dilenci, aksak ve kendisini biçimsizleştirmiş, aynı zamanda "devrik bir kısa bir uzun hece ölçüsü" ya da son ayaktaki çift vurgu ya da vurgunun ilk hecede olması sebebiyle okuyucunun beklentisini baş aşağı eden devrik üçlü hece ölçüsü "scazon"un* yaratıcısı olan "bir kısa bir uzun hece ölçüsüyle yazan" bir Hipponax yarattığı şeklinde tanımlayarak, şaire dair öncekiler kadar sempatik görünmeyen bir portre çizmiştir.[50] Murray, Hipponax'ın *Hexameters*'ından özellikle bahsetmez ancak eserlerinin tümünde bir tür hicvî tavır aşağılayıcılığı olduğunu söyler.

Antik dönemde bilinen parodi türleri ile ilişkilendirilen diğer türlerden biri bugün *sento* ya da *sentones* (bir dizi alıntı; Barok dönemden sonra "quodlibet" terimi de kullanılmıştır) olarak adlandırılan türdü; parodik ya da komik olması şart olmayan bu tür, parodide ya da parodik amaçlar doğrultusunda kullanı-

---

[48] Athenaeus, *The Deipnosophists*, cilt 7, s. 243. Hipponax şiirlerinin aslı 242. sayfadadır.

[49] bk. H. J. Rose, s. 93.

* Klasik dönem Yunan ve Latin şiirinde ölçü birimi. (ç.n.)

[50] bk. Gilbert Murray, s. 88.

labilir.[51] Diğer tür ise *σίλλοι* ya da silloidir* (tekil: sillos). Bahsi geçen silloi (ya da İngilizcedeki kullanımıyla "başka eserlere kötü niyet ve kıskançlık ile yaklaşan eserler"), felsefi tartışmaları eleştirmede kullanılan, Homerik altılı hece ölçüsü ile yazılan ve bu ölçüyle alay eden destansı şiirlerdir. Milattan önce altıncı yüzyılda yaşayan Kolofonlu Xenophanes ve Phliuslu Timon'un (takriben MÖ 320-takriben MÖ 230) eserleri silloiye örnek olarak gösterilir. Buna karşın, özellikle F. J. Lelièvre *silloi* kelimesinin Xenophanes şiiri için kullanılmasına şüpheyle yaklaşmıştır.[52]

Milattan sonra ikinci yüzyılda yaşayan Aulus Gellius'un, Phliuslu Timon'un bir eserinin -Gellius bu eserden kısa bir alıntı yapar- *Σίλλος* (Sillos) olarak adlandırıldığını ifade etmesi göz önüne alındığında, bu kelimenin Timon'un eserleri için kullanılması diğeri kadar tartışmaya yol açmaz.[53] Isaac D'Israeli, Timon eserlerinin "zamanının entelektüel filozofları ile aynı seviyede olduğunu; Timon'un *İlyada*'nın başında yaptığı ilham çağrısının, Æolus'un bütün nefesini içine doldurduğu çantalara; boş fikirlerle şişirilmiş balonlara benzettiği o gevezelerin suçlarını yeniden anlatırken boşa kullandığını"[54] söyler. Dryden da, 1693'te yazdığı *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* [Hicvin Kökeni ve Gelişimine İlişkin Söylem] adlı eserinde *silloi*den "parodilerle dolu hicvî şiir; bu, büyük şairlerin dizelerinin bir araya getirilmesiyle oluşan şiirdir ve şairin amaçladığından başka bir anlam içerir"[55] diye bahsetmiştir.

---

[51] Bu noktada, bk. örneğin, Wilhelm Horn, *Gebe und Gebersparodie in deKomödien des Aristophanes* (Nuremberg, 1970), s. 56; Lelièvre, s. 76; bu kitaptaki sento ile ilgili paragraflar kitabın ikinci bölümündedir.

* Antik Yunanda altı ayaklı hicvî veya parodik eser. (ç.n.)

[52] bk. Lelièvre, s. 76-7.

[53] bk. Aulus Gellius, *The Attic Nights of Aulus Gellius*, 3 cilt, çev., John C. Rolfe (Cambridge, Mass. ve Londra, 1961), cilt 1, s. 299; Kitap 3.71.1-6.

[54] bk. D'Israeli, "Parodies", s. 506'da bir notta Aulus Gellius'un açıklamalarına ve Timon'dan yaptığı bir alıntıya değinir.

[55] bk. John Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, "A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire", ed. George Watson (Londra ve New York, 1692), 2 cilt; ss. 71-155; s. 103.

F. J. Lelièvre, 1954'te yazdığı "The Basis of Ancient Parody" makalesinde silloi ile ilgili fikirlerini şöyle sonuca bağlar (s. 77): "Bu tür bir yazım, parodiyi kullanabilir ancak bütünüyle parodik olmak zorunda değildir ve parodi eleştirel değildir." Householder'ın parodik destansı taşlamaları tanımlamak için kullanılan eski kelimeler hakkındaki 1944 tarihli makalesinin bazı noktaları üzerinde duran[56] Lelièvre, "parodia" kelimesinin komik destansı taşlamalar için kullanıldığını; aynı sebeple Aristofanes'in diğer komik alıntıları için de kullanıldığı iddia eden Householder ile bu konuda aynı fikirdedir.[57] Lelièvre sonrasında "*παρῳδή* grubu kelimeleri"nin Aristoteles'te, Athenaeus'ta, Diogenes Laertes'te ve Aristofanes geleneğini takip eden bilgelerde "asıl metinlerin mizahi uyarlamalarını ifade etmek için kullanılması" konusundaki fikirlerini ortaya koyar.[58] Lelièvre, "Aristofanes sayesinde, parodinin, en ileri işlevi olan, eseri kullanılan yazarın belli karakter özelliklerini seçme ve onlara ışık tutma işlevini kazandığından"[59] bahsederek, makalesini üstü kapalı bir şekilde Aristofanes tarafından kullanılan komik parodinin üstkurmacasal yönlerine değinerek bitirir.

Çağdaş okuyucu, Aristofanes geleneğini sürdüren yorumcular tarafından yorumlanan çok sayıdaki komik parodik alıntı türüyle Aristofanes'in *Kurbağalar*'ı gibi "paratrajeodik" eserlerde karşılaşabilir. Yunanca *παρατραγῳδεῖν* ya da "paratrajedi" denen ve Walther Kranz'ın *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertums-wissenschaft*'taki "Paratragödie" [Paratrajedi] adlı makalesinde "trajedi üslubunu alay amaçlı taklit etmek" ola-

[56] bk. Lelièvre, s. 78 ve ss.

[57] age., s. 73, 1. dipnot.

[58] age., s. 71.

[59] age., s. 81, ayrıca bk. A. C. Schlesinger'ın "Indications of Parody in Aristophanes", *Transactions of the American Philological Association*, sayı 67 (1936), ss. 296-314. Aristofanes'in parodilerinin hedefini görmesi için seyircisine verdiği "ipuçları" hakkındaki bilgi için bk. "Identification of Parodies in Aristophanes", *American Journal of Philology*, sayı 57 (1937), ss. 294-305.

rak tanımlanan "paratragoedia" ya da "paratrajedi" kelimesi, içinde trajedilerin parodisini barındıran antik Yunan oyunlarını tanımlamak için kullanılmaktadır.[60] Kranz'ın da dediği gibi üslup haricinde trajedi kurallarının da parodisini içeren bu parodi türünü, Augustus T. Murray'nin de *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes*'te [*Aristofanes'te Parodi ve Paratrajedi*] (1891) ifade ettiği gibi özünde parodiden ayırt etmek bazen zordur.[61]

*Paratrajedi*deki trajedi kurallarının parodisinin birçok farklı şekilde olabileceği ve daha eski destansı taşlamalarla ilişkilendirilenler dâhil diğer parodi türleri ile birlikte kullanılabileceği, Aristofanes'in *Kurbağalar*'ında açıkça görülür. Bu eserde yalnızca kendisini (komik bir acemilikle) kahraman Herkül olarak maskeleyen Tanrı Dionysos ile "kahramanlık taşlaması" edasıyla tartışan unvan meraklılarını görmeyiz; aynı zamanda trajedi yazarı Euripides'in parodisini yapan Aeschylus karakterini, Aeschylus'un parodisini yapan Euripides karakterini ve koronun seyirciye hitabı gibi daha genel trajedi kurallarının parodisini yapan Aristophanes'i de duyarız.

Aristofanes, bu ve diğer "üstkurmacasal" parodi kullanımlarının yanı sıra,[62] komedisinde ve Dionysos adına düzenlenen festivallerin komedi içinde sunumunda seyirciyi kullanır:

DİONYSOS: Bize bahsettiği şu katillerden ya da yalancı şahitlerden bir iz var mı?

XANTHOS: Gözlerinizi kullanınız, bayım.

DİONYSOS: (Seyirciye bakarak) Vay canına, evet, şimdi onları görüyorum. Evet, ne yapacağız?

---

[60] bk. Walter Kranz, "Paratragödie", *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVIII. cilt/4, 1410-11. Ayrıca bk. Augustus T. Murray, *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes* (Berlin, 1891); Peter Rau, *Paratragödia, Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes* (Münih, 1967); Wilhelm Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Nuremberg, 1970), s. 122 ve ss.

[61] bk. Augustus T. Murray, s. 4 ve ss.

[62] Bir diğer örnek daha verilmiştir.

XANTHOS: Efendiyi sıkıştırsak iyi olur. Burası korkunç canavarlarla dolu, ya da beyefendi öyle dedi.[63]

Daha önce de ifade edildiği üzere, Fred W. Householder Jr.'ın, Aristofanes geleneğini sürdüren yorumcuların kendi kelimeleriyle parodi için ürettikleri kullanımları açıklaması, "parodi" teriminin kullanımının Aristofanes'in eserlerindeki bütün komik alıntılar için kullanılmasına kadar vardığını gösterir. Householder, yorumcuların yorumları ve parodideki komedi etkisini doğrulamalarına ilişkin bir tahlil yapmıştır. Bu tahlili daha ayrıntılı bir şekilde incelemeden önce şunu söyleyebiliriz ki Householder'ın parodi için kullanılan eski terimlere dair tuttuğu kayıt, özetle parodinin önce Aristoteles'in Hegemon'un destansı taşlamaları için "parodia" (*παρῳδία*) kelimesini kullanması, daha sonra ise Aristofanes geleneğini sürdüren yorumcular ve diğerlerinin "parodoi" (*παρῳδόί*) terimini ve "parodeo" (*παρῳδέω*)[64] fiilini her tür komik alıntıyı ve metinsel düzenlemeleri kapsayacak şekilde kullanmaları suretiyle "destansı taşlama" şarkısı ya da "parodos" veya "parodoi" (*παρῳδός/ παρῳδόί*) kökünden gelen parode (*παρῳδή*) kelimesinden türediğini gösterir.

Parodiye Özgü Komik Özellikler

Yukarıda da görüldüğü üzere, Householder Aristoteles'in kullandığı *παρῳδία* kelimesini "ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı kelime dağarcığı kullanan ve hafif, hicvî ya da kahramanlık taşlaması gibi konular işleyen anlatımcı şiir" olarak tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda bu kullanımın Aristofanes

[63] Aristophanes, *The Wasps, The Poet and the Women, The Frogs*. çev., David Barrett (Harmondsworth, 1971), s. 167. Yunanca metin, Benjamin Bickley Rogers tarafından çevrilen 3 ciltlik *Aristophanes*'te (Londra ve Cambridge, Mass., 1968, cilt 2, ss. 293-437) bulunabilir.

[64] Householder, sayfa 8'de bunu "destansı taşlama tarzında söylemek, oluşturmak ya da yazmak; ciddi şiirleri mizahi sonlarla birleştirmek" anlamına gelen bir fiil olarak tanımlar.

geleneğini sürdüren yorumcular tarafından "komik alıntı aracı"[65] olanı tanımlamada kullanılmasına kadar uzanan geniş kapsamına dikkat çekmiştir. Dahası, Householder "komik" kelimesiyle hem Aristofanes'in eserleri gibi eski komedilerde kullanılmış hem de seyircilerin, eserlerin komik yapısını anladıkları kabul edilerek onların gülmesine sebep olan şeyleri kastediyor gibi görünüyor.

"Komik" kelimesinin bu iki anlamı *OED*'de (1) "Komediye ait olan, dramatik bir anlam taşıyan, trajediden farklı olan" ve (2) "Mizahi veya gülünç etki yaratmayı amaçlayan ... burlesk, komik" olarak tanımlanırken terimin daha modern İngilizce kullanımı ortaya koyulmaktadır.[66] "Komik" sıfatı, kullanımı "komik şair" Plautus'a ilişkin 1557 atfı içinde barındırır, *OED*'de (1) "komik"; (2) "önemsiz, vasat; alçak; *trajik*, *değerli* ya da *soylu* olmayan"; (3) "komedinin sonu gibi; mutlu ya da şanslı (*trajik* olmayan)"; (4) "Komediye benzeyen, neşe veren; mizahi [humorous], şakacı [jocose], komik [funny]; güldürücü [ludicrous], gülünesi [laughable]* (kişi ya da nesne) Alışılagelmedik his (1685)"; (5) "Tuhaf, acayip, garip. (*konuşma dili*)"[67] olarak tanımlanır.

Kurbağalar gibi eserlerde, antik çağ edebiyatında komiğin ve (parodinin) kahkaha ile olan ilişkisine dair kanıtlar bulmanın yanında komiğin antik dönem insanlarınca gülüş ya da ağlama ile ilişkilendirilmesinin bir diğer göstergesi olarak antik komedide kullanılan bazı maskelerin** bize sunduğu kanıtlardan ve bu kanıtların modern tasvirlerinden söz edebiliriz.[68]

---

[65] bk. Householder, s. 5 ve bk. Dübner ve Rutherford'un Aristophanic scholia baskısı.

[66] bk. OED, 2. baskı, cilt 3, s. 536.

* Güldürücü ve gülünesi kelimeleri anlamca birbirine oldukça yakındır. Aralarındaki ayrıma dair ayrıntılı bilgi için bk. Crabb George, *English Synonymes Explained in Alphabetical Order With Copious Illustrations and Examples Drawn From the Best Writers, Magdalen Hall*, Oxford, 1816, ss. 590-591. (ç.n.)

[67] age., s. 537.

** Günümüzde tiyatronun simgesi olan ağlayan ve gülen surat maskeleri. (ç.n.)

[68] Aristoteles'in *Poetika*'sı komedi ile ilgili beşinci bölümde insanları güldüren maskelerden bahseder. (bk. *Poetika*, Yunanca metin, s. 20 ya da Ingram Bywater'ın İngilizce çevirisi.)

Bunun da ötesinde, Athenaeus parodiye ilişkin olarak "Nasıl ki bazıları insanlara kahkaha attırmak için altılı hece ölçüsü ile yazılan dizelerin parodilerini yaptı, Oenônas da arpla çalınmak üzere şarkıların parodilerini yaptı, Ahayalı Polyeuctus ile Cynaethalı Diocles de onu taklit etti" şeklinde Aristoxenus'tan alıntı yapar.[69]

Parodi teriminin antik komedi için kullanılmasına ilişkin olarak, Householder (s. 5) yorumcuların "*παρῳδέω* ve *παρῳδία* kelimelerini kısa trajik, lirik ya da destansı paragrafların (a) büyük ölçüde aynı bırakılarak, (b) bir ya da birkaç kelimenin yerini değiştirerek, (c) farklı sözcüklerle ifade ederek ya da (d) asıl metnin dilbilgisinin ve ölçüsünün taklidinden biraz daha öteye gidecek kadar değiştirilerek komediye eklenmesi anlamında kullandıklarını" yazar.

Householder bu konu üzerine fikir beyan etmezken, üzerinde değişiklik yapılmamış komik olmayan bir paragrafın komiğe eklenmesi komik etki yaratmak amacıyla yeni bağlam ile tuhaf bir tezat yaratabilir ve Householder'ın, dilbilgisi uzmanlarını "parodia" ya da "parodeo" kelimesini "eksiksiz, kelimesi kelimesine yapılmış alıntı"[70] anlamında kullanan tek grup olarak gösterdiği düşünüldüğünde, bu durum dikkate alınabilir. ("Eksiksiz alıntı" yalnızca alıntı yapılan eserle o eserin yeni bağlamı arasında komik bir farklılık ya da uyuşmazlık yaratmakla kalmayabilir, böyle bir alıntı en nihayetinde eserin eksiksiz bir kopyasını üretmeyi değil, asıl biçimin ve/veya anlamın, yeni ve yabancı bağlamla arasında tezat yaratarak, komik bir şekilde yerlerinin değiştirilmesini amaç edinebilir.[71])

---

[69] bk. Athenaeus, *The Deipnosophists*, cilt 6, s. 445; Kitap 14.638.

[70] age., s. 6. (Householder, dilbilgisi uzmanı ve yorumcu terimlerini birbirinin yerine kullanır.)

[71] Bu bölümün farklı kısımlarında görüleceği üzere, 'komik etki' parodideki komik uyuşmazlığın belirtisi, "parodi" ise amaç edinilen komiğin ürünü olarak kabul edilecektir. Eğer komik etki istenmeden yararılmışsa söz konusu eser parodi değil "pekoral" (bk. bölüm 2) olarak tanımlanacaktır.

Sözbilimcilere [rhetoricians] ve parodi kelimesinin şiirden nesre ya da konuşma diline kadar birden fazla yerde kullanılmasına gelince, Householder (s. 6) sözlerine şunu ekler: "Yazar, (1) bir ya da birden fazla kelimenin ölçüye uygun olarak yerini değiştirerek şiirden alıntı yapabilir; (2) bir cümlenin bir bölümünü, (*a*) asıl anlamı değiştirerek ya da (*b*) asıl anlamı değiştirmeden kısmen farklı kelimelerle ifade ederek cümlenin dilbilgisel yapısını kendi farklı kelimeleriyle tamamlayarak eksiksiz olarak alıntılayabilir; (3) (*a*) asıl metnin anlamını ve biçimini ya da (*b*) önemli kelimelerin hepsini değiştirerek genel olarak anlatmak istediği şeyi taklit edebilir." Householder sözlerine şöyle devam eder: "Birinci maddenin altında üç muhtemel alt başlıktan söz edebiliriz: düğümün beklenilenin aksi şekilde çözümünün (anticlimax)* sürpriz biçimde metin içinde yer değiştirmesi, (b) cinas değişimi ve (c) özdeş cinas veya sadece anlam değişimi."

Quintilian, *Institutio Oratoria*'sının[72] altıncı kitabında cinas ve parodinin bir mizah türü olduğundan bahseder ve bu eserin Kitap 6.3.96'sında "şiirden yapılacak uygun bir alıntı ince esprinin etkisini artırabilir"[73] der. Ayrıca Kitap 6.3.97'de, özellikle *parodia*'dan bahsederken, "birçok kişi tarafından bilinen dizelere, aldatıcı bir üsluba sahip parodiye [παρῳδία] benzeyen şiirlerin yazılmasının"[74] da ince espri yaratabileceği fikrini ortaya atar. Householder, Quintilian'ın burada kullandığı παρῳδία kelimesinin παρῳδή kelimesinden farklı olmadığını söylerken, bir sonraki bölümünde yukarıda bahsedilen 1(b), 1(c) ve 3(a)'nın Quintilian'ın gülünç (ince esprili ve komik

---

* Anticlimax, aynı zamanda daha önemli bir olayın etkisiyle gölgelenen vakadır. (ç.n.)

72 bk. Quintilian, Kitap 6.3.53 ve s. (cilt 2, s. 467) bir mizah aracı olarak cinas ve Kitap 6.3.96 ve ss. (cilt 2, s. 491 ve ss) bir mizah aracı olarak parodi.

73 bk. Quintilian, cilt 2, s. 491. (Quintilian burada özellikle "nezaket"ten bahseder ancak bölüm bütün olarak çeşitli mizah araçlarına ve nüktelere değinir.)

74 age. s. 493.

olması sebebiyle) etki yaratmakla ilişkilendirmesi gereken teknikler olduğunu ifade eder.[75]

3(a), "anlam ve biçimin taklidi", maddesine ilişkin olarak Householder "bu tanımın, herhangi bir şekilde Yunancada karşımıza çıkan bu kelimeler için geçerli olmayacağının ve en sık kullanımın hariç tutulacağının üzeri çizilmelidir" der. (Householder, bu noktada bu sık kullanımın temel özelliklerinin ayrıntılarına inmez ancak daha öncesinde "alıntı ve anıştırma kullanımı"nı, parodi ve türevi kelimelerin kullanımının bilinen antik dönem yazarları arasındaki "en yaygın" örneği olarak tanımlamıştır.[76]) Householder, "anlam ve biçimin taklidi" olarak yapılan parodi tanımını Quintilian'ın 6.3.97'de yaptığı parodi tanımı ile gelişigüzel ilişkilendirdikten sonra "eğer Quintilian konuşmacının şiiri kullanışından değil de şiirsel kompozisyondan bahsediyorsa, bu tanım *parodia*nın destansı taşlama türü için oldukça uygun, hatta modern parodi kavramı için daha uygun olabilir"[77] diye ekler. Householder, parodinin modern anlamının onu "üslup" ile sınırlandırdığını daha önce eleştirmiştir ancak bu diğer konu, bu kullanımın muhakkak doğrulandığı anlamına gelmemektedir.

Hem Householder hem de Lelièvre, yorumcuların ve diğer birçok antik dönem eleştirmeninin parodiye komik anlam yüklediğini göstermiştir. Householder "bir metnin, mizah ya da alay içerdiğinin açık bir şekilde ifade edilmesi gerektiğinde"[78] ifadesiyle, "diğer bazı kelimelerin" yorumcularca parodi için kullanılan kelimelere nasıl ilave edildiğini bir dipnotta be-

---

[75] bk. Householder, s. 7. Householder burada Quintilian'a atıfta bulunur. (Householder'ın metni 3(a) değil 4(a) der ama 4(a) listede yer almaz ve Householder'ın burada bahsettiği "aslın anlam ve biçiminin taklidi" ifadesini açıklayan 3(a)dır.

[76] bk. Householder, s. 2.

[77] age. s. 7, n. 25.

[78] bk. Householder, s. 8 n. 27. (Householder burada Lucian, Aristofanes ve diğerlerindeki yorumdan bahseder fakat "mizah ya da alay"dan söz ederken doğrudan Yunancadan türemeyen kelimeler kullanır.

lirtirken, kendi eserindeki "hatta, dilbilim uzmanları bile parodi kelimesinin mizah fikrini de barındırması gerektiğini düşünmemiştir"[79] iddiasına ilişkin olarak, Householder'ın dipnotunda sözünü ettiği kelimelerin aslında tek başına mizahtan ziyade alayı ya da alayla eşdeğerde olanı işaret ettiği dikkate alınmalıdır. (Householder'ın örnek olarak verdiği ve "mizah ya da alay"ı işaret etmek için parodiye eklenen dört kelimeden ikisi "skopticos"* ve "skopton"dur.** Householder'ın listelediği diğer kelimelerin alaydan ziyade mizah ya da komiğe işaret etmesi gerekmezken, bu iki kelime genellikle alay ve taklit yollu alayı tanımlayan[80] olarak tercüme edilir.)

Parodi terimine alay anlamını vermek için eklenen kelimeleri youmlamanın bir diğer yolu da bu yolun, aracın yanlış ya da alışılmadık bir şekilde kullanımını ifade etmesi olacaktır. Lelièvre, Householder'ın yukarıda yaptığı alıntılar ile ilgili olarak şöyle der: "Householder, mizah ve alayın her ikisinin de *παρῳδή* ve türevlerinin anlamından eşit derecede uzak olduğunu söylerken okuyucusunu yanıltıyor görünüyor"[81] ve ekler "Kendisini hissettirmek için ek bir kelimeye ihtiyaç duyan genelde sadece ikinci etki [alay]dir".[82] Hermann Kleinknecht'ın iddiasına göre, Athenaeus'un *The Deipnosophist*'inin Kitap 14.683'ündeki bir pa-

---

[79] bk. Householder, s. 8. (Householder burada mizahı tanımlamaz fakat metin içindeki bazı yerlerde de görüldüğü üzere, mizah kelimesini komiğin çeşitli yönlerinden bahsetmek için kullanır.)

* Yun., taklit ederek alay edilmeye yatkın. (ç.n.)

** Yun., taklit ederek alay etmek. (ç.n.)

[80] bk. S. C. Woodhouse, *English-Greek Dictionary* (Londra, 1932), s. 713 ve ss. ve Liddell ve Scott, s. 1618. Woodhouse s. 13'te, "skoptein" kelimesinin Euripides'in Cyclops, 675, eserinde kullanıldığını söyler. Bu, Cyclops'un koronun kendisiyle dalga geçtiğini düşündüğü eserdir.

[81] Lelièvre, s. 72, Quintilian tarafından tartışılan Householder'ın *παρῳδή* tanımından bahseder. Householder'ın, *παρῳδή* için yaptığı tanım şöyledir: "Başkalarını taklit ederek söylenen şarkılardan alınan ama şiir ya da nesirde yapılan taklidi belirtmek için dili kötüye kullanan isim"; "kapalı edebî taklit"; kelimeyi "fazlasıyla anlamsızlaştırmak". Lelièvre, aynı zamanda, Householder'ın komiğin, hele hele ironik komiğin, parodi için esas oluşunu gözden kaçırdığını iddia eder.

[82] Lelièvre, s. 74 n. 2, ayrıca bk. Lelièvre, s. 71 n.1.

ragrafta, burada *τὸ γεοῖον* kelimesi de kullanılmıştır, parodinin komik olması gerektiği yazar. Lelièvre, *Die Gebetsparodie in der Antike*'sinde [*Antik Dönemde İbadet Parodisi*] (1937)[83] Kleinknecht'ın bu iddiasına da değinir. Ancak parodiyi alay olarak nitelendirenlerin aksine eleştirmen, seçtiği örneklerden hareketle Kleinknecht'in antik dönemde yaşayanların "tamamen komik" parodi ile "büyük ölçüde komik" parodi arasında ayrım yaptığı ve *γέλοιος* kelimesinin başkalarınca benzer kullanımlarından hareketle mizahi ve gülünesi olanın yanı sıra gülünç olanı ifade eden olarak tercüme edildiği şeklindeki genellemesini eleştirir.[84]

Yine de, Householder ve Lelièvre'in bahsini ettiği eklenen kelimeleri yorumlamanın diğer bir yolu parodi fikrine (ister doğru ister yanlış) yeni ya da farklı bir şey eklemekten ziyade,[85] söz konusu kelimelerin üzerinde durmak ya da parodi terimiyle zaten ima edilen nitelikleri vurgulamaktır fakat belirli eserlerde ortaya çıkan kullanımın hususi yapısını tanımlamak için bu niteliklerin belirli örnekler üzerinde ortaya çıkarılması gerekmektedir. Yine de, burada alayın olumsuzluk çağrıştırdığını ve daha zıt değerli [ambivalent] mizah ve komedi türleri ile bağdaşmadığını iddia eden modern alay anlayışı her zaman sözü edilen eski kelimelerin tümünün tercümesinde kullanılamayabilir. En azından bu kelimelerin bazıları (örn. to geloion*) sadece taklit yollu alayı tanımlamaktan ziyade hem alay hem de mizahla (komik açısından) ilişkilendirilen kahkahayı tanımlıyor gibi görünüyor.[86]

---

[83] bk. Lelièvre, s. 74 n. 2, Kleinknecht, *Die Gebetsparodia in der Antike* (Stuttgart ve Berlin, 1937), s. 13.

[84] bk. örneğin, Woodhouse, s. 410, 479 ve 714.

[85] Householder, s. 8 ve 9'da, Hermogenes'teki cinas veya kelime oyunu olarak yapılan özel parodi tanımından da söz eder ve bunun parodinin anlamını daraltmak olduğunu ileri sürer.

* Aristoteles'in *Poetika*'sında komik temsilin nesnesi olarak tanımladığı "gülünç şey". (bk. *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Amelie Oksenberg Rorty, Princeton University Press, 1992, s. 384. (ç.n.)

[86] Latince "ridiculus", İngilizce "ridicule" Almanca "lächerlich" ve alay için kullanılan bazı Rusça kelimelerin hepsinin kahkaha için kullanılan kelimelerle ilgisi vardır ancak bu kelimelerin olumsuz çağrışımları da vardır.

Modern tespitin parodiyle akıldaki olumsuz ya da yıkıcı şey olarak alay etmesine karşılık, Householder bu tespiti makalesinde[87] sorgular, Lelièvre ise alay kullanıldığı zaman bile bunun parodicinin hedefine karşı tamamen olumsuz olduğu anlamına gelmediği konusundaki iddiasını sürdürür. Bu durum alayın parodinin amaçlarından biri olarak kabul edildiğini göstererek konuyu daha da karıştırsa bile, Lelièvre hem Gilbert Murray'nin Aristofanes'in Euripides'in parodisini yapıp aynı zamanda ona hayranlık duyabildiği fikrine[88] hem de Bayan Richardson'ın parodicinin sanatkâr, eleştirmen ve şair olması ayrıca hayranlığı kahkaha ile birleştirebilmesi gerektiği iddiasına[89] atıfta bulunarak "Özellikle 19. yüzyıl ve Smithslerden Max Beerbohm'a kadar birçok İngiliz parodicinin yaptığı gibi, sezgiyi, eleştiriyi ve alayı kötü niyete meydan vermeden birleştirmenin aslında Aristofanes için mümkün olduğunu" sözlerine ekler.[90]

Yukarıda incelenen bu konu -antik parodinin mizahi veya alaycı mı yoksa her ikisi mi olduğu- şu şekilde toparlanabilir:

(1) Householder tarafından alıntılanan kelimelerin mizahtan *ziyade* alayı tanımladığı düşünülürse, Householder parodiye eklenen kelimelerden verdiği örneklerden hareketle mizah ve alayın işin içinde olduğunu açıkça göstermek gerektiğinde hem mizah hem de alay için kullanılan kelimelerin çoğunlukla parodi için kullanılan kelimelere eklendiğini ve bunun parodi kelimesinin içinde her zaman ya da muhakkak mizahı barın-

---

87 bk. Lelièvre, s. 75. Lelièvre burada, "alay ve eleştirinin modern İngilizce sözcük "parodi"de çağrıştırdığı anlamlar, eleştirmenleri Aristofanes'in Euripides'i değersiz bir şair olarak gördüğünü kabul etmeye iterek onları yanıltmıştır" diyerek Householder'a atıfta bulunur.

88 bk. Gilbert Murray, *Aristophanes, A Study* (Oxford, 1933). (Francis West'in *Gilbert Murray. A Life* adlı kitabı (Londra ve New York, 1984), s. 217 ve ss. 1933 tarihli eserin Murray'nin Aristofanes ile ilgili daha önceki fikirlerini nasıl incelediği hakkında yorumda bulunur.)

89 bk. Bayan Herbert Richardson, *Parody*, The English Association Pamphlet No: 92, Ağustos 1935 (Londra, 1935).

90 Lelièvre, s. 75.

dırması gerekmediği anlamına geldiğini savunarak yanıltıcı olmaktadır.

(2) Householder tarafından seçilen kelimelerin çoğunun mizahtan ziyade alay anlamı taşımasına rağmen, bazı sözlükbilimcilerince hem alay hem de mizah olarak tercüme edilen parodi tanımına eklenen diğer kelimeler (örn. Athenaeus'un 14.638'indeki gibi), eski terimleri modern karşılıkları olacak kelimelere, özellikle modern alay kavramının ve kahkahanın mizahtan daha olumsuz ve yıkıcı olduğu düşünüldüğünde, çevirmenin sıkıntılarına işaret eder.

(3) Antik dönem yorumcuları tarafından parodi için kullanılan kelimelere başka kelimelerin eklenmesi, bu kelimelerin sadece yukarıda bahsedilen her iki konu da akılda tutularak itina ile tercüme edilmesi gereken değil, aynı zamanda daha sonra *kelimelere, içeriğe, bahsi geçen esere bağlı olarak*, parodi için kullanılan kelimenin geleneksel anlamına eklemeler yapılarak doğru ya da yanlış (kökten ya da ılımlı) veya kelimenin hâlihazırda taşıdığı anlamları ortaya çıkararak kelimelerin eklenmesiyle yorumlanabilecek kelimeleri de içerir.

(4) Antik dönemdekiler tarafından içine parodi için kullanılan kelimelerin ilave edildiği ve bizim hâlâ tamamen ya da kısmen bildiğimiz eserlerin çoğu, komiğe özgü etkiler yaratmak açısından parodinin *daha önceleri* mizahi olduğunun düşünüldüğünü ve eğer alay ya da taklit yollu alay varsa bunların parodinin diğer işlevlerine eklendiğini ve parodinin hedefini veya hedeflerini zıt değerli olacak biçimde yenilemesi ile bir arada varlıklarını sürdürdüğünü ileri sürer.

Bir sonraki bölüm, parodinin modern edebî eleştiride burlesk türüne indirgenişinin birçok modern eleştirmene, yazara ve hem daha münhasır hem de daha olumsuz bir tavırda olan okuyucuya göre parodiyi nasıl alay ya da taklit yollu alay ile ilişkilendirdiği üzerine daha ayrıntılı bir değerlendirme yapacaktır.

Parodiyi burlesk ile ilişkilendiren ve parodinin alaydan yararlandığını iddia eden çoğu anlayış, parodinin burleskin olum-

suzluğu ve yıkıcılığı sebebiyle eleştirildiğini kabul etse de hiç değilse parodiyi alay olarak gören başka bir yaklaşım bu alay unsurunu olumlu bir nitelik olarak tanımlama çabasına girmiştir.

Bu yaklaşıma Christopher Stone'un *Parody*'sinde [*Parodi*] (1914) rastlanır. Stone bu kitapta "alay, hoşgörüsüzlüğe çare olma hususunda toplumun en etkili aracıdır. Ukalalığın havasını alır, iyi niyetli eksantrik insanları değiştirip uyumlu hâle getirir, mutaassıp kimseleri ılımlı kılar ve beceriksizlerin başarılı olmalarını engeller. Gerçek, ona üstün gelecektir, yalan ise altında korkudan suspus kesilecektir" der.[91] Bu yaklaşımın parodiye yüklediği olumlu sıfatlara rağmen, Stone parodiyi burlesk ile özdeşleştiren ve parodiyi burleske ve burleskin alaycı amaçlarına, ki burada parodiye daha karmaşık veya daha güç algılanan işlevler yüklenebilir, indirgeyen modern parodi yazarlarından biridir. Ayrıca Stone'un "yapıcı alay"[92] kavramını üreterek yapıcı eleştiri olarak parodi ile yıkıcı alay olarak parodi arasındaki farklılığa netlik kazandırmaktan ziyade bu farkı bulandırdığı söylenebilir.

Stone ilk başta Sir Owen Seaman'ın yanlış olanı eleştirme becerisinin parodinin "en önemli işlevi" olduğu fikrini benimsemiştir.[93] Dolayısıyla, Seaman'ın görüşü, Fransız eleştirmen ve parodici Louis Fuzelier'ın parodiyi savunduğu 1738'e kadar gidebilir. Seaman'ın görüşü, Isaac D'Israeli ve İngilizce yazan diğer yazarlar tarafından sürdürülmüş ve yalanı ortadan kaldırma konusunda faydalı bir araç olarak parodi fikrini savunmayı da içinde barındırmıştır.

Fuzelier, drama yazarı Houdard de la Motte'un 'Discours à l'occasion d'un discours de M[onsieur] D[e] L[a] M[otte] sur les Parodies' [Bay D[e] L[a] M[otte]'un Parodi Üzerine Yaptığı Konuşma Üzerine Bir Söylem] adlı kime ait olduğu bilinmeyen eser-

---

[91] bk. Christopher Stone, *Parody* (Londra, 1914), s. 8.

[92] bk. Stone, s. 10, Stone'un parodi ve burlesk özdeşleştirmesi.

[93] Ayrıca bk. Stone, s. 38.

de parodiye karşı yaptığı saldırıyı, *Les Parodies de Nouveau Théâtre Italien*[94] [*Yeni İtalyan Tiyatrosunun Parodileri*] (1738) adlı eserinde yayımlanan makalede parodinin kişisel olarak yazara saldırmadığını ve asıl işlevinin trajedilerin erdem olarak maskelediği ahlaksızlıkları gün yüzüne çıkarmak olduğunu ileri sürerek savunmuştur.

Daha önce bahsi edilen "Parodies" makalesinde Isaac D'Israeli, Fuzelier'ı şöyle alıntılar: "Erdemi paradoksa dönüştürmek ve alayı kullanarak gerçeği aşağılamak şöyle dursun, PARODİ yalnızca asılsız ve yanlış olana saldırır; şaklabanlık değildir, eleştirel yorumlama bile değildir. Kahramanlarına sürekli doğaya, sağduyuya ve gerçeğe aykırı rol yaptıran drama yazarlarının saçmalıklarından başka neyin parodisini yaparız ki biz?"[95]

D'Israeli, antik dönem parodi yazarlarını "şaklaban" olarak nitelendirmesine rağmen Fuzelier'dan daha önce yazdığı bir makalesinde Paul Scarron'ın Virgil travestisi gibi eserlerin bahsi geçen eserle "alay ederek"[96] yazılmadığını iddia ederek Fuzelier'ın Houdard de la Motte'a karşı parodiyi savunmasını tekrarladığı söylenebilir. D'Israeli, *Curiosities of Literature*[97] [*Edebiyatın Merak Ettikleri*] kitabında hem Scarron hem de burlesk hakkında bazı eleştiriler yapmasına rağmen, ilk kitabı olan *Le Virgile Travesty en vers Burlesque*'in [*Burlesk Tarzında Virgil Travestisi*] (1648-53)[98] ilk dizelerinde antik dönem rapsodistlerinin parodilerinin "şaklabanlık"[99] olduğunu söyleyen Scarron'ın kitabı *Typhon ou la Gigantomachie. Poëme Burlesque*'in [*Tayfun veya Devlerin Savaşı.*

---

[94] Verweyen ve Witting, s. 217'de Fuzelier'ın 1738'de 2 cilt hâlinde basılan (Cenevre, 1970), 1. cilt, s. XIX-XXXV (4 ciltli) eserinin yeni baskısına atıf yapar.

[95] bk. D'Israeli, "Parodies", s. 510-11. D'Israeli şöyle devam ediyor: "Birçok trajedi, Fuzelier hayranlık uyandıran bir gerçeklik ile bunu gözlemler, ahlaksızlıkları ve erdemleri maskeler ve PARODİ bunları gün yüzüne çıkarır."

[96] bk. D'Israeli, "Parodies", s. 504.

[97] bk. Isaac D'Israeli, "Scarron", *Curiosities of Literature*, 3 cilt (Londra, 1791-1817), cilt 2 (Londra, 1793), ss. 235-46.

[98] bk. Scarron, *Le Virgile Travesty en vers Burlesque* (Paris, 1653), s. 1.

[99] D'Israeli, "Scarron"daki burleske atıfta bulunarak "şaklabanlık"tan da söz eder.

Burlesk Şiir] üslubu için yaptığı "şaklaban" tasvirine yer vermiş bile olabilir. Ancak hem Scarron'ın eserinin, algılanması en zor parodi eser olarak kabul edilemeyeceği hem de D'Israeli'nin konusu ile alay etmeyen bir diğer Virgil travestisinin, kahramanların ve tanrıların acımasızca sıradanlaştırıldığı *Scarrodinides: or, Virgil Travestie. A Mock-Poem. Being the First Book of Virgils Æneis in English, Burlésque*'in[100] [*Scarrodinides: veya Virgil Travestisi. Bir Taşlama Şiiri. Virgil Æneis'inin İlk Kitabı, Burlesk*] yazarı C. Cotton'a ait olduğunu söylediği düşünülürse, D'Israeli'nin parodiyi şaklabanlık olarak gördüğü anlayış yine de aşırı indirgeyici olması yönünden eleştirilebilir.[101] (Cotton'ın *Virgile Travestie*'sinin [*Virgil Travestisi*] sonu şöyledir: "Dido'dan bir duman çıktı, / Dido bunun ah çekmek anlamına geldiğini düşündü, / Beyaz uzun Burnundan gözyaşları süzüldü, / Galiba Kraliçe *Maudlin* idi."[102])

Fakat görüldüğü üzere, D'Israeli makalesinin daha önceki bölümlerinde parodinin, tuhaf ve "kötü" kullanımları arasında değişiklik gösteren, farklı kullanımlarından bahsetmiştir. D'Israeli'nin makalesindeki söz konusu paragraf da parodiyi "diğerini dönüştürmek" diye tanımlayarak başlar, bu tanım Florio'nun daha önceden yaptığı ve görece tarafsız olan şu tanımı hatırlatır:

> Antik dönem yazarları parodiyi sıklıkla kullanır ve bizler gibi parodi sayesinde başka bir eserle birleştirilmiş yeni bir eser meydana getirirlerdi fakat bu eser, anlatımdaki küçük değişikliklerle farklı bir konuyu işlerdi. Eğlence, masum bir keyif çocuğu, sert bir eleştiri okunun kılıfından çıkan hicvî bir ok ya da her ne kadar güzel, değersiz ya da gülünç olsa da sadece parodinin aslını yapmak için çalışan o kötü sanat bu farklı konu olabilir.[103]

D'Israeli'ye göre, bu farklılık farklı bireylerin parodiyi farklı şekillerde kullanmalarının bir sonucudur: "Böylece insan doğası

---

[100] bk. C. Cotton, *Scarronides: or, Virgile Travestie. A Mock-Poem. Being the First book of Virgils Æneis in English, Burlesqué* (Londra, 1664).

[101] D'Israeli'nin "Scarron"ı, s. 246, Cotton'ın Scarron'ı eleştirdiği kadar eleştirmez.

[102] bk. Cotton, s. 111.

[103] D'Israeli, "Parodies", s. 505.

parodi komposizyonlarına giriyor ve parodilerin değişken özellikleri kaynağını bu özelliklerin kullanılma amacından alıyor."

D'Israeli parodinin birçok farklı kullanımına dikkat çekmekte haklı olsa da bu kullanımların biri ya da diğeri parodinin nihai kullanımı olarak diğerlerinden ayrı tutulduğu zaman sorunlar ortaya çıkmaktadır.

Örneğin bazı modern eleştirmenler parodiyi daha modern bir burlesk anlayışına indirger ve parodide gördükleri şey komedinin "alaycı" yapısı olduğundan parodiyi değersizlikle ayıplarken, bazı daha "geç modern" parodi yazarlarının ileriki bölümlerde parodiyi hem bu tür aşağılamalardan korumak hem de parodinin anlamını ve işlevini diğer gözde üstkurmacasal ve "metinlerarası" türleri kapsayacak şekilde genişletmek için parodideki komedi etkisinin ya da komedi yapısının önemini inkâr ettikleri görülecektir.

Bu gibi parodiyi komikten ayırt etme çabalarının yarattığı sorunlara rağmen parodiye komik etki ya da komik yapısının yüklenmesi bazılarını, parodiciyi yalnızca başka metinlerle taklit yollu alay eden olarak görmeye, parodiyi ise ahlaki zeminde kınamaya itmiştir. (W. K. Wimsatt, *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism* [*Birbirinden Nefret Eden İki Uç. Edebiyat ve Eleştiri Çalışmaları*] (1695) kitabındaki "The Criticism of Comedy" [Komedi Eleştirisi] makalesinde, s. 90-107, komedinin değeri üzerine yapılan olumsuz değerlendirmelerin kısa bir araştırmasına yer verir.)

Komediye karşı tutumumuz ne olursa olsun,[104] "taklidini yaparak alay etmek" tabiri alay, taklit yollu alay ya da aldatma anlamında kullanıldığında hedef metnin sadece hicvedilmediği aynı zamanda "yeniden işlevlendirildiği"[105] daha sofistike bir parodinin

[104] Komedi üzerine yapılan daha olumlu değerlendirmeler George Meredith'in "Essay on Comedy" (1877) makalesinde ve F. M. Comford, George E. Duckworth, James K. Feibleman, L. J. Potts ve Leo Salinger tarafından kaynakçada adları listelenen kitaplarda verilmiştir.

[105] "Yeniden işlev kazandırmak" tabiri burada bir metnin parodi bağlamında kazandığı yeni edebî işlevleri tanımlamak için kullanılır.

karmaşık yapısı, diğer edebî eserlere dair burlesk hatta "destansı taşlama" terimleriyle anlatılmak istenilenden (komik olmakla birlikte) daha ustaca bir kullanım sergiler. Aristofanes'in *Kurbağalar*'ı gibi açıkça komik olan eserler bile hem komik etki yaratmanın yanı sıra karmaşık ve ciddi mesajlar iletmenin hem de parodinin bu gibi diğer nitelikleri betimlenirken komiğin parodi tanımımızdan çıkarılması gerekmediğinin parodi kullanımının amaçlarından olduğunu gösterir. (Aristofanes'in *Kurbağalar*'ındaki Euripides ve Aeschylus arasındaki tartışma sağduyulu bir fikir bulmanın şehir için önemi hakkında çok şey söyler ve F. J. West, s. 217 ve ss., Gilbert Murray'nin 1933'te Aristofanes'i yeniden değerlendirmesinin bir sebebinin Murray'nin Aristofanes'in eserlerinin 1930'ların Avrupası ile olan siyasi ilgisini anlaması olduğuna dikkat çeker.)

"Destansı taşlama" ya da "kahramanlık taşlaması" [mock-epic] ya da [mock-heroic] terimlerinde olduğu gibi "taklit yollu alay etme" [mock] ifadesindeki muğlaklık çoğu zaman göz ardı edilir. Örneğin alay kelimesi "taklit yollu alay etme" ifadesinde ("inançsızlık taşlaması" ifadesinde olduğu gibi) hem aldatma [spoof] hem de sahtesini yapma [counterfeit] anlamına gelebilir.

Bir sonraki bölüm, parodideki komik etkinin temel kaynaklarından birinin, okuyucunun taklitten beklentileri bir tür komik bir tavırla alt üst olmadan ya da değişmeden önce ona bu beklentilerini hatırlatmakta taklidin hazırlık rolü oynayabileceği metinlerin uyumsuz bir şekilde yan yana getirilişi [juxtaposition] fikrini inceleyecektir.

Komik parodide taklit ve uyuşmazlık

Quintilian, *Institutio Oratoria*'sında (Kitap 6.3.85) "simulatio"* ve "dissimulatio"yu** bazı nükte türlerinde kullanılan

---

* Fr., simülasyon. "Bir araca, bir makineye, bir sisteme veya bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir market ya da bir bilgisayar programı aracılığı ile yapay bir şekilde yeniden üretilmesi." Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev., Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları, 3. baskı, 2011. (ç.n.)

** Fr., dissimülasyon. Gerçeğin gizlenmesi. (ç.n.)

metotlar olarak tanımlamış ve her ikisinin de en azından bazı parodi örneklerinde kullanılabileceğini söylemiştir. Quintilian "simülasyon"u, "bireyin kendisine ait belli bir fikri varmış gibi davranması"; "dissimülasyon"u ise "insanın başka birinin niyetini anlamamış rolü yapması" olarak tanımlar.[106] (İngilizce "dissimulation" kelimesi artık daha genel anlamda "ikiyüzlü davranmak" olarak tanımlanmaktadır.)

Diğer üslupların "simülasyonu", parodici burada parodi nesnesinin anlam ve kelimelerini paylaşıyormuş gibi yapar, birçok parodici tarafından bir başka parodi örneği ya da fikri ortaya atılmadan önce okuyucunun metinden beklentisinin ne olduğunu ortaya çıkarmak için kullanılan bir tekniktir. Ayrıca parodici, parodisi yapılan yazarın asıl anlatmaya çalıştığı şeyi anlamamış gibi yaptığında parodinin, Quintilian'ın tanımladığı anlamda, "gerçeği gizlediği" söylenebilir.

Parodici, hedef metni arkasında bir süre için kendi amaçlarını gizlediği bir "kelime maskesi" olarak kullandığında ironik bir türün "simülasyon"unun yapıldığı söylenebilir. Böyle bir parodide, hedef metin ya da parodici tarafından yapılan bir iyileştirmenin veya yeniden yazımın nesnesi olabilir ancak bir hicvin nesnesi ya da başka hedef metinlerin "Ezop tarzında" veya gizli bir tutumla eleştirilmesine ya da iyileştirilmesine izin vermek için kullanılan bir maske de olabilir.[107] Bu tür kılık değiştirmeler, dolaysız eleştirinin sansürü azaltma tehlikesi yaratabileceği ya da parodiciye karşı hakaret davası açabileceği durumlarda parodici tarafından kullanılabilir fakat parodici başka bir metni taklit edip sonrasında başka yazarlar veya "müteşairler"

---

[106] bk. Quintilian, cilt 2, s. 485; Kitap 6.3.85. Ayrıca Quintilian, cilt 3, s. 391; Kitap 9.2.29'da prosopopoeia ya da "kişileştirme"nin, "uygun konuşmalarla karakterin betimlenmesi"nin parodiye (*παρῳδή*) yakın olduğundan fakat bunun sadece parodideki taklit sahnesiyle ya da uygun *παρῳδία* ile ilgili olabileceğinden bahseder.

[107] Politik ve Ezop tarzı parodi kullanımlarını *Reading the Young Marx and Engels. Poetry, Parody and The Censor*'da (Londra ve Totowa N. J., 1978) daha ayrıntılı bir şekilde ele aldım.

tarafından ya da diğer okuyucuların veya eleştirmenlerin yanlış okumalarından dolayı metnin istenmeden yapılan bir parodiye indirgenmesini eleştirmek ya da taklit etmek amacıyla başka bir metni gerçek anlamından saptırabilir.

Yukarıda bahsedilen parodik taklit örneklerinin hiçbiri yalnızca taklit üzerinde durmazken, Alfred Liede parodi üzerine yazdığı *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*'deki[108] [*Alman Edebiyat Tarihi Sözlüğü*] bir makalesinin ikinci baskısında parodinin özel bir bilinçli taklit şekli (Liede bunu çok eski bir insan aktivitesi olarak görür) ve "her şeyden önce" bir tekniği ya da yöntemi öğrenme veya geliştirme çalışması olduğunu ileri sürer. Bu oldukça temel biçimsel parodi yaklaşımı (bu yaklaşım Quintilian'ın parode tanımını parodia tanımı ile karıştırmasını da akıllara getirir) bize parodi yazarlarının parodisini yapacakları üslubun taklidini yapmak için ihtiyaç duydukları beceri derecesi ile ilgili bir şeyler söyler ama Liede'nın parodiyi birçok farklı gruba ayırmasına rağmen (örneğin "artistische", "kritische", "agitatorische" -ya da "sanatsal", "eleştirel", "kışkırtıcı"- parodi) onun bu yaklaşımı daha iyi parodi örneklerinin yeniden işlevlendirilmesini ve komik yönlerini arka plana atarken bu örneklerin bir tür taklide indirgemesi tehlikesi ile karşı karşıya kalır.[109] (Liede, s. 12, Paul Lehmann'ın parodiyi komik ve eleştirel olarak ikiye ayırmasını da eleştirir. H. Grellmann, farklı okuyucu kitleleri üzerindeki komik etkiyi incelemenin zorluğundan dolayı bu ayrımı *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*'in birinci baskısında parodi üzerine yazdığı makalesinde kullanmıştır ve parodilerin hepsinde ortak olan tek şeyin "edebî eserle bilinçli bir şekilde oyun oynamak" olduğunu söyler.) Liede'ya göre (s. 13 ve ss.) en yaygın parodi türü "sanatsal parodi"dir ve sanatsal paro-

[108] Alfred Liede, "Parodie", *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. baskı (Berlin ve New York, 1977), cilt 3, s. 12-72; s. 13 ve ss.

[109] Liede, s. 14, sanatsal parodi hakkında amacı olan mükemmel taklidin "im Scherz oder Ernst" (bir şaka olarak ya da ciddiyetle yapıldığını) söyler fakat farklılık ya da uyuşmazlığın olmadığı yerde mükemmel taklidin nasıl ortaya çıkacağını açıklamaz.

dinin temel amacı parodinin, sanatsal niteliğin derecesini belirleyen modeline benzerliğinin sonucunda ortaya çıkan "mükemmel taklit"tir. Liede'nın bu fikrin sonunda vardığı tartışmaya açık olan kanı (s. 14) parodi yazımındaki mükemmel sanatsallığın, parodinin aslından ayırt edilemediği anda ortaya çıktığıdır.

Bu kanı ve bu kanının hem antik hem de modern parodi örnekleri için geçerli olmadığı düşünüldüğünde, Liede'nın iddiasının "sanatsal" parodiyi tanımlamadaki yeterlilik ve en yaygın parodi türü olması hususunda sorgulanması gerekir. Buna karşın parodi tarihi, taklit aşamasının parodideki tek etmen olmadığını göstermekle kalmayacak, bazı parodilerin taklit fikrinin kendisinin tartışmaya açıldığını, bununla birlikte parodiyi diğer alıntı türlerinden ve edebî taklitlerden ayıran şeyin komik uyuşmazlığın yapısal kullanımı olduğunu ve parodinin işlevinin taklitten daha fazlası olduğunu gösterecektir.[110]

Komik uyuşmazlık ya da farklılık oluşumu, bu kitaptaki parodi ve parodi tanımları için önemli bir ayırt edici unsur olarak kabul edilecektir. Ayrıca Liede ve diğerlerinin dediği gibi okuyucuların tümü mizah anlayışına ya da anlatılmak istenen komediyi anlayacak kavrama gücüne sahip olmadığı zaman bile parodiyi komedi olarak tanımlamak mümkündür. Bu oluşum, parodide komik etkinin yaratılışının yanı sıra söz konusu durumda parodinin nasıl komedi olarak tanımlanabileceğini de açıklar. Bir başka deyişle, parodisi yapılan metin ile parodi arasındaki uyuşmazlığın -ki bu uyuşmazlık parodilerin çoğu tarafından kasıtlı olarak öyle ya da böyle komik bir şekilde suistimal edilir- okur ya da seyirci için komik parodinin bir işareti olan komik etki yarattığı söylenebilir. Böylece parodinin komik yönleri okuyucu ya da seyirci tarafından fark edilmediğinde ya da algılanmadığında bile hâlâ parodinin "komik" olduğu söylenebilir. (Söz konusu eleştirmen ya da okuyucu eserdeki komediyi anlamazsa komedinin var olama-

[110] Liede, s. 14, eleştirel parodinin kendisini hedefinden mümkün olduğunca farklılaştırmaya çalıştığını söylerken bile hâlâ onun diğer özelliklerini açıklama pahasına parodinin taklit ile olan ilişkisi üzerine yoğunlaşır.

yacağını iddia eden görüş "sen masayı görmüyorsan o masa yoktur" görüşü ile çok benzerdir. Bununla birlikte bir eserde komik parodi olduğunu işaret eden belirtiler öğrenilebilir ve bu şekilde okuyucunun ya da seyircinin, yazarın amaçladığı komedinin daha çok farkında olması sağlanabilir.)

Parodideki komik uyuşmazlık ya da farklılığın ortaya çıkışında etkili olan etmenleri açıklarken kendimizi ideal ve gerçek ya da yüksek ve alçak arasındaki on sekizinci yüzyıl sonrası ayrımla sınırlandırmaktansa, herhangi bir komik uyuşmazlık yaratması için parodide komik arayalım; bu da, bırakalım metinler arasındaki farklılık ya da uygunsuz benzerlik olsun. Bu yaklaşım, parodinin asıl metinde değişiklik yapılan ama hem parodinin ana fikrinin hem de bu ana fikrin mümkün olan çeşitli kullanımlarının tarihî yapısını değiştirmeden yapılan komik alıntı aracı olarak kabul edildiği klasik parodi anlayışını da kabul eder. Başka metinlerdeki bazı parodik değişikliklerde, parodisi yapılan metin ile metnin yeni bağlamı arasındaki kontrollü farklılık ya da uyuşmazlık da parodiyi sahtecilikten ve intihalden olduğu kadar diğer edebî eleştiri türlerinden de ayıran komik etkinin bir diğer temel kaynağıdır.

Bazı komedi öğrencilerine göre, mizahın özü genellikle X için bir beklenti yaratıp Y'yi ya da X'ten tamamen farklı olan başka bir şeyi vermekte yatar. Immanuel Kant, *Estetik Yargının Eleştirisi* (1790) kitabındaki "Yüce Olanın Analitiği"nde, her şeyde insanı güldüren saçma bir şey olması gerektiğini ("Es muß in allem, was einlebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein") belirttikten sonra, "*kahkaha, gergin bir beklentinin beklenmedik bir anda bir hiçe dönüşmesi sonucu ortaya çıkan duygudur*"[111] ('das Lachen ist ein Affect aus

[111] James Creed Meredith Kant'ın *Critique of Aesthetic Judgement* (Oxford, 1911) kitabının çevirisi 199. sayfasındaki bu kısmı şöyle çevirir: "*Kahkaha, gergin bir beklentinin beklenmedik bir anda bir hiçe indirgenmesi sonucu ortaya çıkan duygudur.*" D. H. Monro da *Argument of Laughter*'ında (Melbourne, 1951), s. 147-61, bunu ve Kant'taki diğer paragrafları tartışmıştır.

der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in inchts'[112]) der. Bu paragrafta, Kant bir "hiç" olarak X'in yerini alan şeyi açıklarken, o şey mizah ya da parodicinin bakış açısından bakıldığında hâlâ "bir şey"dir ve bu "bir şey" komik olmayanın aksine komik zıtlık yaratması için özellikle seçilmiş "bir şey"dir. Kant, yeni ya da beklenmedik bir şeyin başka bir şeyin yerini aldığı *Estetik Yargının Eleştirisi*'nde mizah örnekleri verir;[113] *Anthropology*'sinde [*İnsanbilim*] ise Fielding'in *Jonathan Wild*'ında ya da Blumauer'in Virgil travestisinde olduğu gibi parodinin duyguları, komik çelişki beklentisi yaratarak yanlış ya da olumsuz görüşlerin yarattığı etkinin sebep olduğu çatışmalardan arındırabileceğini tartışırken[114] asıl konunun bu olduğunu ileri sürer.

Mizahın özünün X için beklenti yaratıp Y'yi ya da "X'ten tamamen farklı olan" başka bir şeyi vermekte olduğunu kabul eden görüş, bir metinden alıntı yapıldığında ve bu alıntı değiştirildiğinde ya da konusu çarpıtıldığında parodide işleyen mekanizmayı tanımlamak için de oldukça uygundur; buna karşın burada da etmenlerin gelişigüzel değil dikkatli bir şekilde seçilmesiyle çatışma genellikle komik olacaktır. (Sadece farklılık veya uyuşmazlık ya da bunun algılanması -örneğin ortada bir farklılık olduğunun algılanması- elbette parodik ya da komik olmak zorunda değildir.)

Parodi söz konusu olduğunda yaratılan komik uyuşmazlık, "yükseği" "alçakla", ciddi olanı saçma olanla ya da eski olanı modern olanla, dine saygılı olanı dine saygısız olanla komik yöntemlerle karşılaştırarak asıl metni biçim veya içeriği ile ters düşüre-

---

[112] bk. Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft. Kant Werke. Akademie-Textausgabe* (1902, ss. (Berlin, 1968), cilt 5, s. 332.

[113] Dr. Mary A. McCloskey'ye bu ve bununla ilgili konularda benimle fikirlerini paylaştığı için müteşekkirim.

[114] bk. Immanuel Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, çev., Mary J. Gregor, The Hague 1974, s. 40 (ya da Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, erster Theil, erstes Hauptstück, dritter Abschnitt). "Productive wit" (bk. Gregor s. 90 ve ss.) bölümü ince esprinin hem şakacı hem de daha ciddi kullanımlarını ve farklılıklarını inceler.

bilir. Bu noktada, edebî parodi okuyucusunun belli bir metinden beklentileri üzerinde oynanabilir; okuyucu ve beklentileri hakkında dolaylı veya dolaysız yorum yapılabilir. Ayrıca parodi söz konusu olduğunda birden fazla etmen okuyucunun beklentisine konu olabilir. Hem parodicinin metni hem de parodisi yapılan metin okuyucunun ilgisi ile karşı karşıya olduğundan parodisi yapılan metin, Dickens taklidinin James Joyce'un *Ulysses*'indeki "Güneşin Öküzü" parodilerinde görülmesi gibi, kendisinin biçim ve içeriğinin çarpıtıldığı yeni hâliyle (X'in Y olarak) okuyucuya sunulduğunu gördüğünde şaşırabilir ancak Joyce'un Dickens tarzında yazması gibi parodicinin eserindeki üslup değişikliği de parodisi yapılan metnin şaşırmasına sebep olabilir.[115]

Bu gibi uyuşmazlıkların algılanmasıyla ilişkilendirilen beklentilerin beklenmedik bir şekilde yıkılması uzun yıllardır mizahın temel bileşeni olarak kabul edilmiştir. Kant'ın yanı sıra, Paris'teki De Coislin koleksiyonundaki onuncu yüzyıla ait olduğu söylenen bir el yazmasından alınıp 1839'da basılan[116] ve bazı eleştirmenlerce Aristoteles *Poetika*'sının kayıp kısmına ait olduğu düşünülen, bazılarına göre ise Aristoteles'in yarım kalan komedi tartışmalarını tamamlama girişimi[117] *Tractatus Coislinianus* [Coislinianus Antlaşması] da "beklenmedik olan"ı kahkahanın sebeplerinden biri olarak gösterir.[118]

Lane Cooper, kendi *Tractatus Coislinianus* yayınında Aristofanes'in *Kurbağalar*'ının sonunda şair olarak kendisine Euripides yerine Aeschylus'u seçen Dionysus örneğini vererek bu ko-

---

[115] Joyce'un *Ulysses*'indeki "Güneşin Öküzü" bölümü, on dokuzuncu yüzyıl yenilikçi parodi antolojisinin parodisi yapılacak yazarlarının sıraya koyulması işlemi olarak tanımlanabilir ve bu formül bu eserlerin tahlilinde de kullanılabilir.

[116] Richard Janko'nun *Aristotle on Comedy. Towards Reconstruction of Poetics II* (Londra, 1984), s. 5, Tractatus Coislinianus'un köklerini milattan sonra on üçüncü yüzyıla dayandırır ancak s. 8'de milattan sonra altıncı yüzyıla dayanıyor olabileceğini söyler.

[117] bk. Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the "Tractatus Coislinianus"* (Oxford, 1924), Ön Söz ve Giriş.

[118] age. s. 225.

nunun, bir beklentinin beklenmedik bir şekilde başka bir beklentiye dönüşümü ile alakalı olduğunu ileri sürer.[119] Bu konuya ve Cooper'ın örneğine ek olarak, *Tractatus Coislinianus*'ta listelenen kahkaha yaratan, "aldatma", "imkânsız olan", "mümkün ve mantıksız olan", "karakterleri küçük düşürmek", güçlü olanın değersiz şeyi seçmesi ve bir öyküde olaylar arasında sıra olmayışı gibi, diğer sebeplerin okuyucunun beklentisinin yıkılmasını hafife aldığı söylenebilir.[120]

Quintilian, *Institutio Oratoria*'sının Kitap 6.3.84'ünde "bütün mizah türleri arasında en hoş olanıdır; başarısı beklentileri yanıltmaya ya da başkasının kelimelerine onun kastettiğinden başka bir anlam yüklemeye bağlı olan espri olarak adlandırılır. Cicero'dan alıntılanan "Bu adamın neyi eksik, varlık ve erdem biriktirmişken?" örneğinde olduğu gibi, beklenmedik unsur saldıran taraf tarafından kullanılabilir"[121] derken okuyucunun/seyircinin mizah beklentisinin karşılanmadığını ima eder.

Quintilian'ın beklentilerin karşılanmamasını esprinin belirleyici özelliği olarak göstermesi, Henry Fielding'in *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great. With the Annotations of H. Scriblerus Secundus*'unu [*Trajedilerin Trajedisi veya Büyük Tom Thumb'ın Yaşamı ve Ölümü. H. Scriblerus Secundus'un Notlarıyla*] (1731)[122] okurken akılda tutulabilir. Fielding burada espriyi sadece kahramanlık trajedisinin parodisini göstermek için değil Fielding'in sahnede tadını çıkardığı parodinin detaylarını açıklama görevini de üstlenen trajedi yorumlarının parodisini göstermek için de kullanır. Bu yüzden, örneğin, Doodle'ın başlangıçtaki kendini beğenmişliğini, buradaki ciddiyet beklentisi Doodle doğanın yüzüne "evrensel bir sırıtış" takındığının söylendiğini açıkladığında son bulur, Scriblerus İngiliz trajedisinin kendisine özgü bir geleneğinden kaynaklandığını

[119] age. s. 249.

[120] age. s. 225. (Ayrıca bk. Aristoteles'in *Retorik*'i, Kitap 3.11.)

[121] bk. Quintilian, *Institutio Oratoria*, Kitap 6.2.84, çev., H. E. Butler, cilt 2, s. 485.

[122] Oyun, ilk olarak 1730'da "Açıklamalar" kısmı olmadan piyasaya çıkmıştır.

ve bunun Lee'nin "bütün doğa gülümsüyor" diye biten şiirsel dizelerinde olduğu gibi ifadelerin güzel "uyarlamaları" olduğunu söyler. Fielding'in sahnelenen oyununda yükselen ve alçalan beklentilerin yanı sıra, Scriblerus Secundus'un Doodle'ın dizelerini yorumladığı Fielding'in alaycı dipnotu "Corneille trajediyi hazırlayacağı olağanüstü bir gün teklif ediyor" ve "bizim trajedi yazarlarımızın gökyüzünün berraklığı ile göze çarpan bir günden ya da genellikle güzel bir yaz günü dediğimiz şeyden anladığı bu" cümleleriyle beklentileri yükseltip alçaltarak başlar.

Scriblerus Secundus, Tom Thumb'ın perde II, sahne i'de bir sırrı açıklamasına ilişkin yaptığı bir yorumda "bu seyircinin beklentisini en üst noktaya kadar çıkartarak onu şaşırtma, sonra da beklentisinin önüne geçip yükselmesini engelleme metodu trajedi yazarlarımızın çoğu tarafından büyük bir başarı ile uygulanmıştır" derken, sonrasında bahsi edilen sözüm ona trajedi yazarlarının istedikleri trajedileri üretemedikleri fikrini biraz ironi ile ileri sürmek için Quintilian'ın komedi metodu tanımını trajedi metodları ile beklenmedik bir şekilde yan yana getirir. Ne gariptir ki, bu sebeple Fielding'in oyunundaki görevini parodi aracı, komedi oyununun işlevini de saldırıya maruz kaldığı esnada trajedinin kurallarını alt üst etmek olarak tanımlar.

Kontrollü bir şekilde seyircide beklenti yaratmak ve bu beklentiyi alt üst etmek, alıntının ya da taklidin başka metinler ürettiği ve bu metinleri, okuyucunun algılayışıyla, bu algılama işlemi parodide bir bütün olarak gerçekleşir, ironik bir çelişki içine sokan antik parodide de esastı. Aristofanes'in *Kurbağalar* komedisinin perde I, sahne i'i Dionysos Festivali için yapılan hazırlıklarla başlar ve potansiyel bir oyun içinde oyundur. Köle Xanthias, Dionysos ile senaryo hakkında konuşur:

XANTHIAS: Sen benim bütün bu payandaları ortalıkta sürüklediğimi ve şimdi onlara gülemeyeceğimi mi söylemeye çalışıyorsun? Bu sana her zaman söylediğim şey. Phrynichus, Lysis, Ameipsias, meşhur yazarların hepsi bunu yapıyor. Komik kapıcı sahnesi. Her komedide bu sahneden bir tane olur.

DİONYSOS: Pekâlâ bu komedide olmayacak.[123]

Ne kadar ironiktir ki, "bu komedi" hem Dionysos Festivali'ni, hem oyun içinde oyunu, hem de karakterlerin safça ve ironik bir şekilde bihaber bırakıldığı Aristofanes komedisini işaret eder. Bu yüzden, Dionysos söylediği şeyin kendi oyunu için doğru olduğunu düşünürken bu, ironik bir şekilde mizahı Xanthias'ın bahsettiği ünlü komik kapıcı sahnesinin parodisinden elde ettiğimiz Aristofanes oyunu için doğru değildir. Xanthias, yapamayacağını söylerken zaten farkında olmadan komik kapıcı sahnesini ve daha üstkurmacasal ve daha ironik bir yaklaşımla parodileri yapılan bu sahnelerin asıl hâllerini oynamıştır. Bu örnekte, parodi komik ve oyuncu olduğu kadar düşünümsel [reflexive] ve "üstkurmacasal"dır. Ayrıca yazarın ifadelerinin okuyucunun dünyasına doğru yöneltildiği hicivlerden ayrı tutulur.[124]

Parodi ile ilgili daha fazla teknik ve parodinin diğer özellikleri, tekniğin hiciv ve ironiden ayırt edildiği bir sonraki bölümde tartışılacaktır. Bazı teknikler okuyucuya parodiyi işaret edebilir; işaret edilen bu belirtiler dikkate alınarak okuyucunun parodinin hem oluşumunda hem de alımlanmasındaki rolü tartışılacaktır.

Okuyucu Alımlaması

Okuyucunun parodi belirtilerini alımlamasının tartışıldığı bu bölümde, temel olarak taklidi (ya da metindeki edebî eserin tamamının veya bir bölümünün eleştirel ve ironik olmayacak şekilde yeniden yazılması) edebî parodiden ayıran en önemli özelliğin parodinin amacının asıl eser ile bu eserin "taklidi" ve "dönüşümü" arasında komik farklılık ya da uyuşmazlık yaratmak olduğu ileri sürülecektir. Bazıları, okuyucunun yazarın

[123] Aristofanes, *Kurbağalar*, s. 156 ve ss. Aristofanes'in eserlerindeki bu ve diğer parodik paragraflar üzerine yapılan başka yorumlar için ayrıca bk. Frances Muecke, "Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes", *Antichton*, vol. 11, 1977, ss. 52-67.

[124] Üstkurmaca konusu, ikinci bölümün son kısmında ayrıca tartışılmıştır.

niyetini tam olarak bilemeyeceğine inanmak istese de bir komik[125] olarak parodi metni deneyimi, okuyucunun söz konusu metinde bu etkiyi yaratan yapısal ve diğer sebepleri bulmaya çalışacağı anlamına gelecektir.[126]

En sık karşılaşılan parodi belirtileri aşağıdaki kategoriler altında maddeleştirilebilir:

I- Alıntı yapılan metnin tutarlılığındaki değişiklikler

1) anlamsal değişiklikler:
   a) asıl metnin ana fikrinde ya da vermek istediği mesajda yapılan görünüşte anlamsız ve saçma olan değişiklikler
   b) daha anlamlı, ironik ya da hicvî ve komik olan asıl metnin ana fikrinde ya da vermek istediği mesajda yapılan değişiklikler

2) kelime seçiminde ve/veya asıl metinden alınan kelimelerin gerçek veya mecazi işlevlerinde yapılan değişiklikler

3) sözdizimsel değişiklikler (anlamı da etkileyebilir)

4) zaman kipi, kişi veya diğer "cümlesel-dilbilgisel" özelliklerdeki değişiklikler

5) parodisi yapılan eserden seçilmiş veya yeni olan paragrafların yan yana getirilmesi

6) yeni bağlamın taklit edilen metinde yarattığı çağrışımlardaki ya da diğer bağlamsal (ve "cümle ötesi") değişiklikler (Bu, örneğin, Malcolm Bradbury'nin *Mensonge*'unda olduğu gibi, eleştirinin kurmacanın ana fikrine aktarımını da kapsayabilir.)

7) Bir dilin kelime dağarcığının topluluk dili, birey dili veya diğer unsurlarında meydana gelen değişiklikler

---

[125] Bir eserin komik olarak kabul edilmesi ile ilişkilendirilen "mizah anlayışı", en azından kısmen komedi belirtilerini fark etme ve anlama yeteneğini -edinilmiş bir yetenektir- kapsar ve bu kişisel tepkiler ve uluslar arasındaki bazı farklılıkları açıklayabilir.

[126] Bir önceki notta da ifade edildiği gibi, bu gibi komik etkilerin ve bu etkilerin sebeplerinin planlanmış olduğu ya da parodinin kasıt gütmeyen parodi veya "pekoral" olarak yeniden adlandırıldığı düşünülmelidir.

8) Şiir parodilerinin ana fikrinin yanı sıra ölçüsünde veya ritminde ya da drama veya nesir eserlerin "biçimsel" özelliklerinde meydana gelen değişiklikler

II- Dolaysız İfadeler

1) Parodisi yapılan metin, parodici veya okuyucu hakkındaki yorumlar

2) Parodi okuyucusu hakkında yapılan veya parodi okuyucusu için tavsiye edilen yorumlar

3) Parodici hakkındaki yorumlar

4) Parodinin tümü hakkında yapılan yorumlar

III- Okuyucu Üzerindeki Etkileri

1) Parodisi yapılan metne dair beklentilerinin çatışması sonucu ortaya çıkan şok, sürpriz ve mizah

2) Parodisi yapılan metnin okuyucusunun fikirlerindeki değişim

IV- "Normal" ya da beklenen üslupta veya parodicinin konusunda meydana gelen değişiklikler

Daha önce de bahsedildiği üzere, parodicinin üslubunda tutarsız değişim olduğunun gözlemlenmesi de parodisi yapılan eserin kendi içindeki veya parodisi yapılan metin ve yeni bağlamı arasındaki uyuşmazlığın algılanması gibi eserin parodik olduğunu işaret eden durumlardan biridir. Bu durum, okuyucunun parodicinin aşina olunan üslubu ile parodi yazdığı üslup (X için beklenti yaratıp Y'yi vermek) arasında büyük bir çelişki olduğunu fark ettiği zaman ortaya çıkar. James Joyce'un genelde Dickens tarzında yazmayışı, Joyce'un *Ulysses*'indeki "Güneşin Öküzü" bölümündeki parodilerdeki "Dickens paragrafı"nın parodik yapısının bir göstergesidir. Ayrıca "Y"nin tahminî ana fikrindeki değişiklik de parodinin bir işareti olabilir.

Parodi, dış okuyucu alımlamasının nesnesi olmanın yanı sıra, hayalî bir okuyucunun beklentileri ya da parodinin kurgulanmasında alıcı olan kişi üzerinde oyun oynayabilir. Bu bağlamda, okuyucu ve parodi tartışmasının sadece dış okuyucunun parodiyi alımlaması veya algılaması ile değil parodinin kendi içinde okuyucunun beklentilerini çağrıştırması ile ilgili olması da gerekmektedir. Çoğu parodi örneğinde okuyucunun beklentisini çağrıştırma işlemi, alıntı ya da parodisi yapılacak eserin taklidi sayesinde gerçekleşse de, bazı durumlarda, örneğin Miguel de Cervantes'in parodik eseri *Don Kişot'un Maceraları*'nda Don Quixote'u romans okuyucusu olarak çizmesi gibi, parodinin parodi dışında kalan bazı okuyucular için ayna görevi görecek kurgusal bir okuyucu yarattığı ve onu kullandığı görülebilir.

Bir parodide okuyucudan böyle farklı şekillerde yararlanmak, dış bir okuyucu tarafından parodinin alımlanmasını ve belirtilerinin kavranmasını daha önce ifade edilenden daha karmaşık kılacaktır.

Okuyucunun tipik bir parodinin üretilmesinde ve onun alımlanmasında oynadığı rolü gözler önüne serme sürecine başlarken her şeyden önce parodinin alımlanmasının birbiriyle alakadar en az iki iletişim modelini kapsadığı söylenebilir. Bunlardan ilki parodici ile parodisi yapılan metnin yazarı arasında; ikincisi ise parodici ile parodi okuyucusu -okuyucunun parodide, parodisi yapılan metni asıl ve/veya parodisi yapılmış hâliyle okuduğu düşünülebilir- arasındadır.

Kısacası, parodisi yapılacak eser parodici tarafından "deşifre edilir" ve "çarpıtılmış" veya değiştirilmiş bir şekilde başka bir okuyucuya, şifre çözücüye, sunulur (ya da o kişi için "şifrelenir"). Deşifre yapacak bu okuyucunun, parodisi yapılan eserin aslından beklentileri üzerinde oynanabilir. Bu beklentiler okuyucuya hatırlatılabilir ve sonra parodici tarafından parodi, eserin bir parçası olarak dönüştürülebilir. Eğer parodi okuyucusu parodinin hedefini biliyorsa ve bunu daha önceden deşifre etmişse, parodinin hedefi parodi içindeki yeni hâliyle karşılaştırıldığında

oldukça iyi durumda olacaktır ama eğer okuyucu, parodicinin hedef metnini bilmiyorsa bunu parodinin yarattığı çağrışımlar sayesinde öğrenebilir ve parodi metin sayesinde parodisi yapılan metin ile parodi metin arasındaki farkı anlayabilir.

Modern parodi kuramları bölümünde tekrar görüleceği gibi, bu son konu parodi kuramcıları ve editörleri tarafından içinde bulunduğumuz yüzyılda çoğunlukla göz ardı edilmektedir. Örneğin, Walter Jerrold ve R. M. Leonard'ın birlikte hazırladığı *A Century of Parody and Imitation* [*Parodi ve Taklit Yüzyılı*] (1913) kitabının "Önsöz"ünde Isaac D'Israeli'nin "asıl örneğe aşina değilsek parodi hiçbir şeydir" iddiasında bulunduğunu yazıp "gerçek şu ki, en iyi eserlerin bazıları uzun zaman önce unutulan asıllarından çıkar" ifadesini sözlerine eklerler ama bunun nasıl olduğunu açıklamazlar,[127] kendilerinden önce ve sonra gelen birçok yazar gibi parodicinin parodisini yaptığı metni parodinin içine yerleştirmesinin söz konusu esere pek aşina olmayan okuyucuların bile parodi metinde, parodik bir tavırla yaklaşıldığında dahi, asıl eseri öğrenebilecekleri anlamına geldiğini yazma konusunda başarısız olurlar. Modern ve postmodern parodinin tartışıldığı bölümlerde de görüleceği gibi, ancak bu durumun farkına varıldığında parodilerin çoğunda olan şifrelerin ve deşifrelerin çokluğunun ve dış okuyucunun beklentilerini çağrıştırmanın ve dönüştürmenin değeri tamamen anlaşılabilir.

Dış okuyucunun parodiyi alımlamasını ve parodinin hem bize parodicinin parodisini yaptığı eserin deşifresini gösterme hem de dış okuyucunun beklentisini yükseltmek ve dönüştürmek için bu deşifreyi kullanma şeklini tahlil etmede kullanılabilecek bir dizi kurallar vardır. Bütün bu parodik deşifrelerin ve şifrelerin tek seferde gösterilmesine olanak sağlayan kural, S. J. Schmidt'in metinlerin okuyucu tarafından alımlanmasının incelenmesi, yazarın okuyucu alımlamasına dâhil olan unsurların bir çalışmasını şifrelerkenki farkındalığı üzerine yoğunlaşan "metin

[127] bk. *A Century of Parody and Imitation*, ed. Walter Jerrold ve R. M. Leonard (Oxford, 1913), s. v.

dilbilimi" çalışmalarından elde edilebilir.[128] Schmidt'in önerdiği terminolojiyi kullanarak, bir metnin alımlanması temel olarak X zaman ve mekânda, okuyucunun dünyasında, OD, metnin dünyasının, MD, alımlanması olarak tanımlanabilir. Ancak bu kategorileri parodinin alımlanmasına uyarlayacak olursak, parodideki en az iki metin dünyasından -parodicinin ve parodici tarafından yeniden üretilen hedefin dünyası, sırasıyla MD1 ve MD2- bahsetmek durumunda kalırız. Her iki metnin de X zaman ve mekânda dış bir okuyucu tarafından alımlandığı söylenebilirken, içinde iki metnin de bulunduğu bir parodinin yazarının (ya da MD1) MD2 okuyucusu olduğu, MD2'nin de bir bütün olarak parodi metninin sahip olduğu okuyucu kitlesinden ayrı bir okuyucu kitlesine sahip olduğu söylenebilir. Böyle bir terminoloji kullanmanın faydası; parodinin edebiyat içindeki kendine has özelliklerinden biri olan tek metin içinde en az iki metin sunuşu, söz konusu eserlerin yazarları, okuyucuları ve onların beklentilerinin kendi "dünyaları" tarafından eşlik edildiği gerçeği ile birlikte, açık bir şekilde anlatılabilir.

Bu, karmaşık bir parodideki her şeyi açıklamasa da en az iki metin ve onların "dünyalarını" içerdiğini söyleyen parodi tanımı, basit bir parodiden karmaşık bir parodiye kadar, çoğu parodi için kullanılabilir. Nitekim son birkaç yüzyılda gelişen çok sayıdaki şiir parodilerinde olduğu gibi, bir ya da birden fazla metnin bölümleri parodinin içine yerleştirilmiştir; bu parodi daha sonra komik türde bir zıtlık yaratmak için "hedefine" bir şeyler ekleyip çıkartmış, onu değiştirmiştir. Bu yüzden, Cervantes'in daha karmaşık olan *Don Kişot*'u, "kahramanı"nın hevesi ve taklit olan kahramanlık hareketleri aracılığıyla bir romans dünyası şifreler ve bunu gerçekliğin bir çare olarak kur-

[128] bk. Siegfried J. Schmidt, *Texttheorie* (Münih, 1973), *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft* (Münih, 1975) ve *Die Parodie: eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik* (Meisenheim on Glan, 1976), s. 112 ve ss. Edebî olmayan parodinin tartışıldığı yerde terimler metni ve okuyucu için bazı uygun seçenekler kullanılabilir.

gulandığı Cervantes romanının metin dünyasından kahramanın yaşadığı illüzyonlara kadar sürdürür.

"Çifte parodi" olarak bilinen şiir parodilerinde, örneğin Sir John Squire tarafından yazılan şiir parodileri, bir şair üçüncü bir şair tarafından ikinci bir şairin üslubuyla yeniden yazılır ve ortaya üç metin dünyası denilebilecek bir şey çıkar. Bazı parodi örneklerinin iki metin dünyasından daha fazlasını barındırdıkları söylenebilir. Bununla birlikte, çoğu parodi örneği sözü edilen metin dünyalarının tümünün bir dereceye kadar parodici tarafından oluşturulduğunu, en azından yeniden oluşturulduğunu, gösterecektir.

Daha önce de belirtildiği üzere, parodinin dış okuyucu tarafından alımlanması, dış okuyucunun parodi metinde verilen parodi ile parodisi yapılan metin ve onun yarattığı çağrışımlar arasındaki ilişkiyi gösteren ya da bu ilişki ile ilgili olan "belirtileri" alımlamasına bağlı olacaktır. Birçok parodi yorumcusu, parodinin hedefi yani parodisi yapılan metin unutulduğu zaman parodinin özünde algılanmayacağını iddia eder. Ancak parodisi yapılan metni parodi metnin içine yerleştirmek, hem sahip olduğu yetiden bir parçası olarak gördüğü hedefini eleştirme ve yenileme gücünü alan parodinin zıt değerliliğine katkı sağlar hem de parodisi yapılan metnin varlığının devam ettiğini garanti eder. Dahası, parodisi yapılan metnin parodinin içine yerleştirilmesi parodicinin, dış okuyucuyu belli bir eserden beklentileri açısından şaşırtacak değişiklikleri yapmadan önce dış okuyucunun o eserden beklentilerinin artmasını sağlayacak ve parodide komik etki yaratmasını mümkün kılacaktır.

Parodiyi işaret eden en yaygın belirtilerin bazılarından daha önce bahsedilmişti. Bu belirtilerin çoğunun anlaşılması parodi eserdeki çeşitli metinlerin okuyucu tarafından algılamasıyla alakalı olduğundan modern okuyucuların parodi belirtileri olan bu belirtilere karşı gösterdikleri en yaygın tepkilerin birkaçı parodideki metin dünyalarının çoğulluğunu algılayıp algılayamayışlarına ilişkin olarak şöyle sıralanabilir:

1) Okuyucu parodinin varlığını fark etmez ya da parodide yaratılan belirtileri anlamaz çünkü MD2'nin, parodisi yapılan metnin, diğer eserden yapılan bir alıntı olduğunu fark edemez, onu yalnızca MD1'in bir parçası olarak okur.

2) Okuyucu, iki (ya da daha fazla) metin dünyasının olduğunu fark eder ama yazarın parodik niyetini ya da iki (ya da daha fazla) metin arasındaki nesnel parodik amacı kavrayamaz. Okuyucu, örneğin, yazarın kasıt olmadan yanlış alıntı yaptığını düşünebilir. Böyle bir tepkinin diğer bir sebebi okuyucunun parodi belirtilerini fark etmemesi olabilir çünkü parodisi yapılan metne karşı beslediği sempati o kadar güçlüdür ki ona dair varsayımları parodinin etkisinde kalmaz.

3) Parodisi yapılan metni bilen kişi, onun parodi içindeki parodisi yapılan metin olarak yerini bilir ve hem kendisinin hem de parodisi yapılan metnin ve yazarının hicvin hedefinde olduğunu hisseder.

4) Okuyucu parodiyi MD1 ve MD2 arasındaki komik farklılık ya da komik uyuşmazlık sayesinde fark eder ve parodisi yapılan metin ve ona sempati duyan okur ile ilgili mizahı veya hicvi fark etmenin yanı sıra bu durumun gizli ironisini (ve parodinin parodisi yapılan metinden alıntı yapma ve onu yenileme şeklini) fark etmenin tadını çıkarır. Ayrıca bu, okuyucunun parodiye vereceği "ideal" tepki olarak kabul edilebilir.

Ayrıca daha belirgin parodi örneklerini işaret eden belirtilerin daha ayrıntılı bir listesine ilişkin olarak yukarıda belirtilenlere kıyasla daha belirgin tepkiler verilebilir ancak çok sayıda farklı parodi türleri ve örnekleri olduğu için bu eseri okuyan okuyucuların onları ve ilgili diğer bilgileri bu tür örnekleri incelerken kullanabilmeleri için böyle genel bir kılavuz verilmelidir.

En yaygın parodi belirtilerini açıklamaya çalışırken, hem burada hem de daha önceki paragraflarda, birçok modern parodi tanımında yapılan biçim ve içerik ayrımından kaçınmaya çalıştım. Daha önce de görüldüğü üzere, parodi kelimelerinin

antik dönemdeki kullanımları bu ayrım ile layıkıyla özetlenemez. Fred W. Householder, Jr. "parodi" ve "burlesk" terimlerinin antik dönem yorumcularının komik alıntıyı anlatmak için kullandığı "parodia" ve 'parodeo' kelimeleri için kullanılmasını "parodi" ve "burlesk" terimlerinin parodiyi "bir derleme biçimi" olmakla sınırladığı gerekçesiyle açık bir şekilde eleştirmiştir.[129]

Christopher Stone'un "Parody"si (1914), diğer iki türe, "biçim değişimi" ve "kelime değişimi", nesir parodi eserlerini tartışmaya geçmeden önce burlesk şiir parodilerinde bulduğu "his değişimi"ni de eklemiştir[130] fakat belli türdeki veya şiir türündeki eserlerin komik taklidinin yapıldığı durumlarda bile, "içerikte yapılan değişiklikle eser biçiminin taklidi" olarak yapılan yaygın parodi tanımı işe yarar ya da anlamlı değildir. Bunun sebebi bir eserin biçimini taklit edip içeriğini değiştirerek "parodisinin yapılması" istendiğinde bile parodici, Hipponax'ın *Hexameters*'ında [*Altı Ayaklı Dizeler*] "İlham Perisi"ni ironik bir şekilde harekete geçirişinde görüldüğü gibi, okuyucunun fark edebileceği ve parodi olarak değerlendireceği değişiklikleri göstermeden önce çoğunlukla bir şekilde eserin hem biçimini hem de içeriğini taklit edecek ya da anımsatacaktır.

Şu var ki, "içerikte yapılan değişiklikle eser biçiminin taklidi" olarak yapılan parodi tanımı ile ilgili bir diğer sorun bu tanımın, bazı durumlarda özellikle de nesir parodilerde, bir eserin parodisinin asıl metnin "biçim" ve "içeriğin" veya "üslup" ve "ana fikrin" her ikisinin taklidi kadar bunların değişimini de gerektirebileceği gerçeğini gözden kaçırmasıdır. Laurence Sterne'ün klasik nesir parodisi *Tristram Shandy*, normal başlangıçları, bitişleri ve hatta kitabın basılı sayfa sonlarını bile düzensiz bir şekilde bir araya getirişi, "hayat hikâyesi"nden beklenen içeriğinin dönüşümü ve komik bir şekilde tartışılması ile daha basit bir otobiyografinin biçimini ve içeriğini taklit eden sonra

[129] bk. Householder, s. 5 ve ss. 1-2.

[130] bk. Stone, s. 38.

da değiştiren bir nesir eser örneği olarak kabul edilebilir ve buna benzer birçok örnek verilebilir.

Heinrich Heine'nın *Ideen. Das Buch le Grand* [*Fikriyat. Büyük Kitap ve Hatırat*] adlı nesrinin 14. bölümündeki bir paragraf, tür parodisinin dâhil edilmek zorunda olmadığı nesir parodilerdeki biçim taklidini ve değişimini, içerik taklidi ve değişiminden ayırt etmenin ne kadar zor olduğunu gösterir. Fiziki ve maddi açıdan hayli zengin "Millionarr"dan ("Million-Narr" ya da "milyoner soytarı") bahsederken,[131] İncil'den bir deve kıssasının parodisini yapar; bu deve iğnenin deliğinden geçemez ve kıssanın parodisi, "biçimine" ve "içeriğine" katkı sağlayan kıssa içindeki sözcüksel unsurları bir araya getirerek cennete gidemeyen zengin adamın hâlini gözler önüne serme görevini üstlenmiştir. (Bu örnekte, bu unsurların anlamsal ve sözdizimsel bileşenler bakımından da açıklanabileceği tartışılabilir.) Heine, İncil'in verdiği asıl metafizik dersin anlaşılmasını kolaylaştırarak (örneğin Matta 19, 24: "Bir devenin iğne deliğinden geçmesi, bir zenginin Tanrı'nın cennetine girmesinden daha kolaydır."), "İncil sonrası dönemdeki" İngilizce karşılığının "deveye göre Tanrı'nın cennetine girmek iğne deliğinden geçmekten daha kolaydır, bu adam içinse iğne deliğinden geçmek Tanrı'nın cennetine girmekten daha kolaydır" olması için İncil'in parodisini yapar.[132] Burada tek bir hikâyedeki sözcüksel unsurlar, hem cennet adayı olarak devenin yerine zengin birinin gösterilmesi hem de iyi beslenmiş bir zenginin cüssesinin, deve ile kıyaslandığında iğnenin deliğinden geçmesini daha da zorlaştıracağının ima edilmesi asıl İncil paragrafı ile anlamsal değişiklik ve farklılık yaratacak şekilde yeniden düzenlenmiştir. Diğer birçok "biçim ve içerik" ilişkisi denilen

[131] Sigmund Freud bunu ve Heine'nın "famillionär" cinasını *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*'ında (1915) tartışır.

[132] Heine'nin Luther İncili parodisinde şöyle yazar: "Ein Kamel kommt eher ins Himmelreich, als daß dieser Mann durch ein Nadelöhr geht." [Bir devenin cennete girmesi bu adamın iğne deliğinden geçmesinden daha kolaydır.] bk. Heine, *Ideen. Das Buch le Grand, Reisebilder II*, ed. Ernst Elster, bölüm 14, *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, 7 cilt, cilt 3 (Leipzing ve Viyana, 1893), s. 178.

örneklerde olduğu gibi, anlamsal-sözdizimsel ilişki burada bir hususta yapılan değişikliğe diğer bir hususta yapılan değişikliğin eşlik ettiği ve "içerikte yapılan değişiklikle birlikte biçimin taklit edilmesi" olarak yapılan parodi tanımının bütün örnekleri kapsayabilen bir genelleme kadar yetersiz olduğu anlamına gelir.

Tom Sharpe'ın, *Porterhouse Blue* {*Porterhouse Mavisi*} romanında deve ve zengin kıssasını Porterhouse'un işitme engelli papazı tarafından verilen bir vaazda komik bir şekilde kullanması Heine'ninki kadar dolaysız bir parodi değildir ancak bir İncil hikâyesindeki unsurları beklenmedik ve komik bir şekilde ayrıca esas "biçimi" veya "içeriği" koruma kaygısı yaşamadan aktarma konusunda başarılı olmuştur. Üniversitenin mutfağında ve tuhaf yiyeceklerinde yapılacak değişikliğin yarattığı tehditten endişe duyan başpapaz gündüz düşünden yeni uyanmıştır. Kekliktir düşünde gördüğü. Papazın Yeremha'dan okuduğu bir kıssayla görünür bu hayvan düşünde. Kıssada, kekliklerin yuvalama alışkanlıkları ile haram yiyen zenginlerin faydasızca bir yere demir atmaları karşılaştırılır: "Vaazın sonuna doğru düşünden uyandı ve papazın lafını sakınmadan üniversitenin, tek faydası zengin aileden gelmek olan öğrencileri kabul etmesini eleştirdi. 'Tanrı ne diyordu, 'Bir devenin iğne deliğinden geçmesi, bir zenginin Tanrı'nın cennetine girmesinden daha kolaydır' diye bağırdı papaz. 'Porterhouse'ta çok fazla devemiz var.'"[133] Heine'nın bu örneği parodik bir şekilde yeniden yazması gibi, papazın çoğu seyircinin kendisi veya komşusu ile özdeşleştireceği kıssada deve yerine zengin adamı koyuşu İncil'den alınan bu metindeki parçaları beklenmedik bir tavırla değiş tokuş eder ve bu işe adı karışan papaz tarafından kasıtlı olarak yapılmamış olabileceği imasında bulunduğundan iki misli komiktir. "İçerikteki değişiklik"le İncil'in biçimini taklit ettiği için bunu parodi olarak tanımlamada ısrarcı olan paragrafı tartışmanın tamamıyla tatmin edici olup olmayacağı

[133] bk. Tom Sharpe, *Porterhouse Blue* (1974) (Londra, 1983), s. 194.

tartışılır. Bunun sebepleri arasında böyle bir ayrımın sadece parodistik bir tavırla değiştirilmeden önce İncil'in hem biçim ve hem de içeriğinin nasıl çağrıştırılması ve taklit edilmesi gerektiğini değil deve ve zengin insan karşılaştırmasına yapılan parodistik ilavenin İncil'in ayrı tuttuğu parçaları uyumsuzca birleştirdiğinde kutsal kitaptan alınan asıl hikâyenin içeriği kadar "biçimi"ni de değiştirdiğini görmezden gelecek oluşu yer alır.

Yukarıdaki tartışmayı özetlemek gerekirse, en genel anlam ve kullanımıyla parodi, başka bir eseri ya da en basitinden bu eserin kelime dağarcığını önce taklit eden sonra da, eserin "biçimi"ni ve "içeriği"ni veya üslup ve ana fikrini ya da sözdizimi ve anlamını, bazen ikisinden birini bazense her ikisini de değiştiren olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, bir önceki cümlede söylenenlerle birlikte, en başarılı parodilerin asıl metin ile parodi metin arasındaki komik uyuşmazlık sayesinde komik, eğlendirici ya da gülünç bir etki yarattığı söylenebilir. Bu etki, parodici tarafından eski metnin yeniden yazılmasıyla ya da eski metnin yeni metne dâhil edilerek yeni metin ile bir araya getirilmesiyle asıl metinde yapılan değişikliklerle birlikte, okuyucusu için parodi metnin parodik yapısının "belirtileri" olarak görülebilir.

Yukarıda yapılan parodi tanımı, terimin edebî eserler için büyük ölçüde daha geleneksel bir tutumla kullanılmasına istinaden yapılmıştır. Edebiyat ve diğer sanat dallarındaki parodi kullanımlarını açıklamak için kullanılabilecek daha kısa, öz ve genel bir parodi tanımı bu bölümde parodi tanımının diğer yönleri tartışıldıktan sonra okuyucuya sunulacaktır.

Parodicinin tutumu

Parodicinin alıntı yapılan metne karşı tutumu ile ilgili özetle iki temel kuram vardır. İlki, seçilen metnin parodici tarafından taklit edilmesindeki amacın seçilen metin ile taklit yollu alay etmek ve metnin parodisini yapmanın arkasındaki etkenin eseri aşağılamak olduğunu savunur. İkincisi ise parodicinin, o metnin

tarzında yazmak için eseri taklit ettiğini ve kendisini taklit edilmiş metne karşı motive eden şeyin sempati olduğunu savunur. Birinci görüş, genellikle parodiyi zıt değerli olmayan komik ve alaycı taklit olarak görürken ikinci görüş ise parodicinin, parodisi yapılan metnin bir parçası hâline getirilen "hedef"e ya da "model"e hayranlık duyduğunu kabul eder. İkinci kurama verilen bir destek de parodinin hem diğerinin "aleyhinde" ya da ona "karşı çıkarak" hem de "yanında" ya da "birlikte" söylenen şarkı olarak yorumlanmasında bulunabilir; bu yorum bazı eleştirmenlerce hem "yanında" hem de "karşı çıkarak" anlamlarına gelen "para" kökünün muğlaklığına dayanarak yapılmıştır.

Lutz Röhrich, parodicinin parodisini yaptığı esere karşı tutumunun iki temel görüşe dayandığını söyler.[134] Röhrich'in bahsini ettiği ilk görüş parodinin, beğenilen bir üslubu taklit etme isteğinden ortaya çıktığını söyler. İkinci görüş ise parodiyi, şairin yaşadığı devrin "taklitçi" olduğunun farkına varmasıyla ortaya çıkan taklit yollu alay olarak görür. Röhrich, ikinci görüşün daha çok kabul gördüğünü söyler: "İnsanın yalnızca sevdiği şeyin parodisini yapabileceği fikri -bu görüş oldukça yaygındır- kısmen doğrudur. Parodi daha çok doyurma belirtisidir. Parodiler, aktarılan metne karşı sergilenen menfi eğilim tarafından belirlenir. Karşı koyma eğilimleri vardır. Aktarılana karşı itiraz edilir. Can sıkıntısı, doyum ya da fikir eksikliği kahkahayla derdini dışarıya döker."[135]

Parodicinin tutumunun sempatik olduğunu kabul eden görüş (Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'ta ifade ettiği gibi), Röhrich tarafından azınlığın görüşü olduğu gerekçesiyle reddedilir. Ancak Röhrich'in daha sonra kendisinin de belirttiği gibi, parodi sadece yıkıcı değil (ikinci, daha yaygın görüşün de söyleyeceği gibi) aynı zamanda yeniden yapıcıdır: "Önceden

[134] bk. L. Röhrich, *Gebärde-Metapher-Parodie* (Düsseldorf, 1967), s. 215 ve ss. Röhrich ayrıca s. 217'de parodinin kaynağının bir eserin biçimi veya içeriği olduğunu yazar ("Parodie kann von der From oder vom Inhalt ausgehen").

[135] Röhrich'ten çeviri, s. 215.

öğretilmiş geleneklerin parodik değişimlerinin, sadece, olumsuz bakış açısıyla, söylenen ya da konuşulan şeyin imhası olarak görülmesi gerekmez. Bu değişimler, aynı zamanda dilsel iyileşme ve yeniden oluşum sürecini gözler önüne serer."[136]

Bu noktada ileri sürülebilecek bir diğer fikir, parodicinin parodi nesnesine duyduğu sevginin onu değiştirme ve modernleştirme arzusunu göz ardı etmediğidir fakat bir şey daha var ki esere duyulan sevgi, parodicinin onu daha iyi anlamasına ve parodi içinde daha iyi bir şekilde yeniden üretmesine yardımcı olur. Dahası, parodicinin başka bir metni değiştirme arzusu, o metinden yeni bir şeyin doğmasına ve bu yeni şeye duyulan sevginin, parodicinin hedef metne ve onun söz konusu parodiye sağladığı katkıya sempati ile bakmasına neden olabilir. Kaldı ki, parodicinin Röhrich'in dediği gibi yalnızca eserin üslubundan etkilenmesi gerekmez çünkü daha önce de bahsedildiği üzere parodi, eserin üslubunun veya "biçim"inin taklidi ile sınırlı değildir.

Tarihin, yalnızca iyi bilinen ve etkili şiirselliğe sahip eserlerin parodilerinin varlıklarını sürdürdüğünü ispatladığı da tartışılmaktadır. Bu fikri savunanlardan birkaçının, parodinin kendi içinde hedefini alıntılayarak veya hedefinden bir parçayı taklit ederek onu en azından bir dereceye kadar canlı tuttuğunu göz ardı ettiği bilinirken, parodinin de parodi olarak bağımsız bir şekilde varlığını sürdürebilmesi için bu eserler hakkında yeni bir şeyler söylemesi gerekir.

Parodilerin, hedeflerine karşı *hem* eleştirel *hem de* sempatik olabilmelerine karşın, birçok eleştirmen parodiyi *sadece* eleştirel ya da *sadece* sempatik, oyuncu, tahrik edici, taraf, dine saygısız, ironik, taklitçi veya taklitçilik karşıtı vb. olarak açıklamaya devam etmektedir. Parodi, kendine özgü ikili yapısı sayesinde, "hedef"i ile zıt değerli ya da muğlak bir ilişki kurabilen bir araçtır. Bunun yanı sıra, yazar isterse yukarıda bahsedilen özelliklerin birkaçını tek seferde göstermek için de kullanılabilir.

---

[136] age., s. 221.

Genel Parodi

Modern ve geç modern parodi kuramları üzerine yapılan bu çalışmanın ileriki bölümleri, parodinin eserlerin yapısını ve hikâyelerini bir bütün olarak yaratmak amacıyla kullanıldığı *Don Kişot*, *Tristram Shandy* ya da Joyce'un *Ulysses*'i gibi genel parodi eserlerinden övgüyle bahseden bazı eleştirmenlerin özel parodiyi önemsiz bir edebî tür olmakla aşağıladığını ya da daha geniş ve karmaşık metinleri komik parodi eserler olarak tanımlamaktan kaçındığını gösterecektir. Ancak aşağıda da belirtildiği üzere, özel ve genel parodinin her ikisi de hem komik hem zıt değerli olabilir ve parodi bu şekilde bir bütün olarak tanımlanabilir.

Özel ve genel parodideki zıt değerlilik

Eğer parodiye eşlik eden komik etki varsa bunun muhakkak hedef metin veya "parodee" ile alay etmesinin gerekmediği zaten söylenmişti. Lelièvre ve Householder,[137] bu konuya değinmek amacıyla Aristofanes'in Euripides'e olan hayranlığına atıfta bulunurlar. Diğer bazı yorumcular da parodi ya da antik komedinin benzer yönlerine ilişkin aynı şeyi yaparlar. Yazarın, eserin olay örgüsünü kurmak ve karakterlerini oluşturmak ve/veya Cervantes'in *Don Kişot*'unda olduğu gibi genel olarak kurmacanın süreçleri üzerine derinlemesine düşünmek için parodiyi kullandığı "genel parodi"de, parodinin olay örgüsü ya da karakterlerine katkı sağlayan parodisi yapılan metin veya metinlere karşı zıt değerliliği, parodinin bir bütün olarak karmaşıklığı söz konusu olduğunda büyük öneme sahiptir.[138] Parodinin diğer daha özel ve hicvî kullanımlarında, parodici parodisi yapılan eseri parodinin etken bölümü olarak zıt değerli

[137] Householder, s. 6.

[138] Burada bahsedilen "genel parodi"nin, D. C. Muecke'un s. 120'de "yaşamın kendisinin ya da ilişkilerin temelde kaçınılmaz biçimde ironik olması durumu olarak görülen yaşamın herhangi genel bir yönü" olarak tanımladığı "genel ironi"yi içermesi gerekmez ancak ironi, dördüncü bölümde bahsedilecek bazı çağdaş eserlerdeki "parodik gerçekçilik" ile kıyaslanabilir.

bir tavırla kullanabilir. Eğer parodi bir müteşairin ya da metnin tahrifini taklit ederek onlarla alay etmek için kullanılacaksa parodisi yapılan metnin kendisine saldırmaya gerek yoktur.

F. J. Lelièvre'in de "The Basis of Ancient Parody" (1954) makalesinde (s. 66) tartıştığı gibi, "para" önekinin hem yakınlık hem de karşıtlık ifade edecek şekilde tercüme edilebilmesinden ötürü "parodia" kelimesinde muğlaklık barınır.[139] Lelièvre, "*παρά*" önekinin iki anlam yarattığının söylenebileceğini, bunların yakınlık, uyum ve türeme gibi fikirlerin yanı sıra bozma, karşıtlık ya da farklılık gibi fikirleri ifade etmek için kullanıldığını" ve "bu iki anlamın birleşiminin bazen birleşik kelimelerde karşımıza çıkabildiğini" söyler. Lelièvre devam eder: "Bu örnekte, kelimemiz bize parodinin asıl metinle uyum içinde söylendiğini -ya da yazıldığını- fakat aralarında bir farkın bulunduğunu gösterecektir. Antik dönem parodi yazarları tarafından kullanılan iki temel tekniğin temelinde de bu görüşün yattığı söylebilir."

Fred W. Housholder, Jr.'ın "para" önekini muğlak bir kelime olarak nitelendirdiği zaten bilinmektedir. *OED*'nin parodiyi burlesk olarak tanımlamasına rağmen "para" önekinin "yakınında", "yanında", "-in yanında, kıyısında, ilerisinde, ötesinde vb." edatlarının anlamlarını taşıdığını söylerken bir kelime ile birleştiğinde "bir tarafa, kenara, ters, bozuk, düzensiz, karışık, uygunsuz, yanlış" gibi aynı kökten gelen zarflar ile aynı anlama geldiğini ayrıca "tamamlayıcı ilişkiyi, değişikliği, çarpıtmayı, simülasyonu" -bunlar parodi kelimesini de içeren İngilizce türevlerde de bulunduğu söylenen anlamlardır- açıkladığını söyler.[140]

---

[139] Bu konuyu, daha önce *Parody//Meta-Fiction* (1979) kitabımda sayfa 33 ve sonraki sayfada hem parodinin çift kodlu yapısına hem de *Beigesang* ve *Gegengesang* olarak zıt değerliliğine istinaden tartışmıştım. "Para" önekinin muğlaklığından bu kitapta, s. 8, 9 ve 46'da daha önce bahsedilmişti. "Para" ekine ve ekin farklı anlamlarına dair diğer kaynaklar dizinde görülebilir.

[140] bk. *OED*, 2. baskı, cilt 11, s. 172. Sözlükte yer alan İngilizce diğer "para" kelimelerinin arasında "paravaftiz", "paradox" ve "paralel" bulunur. "Para" önekinin diğer kullanımları hakkında daha fazla bilgi için ayrıca bk. Liddell ve Scott, *A Greek-English Lexicon*, s. 1302 ve ss.

Parodi kelimesinin klasik kökenbilimi hakkında yorum yapanların çoğu "para" önekinin muğlaklığının farkındadır. Hermann Koller, "Die Parodie" [Parodi] (1956)[141] makalesinde, parodi kelimesindeki "para" önekini yalnızca "karşıt" anlamına gelecek şekilde tercüme eden modern bir klasik metin yorumcusudur. Ancak Koller'nın bunu yapmadaki amacı parodinin öbürünün aleyhinde şarkı söyleme eylemi ile girdiği yakın ilişkiyi göstermektir. Sonraları ise parodinin öncelikli amacının hedefi ile taklit yollu alay etmek olmadığını yazar.[142]

Taklit edilen metin ile aşikâr bir empati kuran ve onunla arasındaki mesafeyi koruyan -Aristofanes'ten günümüze kadar- iyi bir parodinin zıt değerliliğinin klasik anlayışta Householder ve Lelièvre'in ifade ettiği gibi "taklit ederek" söylenen bir şarkı, diğerinin "yanında" ve ondan "farklı" olarak algılandığı ve bunun dolaylı olarak ifade edildiği söylenebilir. Fakat parodi kelimesindeki "para" kökü, post-Rönesans eleştirmenler tarafından her zaman *hem* parodi nesnesine karşı çıkmak *hem de* yakın olmak anlamlarına gelecek şekilde tercüme edilmemiştir; daha çok *ya* karşı çıkma *ya da* uyum olarak çevrilmiştir ve örneğin Almancada parodi ya *Gegengesang* (diğerine karşı gelerek söylenen şarkı) ya da *Beigesang* (diğerinin yanında söylenen şarkı) anlamına gelmiştir.

Parodiyi hiciv veya taklit olarak gören bu tek boyutlu görüşler, popüler nesir veya şiirlerde kullanılan özel parodi türünün daha alçak bir edebî türe indirgenmesinde sorumlu oldukları gibi, Cervantes gibi genel ve sofistike parodi kullanımları ile ilişkilendirilen yazarların kendilerininki kadar önemli olmayan kanonlara indirgenmelerine sebep oldukları söylenebilir.[143] Cervantes ve onun gibi diğer yazarların ünündeki yüzyıllardır süren iniş çıkışların hikâyesini burada ayrıntılı bir şekilde anlatmak

[141] bk. Hermann Koller, "Die Parodie", *Glotta*, vol. 35, no 1-2 (1956), ss. 17-32; s. 19.

[142] bk. Koller, s. 22. Koller'nın makalesine eleştirel bir yaklaşım sergilemek için bk. Wilhelm Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Nuremberg, 1970) s. 35, n. 53. Konu hakkında daha fazla görüş için bk. Pöhlmann, s. 145 ve ss.

[143] Ayrıca bk. Addison'ın ikinci bölümde *Don Kişot*'u burlesk olarak tanımladığı kısım.

mümkün değildir ancak parodinin burleske indirgenişi ile safi parodici olarak bu yazarların lütfunu hak etmemeleri arasında bağlantı kurulabilecek ve bu yazarların ancak eski saygınlıklarını geri kazanıp tekrar "ciddi" yazarlar olarak anıldıklarında eserlerin bu terimden ayrı tutulduğu birçok örnek vardır.[144]

Her ne kadar bu durum parodiyi, "sırf komik olandan" ayrı tutmayı -komik bu ayrıma dahil değildir- da kapsasa,[145] Romantik eleştirmen August Wilhelm ve Friedrich Schlegel'nın "Parodis" kelimesinin olumlu anlamda kullanılmasını ve Cervantes eserlerinin çalışılmasını teşvikiyle Almanya'da bir istisnanın gerçekleştiği söylenebilir.[146] August Wilhelm Schlegel, ayrıca "Vorlesungen über dramatische Kunst and Literatur"unun (1809-11) on birincisinde, hem nesnesine "bağımlı olduğunu" hem de ondan "bağımsız olduğunu" söylediği antik parodiden bahsederken parodinin hedefine karşı bir zıt değerlilik içinde olduğunu vurgulamış ve bu konudaki fikirlerini ifade etmiştir.[147]

Grimms'in 19. yüzyıl *Deutsches Wörterbuch*'u [*Almanca Sözlük*] *παρῳδία*'yı "neben-, gegengesang" olarak tanımlarken bile Schlegel ve diğer erken dönem Romantikler[148] ya da Kant gibi

---

[144] Dorothy Van Ghent'in *The English Novel. Form and Function*'da *Don Kişot*'un bu ve diğer yönleri ile ilgili yazdığı yorumlarına bakınız. (New York, 1953).

[145] Friendrich Schlegel, *Athenaeum*'da (1799) Cervantes'in büyük bir sanatçı olduğunu yazdığında (bk. A. W. ve Fr. Schlegel (ed.), *Athenaeum*. 1798-1800 (Stuttgart, 1960), s. 324-7), sayfa 326'da Cervantes'in "yalnızca" "Spaßmacher" ya da "şakacı" olmadığını söyler.

[146] Örneğin August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur* ve *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litaratur*'ün (1809-11) otuz beşinci dersinde Cervantes'ten övgüyle bahseder. (bk. *Kritische Schriften und Briefe*, ed. E. Lohner (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1962-74), sırasıyla vol. 3, s. 193-4 ve vol. 6, s. 251 ve ss.

[147] bk. A. W. Schlegel, *Kritische Schriffen und Briefe*, cilt 5, s. 132. A. W. Schlegel, bir sonraki dersinde, s. 139 ve ss., Platon'un Aristofanes'e duyduğu hayranlıktan bahseder.

[148] Friedrich Schlegel'ın Cervates'ten övgüyle bahsedişi, Ludwig Tieck'in *Don Kişot* çevirisinin incelemesinde yer aldı. Ingrid Strohschneider-Kohrs'un *Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*'u (Tübingen, 1960), Tieck'in 1828'de yazdığı ve ciddiyeti ve parodiyi birleştirmesinden ötürü *Don Kişot*'a övgüler dizdiği makaleden bahseder.

yazarlar tarafından kullanılan kelimenin olumlu anlamından hiç bahsetmez ve parodiyi "ciddi bir eserin komik ya da taklit yollu alay eden bir eserde çok daha olumsuz ve basit bir tavırla yeniden işlev kazanması" olarak tanımlamaya devam eder.[149]

Genel ve özel parodi: Sonuç

Bir eserin burlesk olarak adlandırılmasına ve ciddi edebî türler kanonuna dâhil edilmemesine sebep olan şeyin özel ve hicvî parodi kullanımı olmasına rağmen,[150] genel parodi bağlamı ve kullanımının, özellikle de *Don Kişot* gibi eserlerde olduğu gibi genel parodinin hedefiyle arasındaki zıt değerli bağımlılığı yaratan şey özel parodinin teknikleri olduğu için özel parodi kullanımını dışarıda bırakması gerekmez. Ayrıca Jorge Luis Borges'in, "Cervantes, bizim için on yedinci yüzyıl İspanya şiirini yarattı ama ne o yüzyılın ne de İspanya'nın bir şiirselliği vardı ona göre... Kitabının planı muhteşem olanın önüne geçip onu dışarıda bıraktı ama muhteşem olan romanda yer almak zorundaydı, en azından dolaylı olarak yer almalıydı, bir dedektif hikâyesinin parodisindeki suç ve gizem gibi" ifadesiyle hedef metnin hem temel hem karmaşık parodi yazımına nasıl katkı sağladığından üstü kapalı bir şekilde bahsettiği söylenebilir.[151]

Genel ve özel olmak üzere her iki parodi türü de, alımlanmak içinhedeflerini kendilerinin önemli bir parçası hâline getirmeyen hiciv ya da burleskin aksine eleştirdiği nesneye çelişkili biçimde bağımlıdır. Parodici, parodinin hedefini parodi metnin bir parçası hâline getirmenin yanı sıra, diğer yazarların eserlerini ironik bir

---

[149] bk. Grimms, *Deutsches Wörterbuch*, cilt 7 (Leipzig, 1889), s. 1464. Ayrıca Goethe'nin, *Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe*, "Über die Parodie bei den Alten" (1824), 40 cilt, ed. E. v. d. Hellen ve ark. (Stuttgart ve Berlin, 1920-7), cilt 37, s. 290-3, terimin antik edebiyatı açıklamada yetersiz kaldığını söylerken terim ile ilgili olumsuz bir değerlendirme yapar.

[150] 18. yüzyılın sonlarında yaşayan diğer bir Alman parodi eleştirmeni J. C. Gottsched idi.

[151] bk. Jorge Luis Borges, "Partial Magic in the *Quixote*", *Labyrinths*, (Harmondsworth, 1976), s. 228.

şekilde kendisi için geçici bir "kelime maskesi" olarak kullanarak onların maskelerini düşürüp gururlarını incitmeyi tercih edebilir. Daha açık bir şekilde ifade edersek eleştirel parodi, parodicinin üslubu ile hedef metnin tarzı arasındaki komik uyuşmazlığı hedef metne karşı kullanılabilecek bir silaha dönüştürebilir ve aynı zamanda hedef metne parodi içinde parodinin parodisi yapılan metni bir dereceye kadar zıt değerli kılması gereken bir tutumla yeni ve olumlu bir amaç için yeniden işlev kazandırabilir.

Hem tanım gereği ("para" önekinin anlamı itibariyle) hem de yapısal olarak (kendi içine parodisini yaptığı metni dâhil etmesi itibariyle) parodi adını hak eden parodilerin çoğu, hedefleri ile çelişki içindedirler. Bu zıt değerlilik, sadece parodisi yapılan metne duyulan sempati ile bu metne dair yapılan eleştirilerin harmanını değil söz konusu metnin yenilikçi biçimde gelişerek yeni bir şeye dönüşmesini de gerektirebilir. Parodinin kendine özgü diğer özelliklerinin çoğu, asıl metin ile parodi arasında komik uyuşmazlık yaratması ve komedisinin hem hedefine hem de hedefiyle birlikte gülebilme şekli dâhil, parodicinin parodi nesnesini parodinin yapısının bir parçası hâline getirişine dayandırılabilir.

Üstkurmacasal parodilerin birçoğunda, bilinen edebî yapılar kasıtlı olarak "ön planda tutulabilir" veya parodideki eserlerin tezatlığı sayesinde daha açık, daha karmaşık ya da şaşırtıcı bir hâle getirilerek eserin arka planda kalan yapısından "ön plana" çıkartılabilir. Burada parodinin içindeki parodisi yapılan metin tarafından üstlenilen yapısal rol, üstkurmacasal parodi olduğu bu kadar belli olmayan diğer parodilerle karşılaştırıldığında daha karmaşık ya da daha zıt değerli olabilir. Örneğin, parodisi yapılan eserin tek işlevi, parodicinin eleştirisinin hedefi ya da "yeniden işlevlendirilme" ve kendisinin "önceden şekillendirilmiş" dilsel malzemeyi parodiye ödünç vererek parodinin yapısına ve etkisine katkı sağlamak olmayabilir. Bunların yanı sıra, genel anlamda parodi eserin "ön plan"ına edebiyat yazımının farklı boyutlarını ve parodinin alımlanmasını getirme görevini üstlenebilir.

Bu özel ve genel kullanımların hepsinde, parodi genel itibariyle *önceden şekillendirilmiş dilsel veya sanatsal malzemenin komik biçimde yeniden işlevlendirilmesi* olarak tanımlanabilir.

"Yeniden işlevlendirme" tabiri daha önce parodisi yapılan metne parodi içinde verilen bir dizi yeni işlevden söz ederek açıklanmıştı. Ayrıca terim, parodisi yapılan metnin eleştirisini gerektirebilir. "Önceden şekillendirilmiş malzeme" tabiri yukarıdaki tanımda parodide hedef alınan malzemelerin bir başka malzeme sayesinde daha önceden bir esere ya da bir tür açıklamaya dâhil edilmelerini ve birçok modern parodi tanımında yanlış kullanıldıkları görülen "biçim" ve "içerik" terimleri yerine kullanılmalarını açıklamak amacıyla kullanılır.

Her iki "önceden şekillendirilmiş malzeme" ve "yeniden işlevlendirme" ifadesi dilsel olmayan, müzikal, görsel, mimari ya da sinematik eserlerin modern ve postmodern parodilerinin yanı sıra bu farklı mecralar arasındaki çapraz parodi örneklerini tanımlamada kullanılabilir. Bazı modern ve postmodern parodi kullanımlarından ve pastişten ileriki bölümlerde ayrıntılı şekilde söz edilecektir.

Bu bölümde, diğer şeylerin yanı sıra, parodicinin hedef metnin bazı parçalarını parodiye dâhil ederek hem eleştiri oklarını doğru yere atmak için gerekli olan hedefe yakınlığı sağlayabildiği hem de parodisi yapılan eserin okuyucusundan feragat edilerek parodiyi parodisi yapılan eserden daha uzun ömürlü kılacak hedefin temel özelliklerini koruyabileceği görüldü. Böylelikle bir sonraki bölümde parodinin sadece hicivden değil travestiden, tersinlemeden ve bazen parodi ile karıştırılan, ya da çağdışı bir tavırla, parodi tanımının bir parçası olarak kullanılan diğer edebî veya sanatsal eserleri eleştiren veya taklit eden türlerden de farklı olduğu görülecektir.

2

Parodiyi ilgili türlerden ayırt etme

Bu bölüm, modern dönem boyunca parodi ile karıştırılan ya da kıyaslanan terimlerin bazılarını diğerlerinden ayrı tutar ve parodinin özellikleri ve işlevlerini incelemekle birlikte diğerlerinden ayrı tutulan bu terimlerin özellikleri hakkında kısa ve öz açıklamalar yapar.

Burlesk ve travesti

18. yüzyıl ve sonrasında yapılan parodi tanımlarının parodiyi bir tür burleske indirgeyişinin, çok daha eski parodi tanımlarının ve kullanımlarının anlamını sınırlandırdığı uzun zamandır bilinmektedir. Burlesk terimi sadece parodi için kullanılan Yunanca kelimelere nazaran daha yakın zamanda ortaya çıkmış olmakla kalmaz ve terimin çoğunlukla parodi kelimesinin türediği kelimelerle eş değerde olanlardan değil, şaka veya

oyun anlamına gelen,[1] İtalyanca *burla* kelimesinden türediği söylenmektedir. Bu sebeple, eski kullanıcılar tarafından kelimeye yüklenen anlam, parodinin (ya da "*para*-ode") başka eserleri taklit edişini ve sonrasında muğlak çoğunlukla da karmaşık üstkurmacasal bir yöntemle komik bir şekilde dönüştürüşünü diğeri kadar açıklayamaz. Householder'ın da dediği gibi, bazı burleskler belli bir edebî modele bile ihtiyaç duymaz[2] ve bu kelime çeşitli komik ve hatta komik olmayan eğlence türlerini bile anlatmada kullanılmaktadır.

Burlesk teriminin geçmişine şöyle bir bakıldığında, Henryk Markiewicz terimi karşılayan kelimenin on altıncı yüzyılda kullanıldığı yer olan İtalya'dan alınıp on yedinci yüzyılda Fransa'ya getirildiğini ve orada "çok daha çeşitli anlamlar kazandığını, bunların kimi zaman aşağılayıcı bir etkiye sahip olduğunu"[3] söyler. Richmond P. Bond, *English Burlesque Poetry* kitabında [*İngiliz Burlesk Şiiri*] (1700-1750/1932) Blount'un *Glossographia*'sının [*Sözlük*] (1656) burleski "garip, neşe verici, hoş" olarak tanımladığını[4] fakat Markiewicz'e göre "le burlesque"in aynı zamanda "eserin hangi edebî türden olduğu fark etmeksizin grotesk, aşamalı veya düz güldürü, hayal gücünün veya üslubun ölçüsüzlüğü (özellikle kaba ve sıra dışı bir dil kullanarak)" anlamına gelebileceğini yazar.[5] Markiewicz devam eder: "Daha özel anlamda, bu kelime travesti" (Giovambattista Lalli tarafından *Eneide travestita*'da [*Travesti Aeneas*] (1634) ve Paul Scarron tarafından *Le Virgile Travesty en vers Burlesque*'te (1648-53) kullanılan ve "gizlemek" veya "kıyafet değiştirmek" anlamlarına gelen "travestire" kelimesinden türeyen, benzer dönemlere ait bir

---

1 "Burlesk" bazı modern İtalyanca sözlüklerde "va mettere in burla" olarak tanımlanır.

2 bk. Householder, "ΠΑΡΩΙΔΙΑ", s. 5.

3 bk. Henryk Markiewicz, "On the Definitions of Literary Parody", *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, 3 cilt, cilt 2 (The Hague, 1967), ss. 1264-72; s. 1266.

4 Richmond P. Bond, *English Burlesk Poetry*, 1700-1750 (Cambridge, Mass., 1932), s. 19.

5 bk. Markiewicz, s. 1266.

terim) ya da "kahramanlık taşlaması veya bu son ikiyi kapsayan kategorinin adı" olarak kullanılmıştır.[6]

Daha önce de görüldüğü gibi, parodi için kullanılan *παρῳδία* terimi, antik dönem yazarları tarafından günümüzde "kahramanlık taşlaması" denilen şiirin yanı sıra diğer, ilgili komik alıntı araçları için de kullanılmıştır. Ancak burlesk ve travesti terimlerinin on sekizinci yüzyılda yaygın olarak eleştirel amaçla kullanılmaya başlanması, daha modern olan bu terimlerin ileriki yüzyıllarda bu rolü parodinin elinden aldıklarını görmek içindi ve buna rağmen bu modern terimlerin ikisi de parodinin özel araçlarını ya da komik taklit ve diğer eserlerin dönüştürülmesi gibi parodiye özgü özellikleri aslına uygun bir şekilde tanımlayamamıştı.

Birçok yirminci yüzyıl eleştiri eseri, parodiyi burlesk olarak tanımlamakla kalmaz, daha eski parodi türlerinin tarihini ve bazı niteliklerini burleske mal eder. E. Bradlee Watson'ın 1940'larda burlesk hakkında yazdığı makaleler, burleskin "taklit, önemsiz ya da güldürücü bir amaç doğrultusunda belli bir eser, yazar veya okulun üslubu veya benimsediği tutum ile paralellik gösterdiği zaman" parodi olarak adlandırıldığını ileri sürer.[7] W. J. MacQueen-Pope'un *Cassell's Encyclopedia of Literature*'ındaki [*Cassell'in Edebiyat Ansiklopedisi*] "Burlesque" [Burlesk] makalesi, Aristofanes'in burlesk kullandığını ileri sürer.[8] John Jump "yüksek burlesk klasik Yunan ve Roma edebiyatında ortaya çıkmıştır" sözleriyle *Burlesque*'inin [*Burlesk*] (1972) "The Mock-Poem" [Taşlama Şiiri] bölümünü işaret eder.[9] Jump'ın kitabına yazdığı son (s. 72), kendisinin burlesk kelimesinin klasik bir kelime olmadığını, oldukça kısa bir geçmişe

---

6 age. C. Coton, *Scarronides: or, Virgile Travestie. A Mock Poem. Being the First Book of Virgils Æneis in English, Burlésque*'inde (1664) bu terimi en son anlamıyla kullanır.

7 bk. E. Bradlee Watson, *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique, "Burlesque"*. ed. Joseph T. Shipley (Londra, 1945), s. 79 ve *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique, "Burlesque"* (1943), genişletilmiş ve tamamen yenilenmiş baskı, ed. Joseph T. Shipley (Londra, 1970), s. 35.

8 bk. W. J. MacQueen-Pope, *Cassell's Encyclopaedia of Literature*, "Burlesque", ed. S. H. Steinberg (Londra, 1953), 2 cilt, cilt 1, ss. 72-3; s. 72.

9 bk. John Jump, *Burlesque*, (Londra, 1972), s. 37.

sahip olan bir kelimeden türediğini bildiğini gösterse de yazar, çok daha eski olan parodi kavramını "yüksek burlesk"in diğer bir türüyle yerinden ederken Richmond P. Bond'un 1932'de yazdığı *English Burlesque Poetry* çalışmasının izinden gitmiştir.[10]

Richmond Bond, 1932'de yazdığı kitapta burleski yüksek-alçak ve özel-genel olmak üzere ikiye ayırmış ve (s. 4) "bütün burlesklerin genel anlamda küçümseyici veya yüceltici, değersizleştiren veya değer katan, alçak veya yüksek olduğu söylenebilir" iddiasında bulunmuştur. Bond sözlerine şöyle devam eder: "Burleskin bileşenleri için daha net isimler kullanmak mümkündür. Travesti güldürücü, bilindik, ağırbaşlı olmayan bir tavır takınarak belli bir eserin değerini düşürür, o eseri alçaltır; Hudibrastik* şiir ise aynı yöntemi daha genel bir konuda kullanır, fark özel veya genel olmaktadır. Parodi, yazarın veya şiirin yerine önemsiz veya nispeten daha az önemli bir konuyu koyarak bireysel bir yazarın tavrına veya bir şiire öykünür; taşlama şiiri [mock poem], şaire ya da şiire özel bir atıfta bulunmadan genel şiir türünün tavrını taklit eder ve fark yine birebir taklitten biri olmakta yatar. Dolayısıyla travesti ve parodi, belirli bir eseri veya üslubu taklit eder; Hudibrastik ve taşlayıcı şiirin daha genel bir yaklaşımı vardır." Bond daha sonra (s. 4-5) şunu ekler: "Alçak burlesk konuyu üslubun üstünde tutar ve travesti ve Hudibrastik şiirden oluşur, taklidin benzerlik derecesi açısından bu iki tür arasında fark vardır; yüksek burlesk, üslubu konunun üstünde tutar ve parodi ve taşlayıcı şiirden oluşur, aynı derece farkı yüksek burleskte de vardır. Parodi ve travestinin ortak noktası hicvî temsilin benzerliği, kahramanlık taşlaması ve Hudibrastik şiirdeki benzersizlik, bir konunun yüksek bir üslup ile parodisinin yapılması ve kahra-

[10] Bond, *burlesk* kullanımının parodi gibi (bk. Bond, s. 11) daha özel terimlerin kullanımının önüne geçmediğini ancak parodinin burleskin alt kategorisi olduğunu iddia eder.

* İngiliz şiirinde bir tür. Adını Samuel Butler'ın kahramanlık taşlaması olan *Hudibras* şiirinden alır. Dizeler beşli değil dörtlü, bir kısa bir uzun hece ölçüsü ile yazılır. (ç.n.)

manlık taşlaması olarak önem kazanması, ciddi bir konunun alçak bir üslup ile travestisinin yapılması ve Hudibrastik şiir olarak önemsizleştirilmesidir; parodinin Hudibrastik şiir ile bir ilgisi yoktur, genel burlesk uyuşmazlığını paylaşmaları dışında travestinin de kahramanlık taşlaması ile bir ilgisi yoktur."

John Jump'ın diğer burlesk türleri, Bond'un ana hatlarını çizdiği türlere dayanır ve "taşlayıcı şiir"in "yüksek burleski"nin yanı sıra "travesti" ve "hudibrastik şiir"in "alçak burlesk" hâllerini de içerir. Ayrıca Jump (s. 2) parodiyi Bond'un kullandıklarına benzer terimlerle "belli bir eserin (veya yazarın) üslubunun söz konusu üsluba kıyasla daha az önemli olan bir konuyu anlatmak için kullanılması sonucu ortaya çıkan belli bir eserin (veya yazarın) yüksek burleski" olarak tanımlar. Jump, bu tür bir parodiye Fielding'in *Shamela*'sını örnek gösterir ve destansı taşlamayı (örn. Pope'un *The Rape of the Lock*'u [*Bukleye Tecaviiz*]) "sınıfın üslup özelliklerini önemsiz konunun üstünde tutan" bir tür yüksek burlesk olarak tanımlarken Bond'u hatırlatır bize. Jump daha sonrasında ise travestiyi "belli bir eserin konusunun hayli benzer bir üslup ile ele alınmasıyla ortaya çıkan aynı eserin alçak burleski" olarak tanımlar ve "hudibrastik" şiiri (Butler'ın *Hudibras*'ındaki gibi) "sınırları nispeten daha az olan bir malzemenin alçak burleski" olarak tanımlarken Byron'ın *Vision of Judgement*'ını [*Adalet Tasavvuru*] örnek verir.

Bond ve Jump'ın parodi için yaptıkları yüksek burlesk tanımı, yalnızca geçmişi on altıncı yüzyıla dayanan ve alay ile ilişkilendirilen[11] terimi çok daha eski parodi bağlam ve kullanımları için kullanmakla kalmaz[12] aynı zamanda Joseph Addison tarafından 249 numaralı *The Spectator*'da* (15 Aralık 1711) halka sevdirilen iki farklı burlesk türü arasındaki on sekizinci yüzyıl

[11] Ayrıca bk. Jump'ın "burla" tanımı, s. 72 ve Bond, s. 18.

[12] Bond s. 19'da, Edward Philips'in *parodiyi* "bazı ciddi parçaları Burleskin içine yerleştiren ve aynı Kelimeleri, Ahengi ve Ses Uyumunu mümkün olduğu kadar etkileyen şiirsel bir oyun" olarak tanımlayan *New World of English Words*'ün (1658) 1706'da John Kersey tarafından hazırlanan baskısına atıfta bulunur.

* 1711-12 yılları arasında Joseph Addison ve Richard Steele tarafından yayımlanan günlük yayın. (ç.n.)

farkından da yararlanır. Addison, adı geçen eserde şöyle yazar: "Edebiyatta alay temelde ikiye ayrılır: Komedi ve Burlesk. İlki, İnsanlarla insanlara uygun karakterler çizerek alay eder, diğeri ise onlara hiç benzemeyen karakterler çizerek. Bu yüzden iki tür burlesk vardır; ilki Kahramanlık Vasıflarını üzerine giymiş sıradan İnsanları anlatır, diğeri ise İnsanlar arasında en alt sınıftan olanlar gibi davranan ve konuşan muhteşem İnsanları anlatır. *Don Kişot*, ilkine; *Lucian*'ın Tanrılar'ı ikincisine örnektir."[13]

Burleski ikiye ayıran Addison, terimi antik ve modern parodi örneklerinin her ikisi için kullanmış ve her iki burlesk türünün komediden farklı bir tür alaycı karikatüre ait olduğunu söylemiştir. Addison komedi ve burleski alay türleri olarak tanımlarken yukarıdaki alıntıda yaptığı komedi-burlesk karşılaştırması, komedinin insanları olduklarından kötü gösteren olarak tanımlandığı ve insanları olduklarından kötü gösteren şeyi, örneğin komedi tanımı, burlesk olarak yansıttığı Aristoteles'in *Poetika*'sında komediye dair farklı bir açıklama getirir.[14]

Daha önce de görüldüğü üzere, Aristoteles komedi hakkındaki daha genel görüşlerini ifade etmeden -Aristoteles'e göre komedi insanları olduklarından kötü gösterir- ve *Poetika*'sında, bölüm 5, 1449a, komedinin gülünç (ya da gülünesi) olması yönüyle insanları olduklarından kötü gösterdiğini ve bu gülünçlüğün "Çirkin olanın bir türü olduğunu" söylemeden önce "*Diliad*'ın yazarı Nicochares"in yanı sıra "ilk parodici" (ya da Addison'ın terminolojisine göre "burlesk" yazarı) Thasoslu Hegemon'dan da bahsetmiştir.[15] Addison'ın burlesk ve komedi

---

[13] Bond, s. 40'ta bu alıntıya yer verir. Ayrıca bk. Joseph Addison, *The Spectator*, ed. D. F. Bond, 5 cilt; cilt 2 (Oxford, 1965), ss. 467-8.

[14] Addison burleskin insanları "olduklarından kötü" değil "olduklarından farklı" çizdiğinden bahsederken, iki farklı burlesk türünün aşağılık veya vasat insanı önemli insanla kıyasladığını söyleyen tanımlamada önemli insanın bu iki türden en az birinde olduğundan daha kötü gösterilmesi durumu vardır.

[15] Ingram Bywater Aristoteles'i şöyle tercüme eder: "Komediye gelince, komedi... ortalama üstü kötü bir insan taklidi dir ama kötü, herhangi bir veya her tür hataya ilişkin değildir, yalnızca tek bir türe ilişkindir, o da Çirkinin bir türü olan Gülünçtür."

ayrımı ve burlesk terimini parodi örnekleri için kullanışı komediyi daha modern bir terim olan burleske indirgerken onu daha eski komedi türünden ayrı tutmakla kalmaz, bunun yanı sıra Bond ve Jump gibi yazarlara parodiyi Addison'ın metninde açıklanan komedinin iki alt kategorisinden birine indirgeme cesareti verdiği söylenebilir.

İki burlesk türü arasındaki diğer ayrımlar Addison'dan önce de yapılmış fakat Addison'ın seçtiği parodi örnekleri kullanılmadan yapılmıştır. Bond'un *English Burlesque Poetry*'si (1700-1750/1932), John Ozell'in Boileau'nun eserine ve Butler'ın *Hudibras*'ına atfen Nicolas Boileau'dan yaptığı *Le Lutrin* [*Rahle*] çevirisine ithafen 1708'de kendisinin yaptığı benzer bir ayrımdan söz eder: "Eğer doğru bir ayrım yapıyorsan, iki tür Burlesk vardır; birincisi vasat bir Figür ve Küçük bir Endişenin, Destansı bir şiirin Gösteriş ve Telaşında olandır; *Lutrin* buna bir örnektir. İkincisi ise önemli Olayların, Karakterin vasatlığı ve Sayıların tuhaflığı ile Gülünçleştirildiği türdür; buna örnek ise bizim muhteşem Butler'ımızın *Hudibras*'ıdır."[16]

Bu burlesk türleri için yapılan tanımlar arasında Adisson'ın yaptığı tanım, burlesk teriminin parodi terimi yerine kullanıldığı dönem açısından özellikle önemlidir çünkü bu değişim romandaki, Cervantes'in *Don Kişot*'undaki, hem antik parodi türünü hem de önemli modern parodi örneklerini burlesk örneklerine indirgemiş[17] ve geniş kitlelere ulaştırmıştır.

Addisson'ın, "vasat kişiler"in "Kahramanlık Vasıfları"nı giyinmiş karakterler olarak betimlendiği *Don Kişot*'u başka bir bur-

---

[16] bk. Bond, *English Burlesque Poetry*, s. 37. Ayrıca Judith Priestman'ın bitirme tezi, *The Age of Parody. Literary Parody and Some Nineteenth-Century Perspectives* (University of Kent, Canterbury, 1980), ss. 12-13, bu alıntıyı tartışır ve burlesk ve parodi terimlerinin İngilizcede on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki kullanımına ilişkin iyi bir açıklama getirir.

[17] Scarron'ın *Virgile Travesty*'si ve Cotton'ın *Scarronides*'i gibi eserleri "burlesk" olarak adlandırmak daha kolaydır, sebebi ise yazarlarının bu kelimeyi kullanmayı tercih etmeleri ve her ne kadar burlesk burada parodiyi tamamen kavramasa da kelimenin daha az karmaşık parodi kullanımlarını açıklama şeklidir.

lesk türüne indirgeyişi, bu eserdeki edebî parodi çeşitliliği ya da parodinin yapısı hakkında az da olsa bir şeyler söyler. Örneğin Cervantes'in romanı, kendisini bir romansın kahramanı olarak hayal eden "vasat bir kişi"yi tasvir etmesinden ötürü, sadece alçağın yüksek ile karşılaştırılmasının yarattığı komik tezatlıktan dolayı değil bu aracın Cervantes'e "kahraman"ını etkileyen romansı parodik bir şekilde alıntılamasına ve onu incelemesine izin verdiği ve bu noktadan itibaren ironik ve üstkurmacasal bir tavır ile kitapların yazılması ve okunması ile ilgili genel bir fikri izah ettiği için de parodi olarak tanımlanabilir.

Addison, Cervantes'in parodi eserini burleske indirgemenin yanı sıra Lucian'ın tanrılarını büyük insanların "İnsanlar arasındaki en aşağılık kişi gibi hareket ettiği ve konuştuğu" ikinci burlesk türüne örnek göstererek antik parodi türünü Cervantes'in parodisinden ayrı tutmuştur. Addison, Lucian'ın eserini burlesk olarak ve onun burlesk ayrımına uyan diğer eserleri travesti olarak tanımlarken, Lucian'ın tanrılara karşı tavrı aslında Aristofanes'in *Kurbağalar*'daki Tanrı Dionysus'a karşı sergilediği parodik yaklaşımdan oldukça farklıydı.

Addison'ın, Lucian'ın tanrılara karşı sergilediği yaklaşımı burlesk olarak tanımlaması ve bunun Cervantes tarafından kullanılan burleskten farklı olması yalnızca Aristofanes ve çağdaşları tarafından kullanılan antik parodi türünü Cervantes tarafından kullanılan modern parodi türünden ayırmakla ve bu tartışmayı bir temele dayandırmadan yapmakla kalmaz aynı zamanda Addison'ın makalesinde tanımlanan her iki "burlesk" türünün de modern parodide olduğu kadar antik parodide de bulunabileceğini reddeder ve bu, gerçek parodi teriminin mümkün olan bütün anlamlarını ve kullanımlarını yine de tüketmez.[18]

[18] Homerik destan parodisini açıklamak için kullanılan parodi teriminin antik kullanımı, Bond ve Jump'ın dört türe ayırdığı burleskin dördünü de kapsar fakat antik türün yapısı, komik teknikleri ya da zor anlaşırlığı hakkında bir şey söylemez.

Cervantes'in *Don Kişot*'unda kullanılan parodiyi veya antik parodiyi tam anlamıyla tanımlamada karşılaştığı kısıtlamalara rağmen Addison'ın burleski iki türe ayırışı ve bunlardan birini Cervantes'in romanı için kullanışı birçok modern eleştirmen tarafından parodinin alçağın yüksek ideal ile kıyaslandığı "yüksek burlesk", travestilerden birinin ise yükseğin alçak ile kıyaslandığı "alçak burlesk" olarak tanımlanmasında kullanıldı.

David Worcester'ın *The Art of Satire*'ı [*Hiciv Sanatı*] (1940), burleskten, aksi takdirde parodi ya da travesti olarak adlandırılacak türlere istinaden, yüksek veya alçak diye bahsetmek amacıyla Richmond Bond'un on sekizinci yüzyıl sonrasında yaptığı yüksek ve alçak burlesk ayrımını kullanan bir diğer eserdir.[19] Worcester (s. 44) ilk olarak alçak burleski kurbanın seviyesinin altında bir standart yaratan, kurbanını bu standart ile ölçen ve bunu okuyucusuna yaptıran olarak; yüksek burleski ise ilgiyi kurbanın hatalarına çekmek için standardı kurbanın üstünde tutan olarak tanımlar. "High and Low Burlesque" [Yüksek ve Alçak Burlesk] başlıklı bölümde alçak burleski "okuyucuyu konuyu aşağılık ve menfur olanla kıyaslamaya davet eden" olarak tanımlar ve sözlerine devam eder: "Örneğin, bir hiciv yazarı Aeneas'ı berduş, Dido'yu da balıkçı kadın olarak tasvir edebilir."[20] Yüksek burleski "benzerlikleri değil farklılıkları fark etmek ile ilgili" diye tanımladıktan sonra (s. 46), Worcester (s. 47) Richmond Bond'un yaptığı ayrımdan söz etmeden hemen önce sözlerine şunları ekler: "Geleneksel olarak, yüksek burlesk önemsiz bir konuyu ciddi bir tavırla ele alır" (*Batrachomyomachia*'daki kurbağalar ve fareler arasındaki savaş hikâyesi buna örnektir), alçak burlesk (Cotton'ın *Scarronides*'te Dido'ya yaklaşımı buna örnek verilebilir) ise "ciddi bir konuyu umursamaz bir tavırla ele alır."

---

[19] bk. David Worcester, *The Art of Satire* (1940), (New York, 1960). Worcester ss. 47-8'de Bond'un yaptığı ayrımdan söz eder.

[20] bk. Worcester, s. 46. Worcester burada alçak burleski "aşağılayıcı hicvin üvey kardeşi" olarak tanımlar.

Worcester, fikirlerini ifade etmeye devam eder (s. 48) fakat bu tipolojiyi bütün örneklerde aynı başarı ile uygulamak her zaman mümkün değildir ve *Batrachomyomachia* gibi eserlerin örnek gösterildiği destansı taşlama parodilerindeki Homerik destanlar düşünüldüğünde bu özel yaklaşım hakkında çok az şey söyleyebilir.

Worcester'ın Dido'yu balıkçı bir kadınla kıyasladığı örnek, Bond'un Boileau'nun *Le Lutrin*'i "yeni bir burlesk türü" üzerinde yapılan deney olarak tanımlaması hakkındaki fikirlerini hatırlatır. Boileau, bu yeni burlesk türü için şöyle der: "Lakin diğer Burleskte Dido ve Æneas İstiridye Kadınlar ve Hamallar gibi konuşurken[21] bu Burleskte Saatçi ve Karısı Did ve Æneas gibi konuşur."[22] Boileau'nun *Le Lutrin* için yaptığı tanım, Worcester'ın ölçütlerine göre, eseri *Batrachomyomachia* gibi parodilere yakınlaştıracak olsa da[23], destansı üslubu önemsiz bir ana fikir ile karşılaştırması açısından *Batrachomyomachia*'ya benzetilir, Worcester'ın yüksek burleski böyle bir karşıtlığa dayandırması ve bununla nitelendirmesi bize Boileau'nun eserindeki parodik karakter hakkında öğrenileceklerin tümünü söylemez.[24]

Worcester'ın alçak ve yüksek burlesk ayrımı, bu ayrım alçak burleskin yükseğin alçak ile kıyaslanmasını; yüksek burleskin ise önemsiz olanın önemli olan ile karşılaştırılmasını içerdiğini söyler, her iki kategorinin de antik parodinin günümüze kadar ulaşan örnekleri üzerinde uygulanması durumunda işlevini kaybeder. Bu sebeple Athenaeus'un bize bıraktığı Hipponax'ın *Hexameters*'ının bir parçasında Homer'ın kahramanlarının yerini olumsuz nitelikleri olan kahramanlar

---

[21] bk. birinci bölüm, Cotton'ın *Scarronides*'inden yapılan alıntı.

[22] bk. Bond, s. 203.

[23] *Batrachomyomachia* ve taklitleri hakkında ayrıca bk. Bond, "The Non-English Burlesque in England", yedinci bölüm, s. 176 ve ss.

[24] Bond, s. 200 ve ss., Boileau'nun *Le Lutrin*'ininde parodi ve hicvin birleştirilmesi hakkında yorum yapar ve Worcester, s. 48, "burlesk bir şiir nadiren türe tamamıyla sadıktır" der.

veya *Batrachomyomachia*'daki hayvanlar aldığı zaman olumsuz nitelikleri olan kahramanları veya hayvanları ironik bir şekilde "kahramanlar"ın seviyesine yükseltiriz; aynı zamanda, alışılagelenden farklı kahramanları [anti-heroes] taklit etmesi sebebiyle Homer'ın kahramanları ironik bir şekilde olumsuz nitelikleri olan kahramanların "daha düşük" seviyesine indirgenir ve onlarla kıyaslanır. Bunun yanı sıra, daha önce de görüldüğü üzere, parodi diğer eseri değiştirebilir ve parodisi yapılan metinde yukarıda bahsedilenler dışında yapılan küçük ya da büyük çaplı değişiklikler sayesinde komik etki yaratabilir.

Bond'un parodiyi "yüksek burlesk", travestiyi ise bir tür "alçak burlesk" olarak tanımlaması yalnızca Addison'ın burlesk ayrımında yaşanan sorunların birçoğunu tekrarlamakla ve Bond'un parodi ve travestiyi günümüz ve antik dönem yazarları tarafından parodi denilen eserler için kullanılmasıyla kalmaz, bu ayrımları ele alır ve onlara biçim ve içerik arasında yapılan eşit derecede modern bir ayrım ekler; parodi için kullanılan en eski kelimelerde böyle bir ayrım yoktur. Bond 1932'de yazdığı kitabına şöyle başlar: "Mizahın özü uyuşmazlıkta yatar ve buna taklit eklendiğinde elde edilen şey burlesktir. O hâlde burlesk, üslup ve konu arasında uyuşmazlık yaratılarak gülünç kılınan ciddi bir eserin veya tavrın kullanılmasına ya da taklit edilmesine dayanır. Biçim ve içerik arasındaki bu tutarsızlık, söylenen şey ile söylenme şekli arasındaki bu tezatlık burlesk için gerekli olan bir niteliktir."[25]

Bond'un burleski, yüksek ve alçak üslup ile ana fikir arasındaki tezatlığı içeren yüksek ve alçak olarak ikiye ayırması (s. 4 ve ss.), on yedinci ve on sekizinci yüzyılda yapılan ve parodinin burlesk türlerinden birine indirgendiği birçok burlesk

[25] Bond, s. 3. (Bond sayfa 13'teki "parodi dikkatini taklit edilen şiire sabitlemelidir. Kelime değişimi, biçim değişimi ve anlam değişimi alışılagelmiş yöntemlerdir" sözleriyle Christopher Stone'u destekler fakat parodiyi parodisi yapılan metne benzeyen ama ona uymayan bir konunun yaratılması olarak tanımlar.)

tanımını hatırlatır. Bond bu tanımları oldukça iyi biliyordu[26] ve Jump ile birlikte Dryden'ın *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*'de (1693) Boileau'nun *Le Lutrin*'i hakkında yaptığı yorumları şöyle alıntılar: "Konusu önemsiz fakat dizeleri asil."[27] Dryden'a göre Boileau'nun eserinde üslup ve içerik arasında bir tezatlık vardır.[28]

Wolfgang Karrer *Parodie, Travestie, Pastiche*'te [*Parodi, Travesti, Pastiş*] (1977) on sekizinci yüzyılda yapılan birçok parodi tanımının üslup-içerik karşıtlığı ve bu gibi diğer zıtlıklar açısından Henry Home'un (Lord Kames'in) *Elements of Criticism*'inin [*Eleştirinin Unsurları*] bir paragrafında zirveye ulaştığını ve bunun o yüzyılda yapılan diğer parodi tanımları için bir örnek olarak kullanıldığını ileri sürer.[29] Home, parodiden ziyade burleski açık bir şekilde anlatsa bile[30] eserin başka bir bölümünde parodi ve burleskten aynı iki şeymiş gibi bahseder:[31] "İçinde yersiz hiçbir şeyin olmadığı ciddi bir konu, komik olmak amacıyla yaratılan birtakım etkiler sebebiyle yara alabilir; bu durum *Virgil Travestie*'de görülür ayrıca *Secchia Rapita*'da [Çalıntı Kova] da vardır; yazarlar okuyucularını güldürmek amacıyla her fırsatta ilk olarak kendileri gülerler. *Lutrin*, diğer burlesk türünde, bir grup papazın

---

[26] Bond sayfa 4'te Heinrich Schneegans'ın *Geschichte der grotesken Satire*'de (Strassburg, 1894), s. 34 ve 36, parodi ve travestiyi biçim ve içerik yönünden tanımlamasından söz eder ve daha sonra benzer biçim ve içerik ayrımının yapıldığı burlesk tartışmalarından bahseder.

[27] bk. Dryden, ed. George Watson, cilt 2, s. 148, Jump, s. 38 ve Bond, s. 193.

[28] Fakat Dryden burada Boileau'nun eseri için burlesk demez ve daha sonra burleski "yazarın, anlamları saptırılarak gülünç anlam yüklenen ciddi kelimeleri" olarak tanımlar. (bk. Dryden, s. 103.)

[29] bk. Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche* (Münih, 1977), s. 53. (Karrer, Home'un eserinin tarihini 1824 olarak belirtir ancak eser ilk olarak 1762'de yayımlanmıştır.)

[30] Home paragrafa şöyle başlar: "Burlesk, harika bir güldürü makinesi olmasına rağmen, bununla sınırlı değildir; çünkü yalnızca kahkaha attıran ve alay ve yergiyi kızıştıran burleskten kolaylıkla ayırt edilebilir." bk. Henry Home, (Lord Kames), *Elements of Criticism* (1762), 3. baskı (Edinburg ve Londra, 1765), 2 cilt; cilt 1, s. 350.

[31] bk. Home, cilt 1, ss. 442-3.

zevkini, miskinliğini ve kavgacı ruhunu gözler önüne sermek amacıyla önemsiz ve saçma bir olayı ele alan bir şiirdir. Yazar Boileau konuyu destansı üslup ile süsleyerek[32] ve son derece saygın ve önemli bir konu olduğunun düşünülmesini sağlayarak konuyu alaya dönüştürür. Şairin amacı alay etmek olsa da kendisi oldukça ciddi bir ifade takınır ve asla bir kere bile gülümsemez: konu ve konunun ele alındığı tavır arasındaki zıtlık alaya sebep olan şeydir ve bu yüzden bu türün oluşumunda iddia edildiği gibi güldürücü olan hiçbir imgenin dört parça olması gerekmez çünkü bu gibi imgeler karşıtlığı bozar."[33]

Home özet bölümünde (s. 351) "amacı alay olan burlesk, bu etkiyi, tarzı konunun çok daha üstüne çıkararak yaratır" der ve sonra *Batrachomyomachia*'da olduğu gibi tarzı bu kadar ön plana çıkarma konusunda uyarıda bulunur.[34] Home, burleski tartışırken bu eski parodi örneğinden bu şekilde bahsetmesine rağmen (s. 359) parodi hakkında birtakım yorumlarda bulunur ve bu yorumlarda parodiyi "her tür alaydan" ayrı tutar ve "parodi, ciddi olan bazı önemli konuları taklit ederek keyifli bir konuyu yeniden canlandırır: Parodi komiktir ayrıca güldürücü olabilir fakat alay parodide olmazsa olmaz bir bileşen değildir" der. Daha sonra ise, s. 360, "alay, yukarıda görüldüğü gibi, her ne kadar parodinin olmazsa olmaz bir bileşeni olmasa da ikisi arasında bir zıtlaşma söz konusu değildir: Alay parodide başarılı bir şekilde kullanılabilir ve parodi alayı destekleme konusunda ondan aşağı kalmaz" ifadesini sözlerine ekler.

Bond, Home'un burleski üslup ve ana fikir bakımından incelemesini eleştirmez.[35] Home ve onunla aynı görüşte olanlar,

---

[32] Karrer, Home'un *Elements of Criticism*'inden (Londra, 1824), s. 167 ve ss., söz eder, yaptığı alıntıyı burada bitirir.

[33] Home, cilt 1, s. 351.

[34] age., s. 352. Home burada şunu ekler: "Net, canlı ve türümüzün bir numarasının asaleti ile hareket eden bir kurbağa ve fare imgesi yaratmak hayal gücünün kabiliyetinin ötesindedir."

[35] bk. Bond, s. 57. Bond burada Home'un "yaptığı burlesk ayrımını sadece kahkaha ya da sadece alay uyarımına dayandırdığını" ifade eder.

yüksek ve alçak burlesk tanımlarında biçim ve içerik arasında yapılan ayrımı kullanırken yalnız değildirler. Bond ve onunla aynı fikri paylaşanlar tarafından parodinin burlesk türleri içine dâhil edilişi ve bu yazarların yanı sıra on yedinci ve on sekizinci yüzyıl geleneklerini, bu geleneklerden daha önce bahsedilmiştir, sürdürenler tarafından da parodinin biçim ve içerik açısından tanımlandığı göz önüne alındığında[36] bazı parodi yazarlarının eserin biçimini taklit ederken içeriğini değiştirdiğine bazılarının ise hedef metnin hem biçimini hem de içeriğini değiştirdiğine ve sadece bu iki unsurun zıtlığına dayanmayan uyuşmazlıklar yarattığına bir kez daha dikkat çekilmelidir.

Bu son konunun hem modern hem de antik parodi için geçerli olduğu gözlenmektedir. "Parodia" teriminin Aristofanik yorumcular tarafından her tür parodik alıntı için kullanılması, eskiden parodi için kullanılan kelimelerin bile kolaylıkla fark edilebilen bir biçime sahip olan türeyimsel eserlerin parodisi için kullanılmadığı anlamına gelmiştir. Aristofanik yorumcuların, Aristofanes'in kendisinin de, konusunun taklit ve çeşitli trajik biçim ve konuların komik değişiminden birçok farklı sözün parodik bir şekilde alıntılanmasına kadar çeşitli parodik metotlar kullanılarak yaratılan komik etki sayesinde diğer eserleri değiştirdiği söylenebilir. Bu konuda farklı örnekler verilebilir ve önceden de görüldüğü üzere, parodi için kullanılan eski terimler çoğunlukla daha önceki parodi ve travesti ayrımlarında kabul edilmiş biçim ve içerik arasındaki herhangi bir kesin ayrıma dayanarak tanımlanmamış ya da kullanılmamıştır.

Daha önce sözü edilen yazarlar dışında, Householder ve Lelièvre gibi, antik parodi türlerini çalışan diğer öğrenciler, bu konunun farkındadır. Örneğin Grellmann, travestinin asıl met-

[36] bk. örneğin, H. Grellman, "Parodie", *Realtexikon der deutschen Literaturgeschichte*, cilt 2, ed. P. Merker ve W. Stammler (Berlin, 1926/28), ss. 630-53; s. 630. Daha önce de görüldüğü üzere, Paul Maas'in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*'taki makalesi, parodi tanımında üslup ve içerik ayrımını kullanır.

ni yeni ve metne uymayan bir biçim ile süslerken metnin içeriğini koruduğunu, parodinin ise asıl metnin içeriğini uygun bir şekilde değiştirirken biçimsel unsurlarını koruması sebebiyle travestiden ayrıldığını söyler. Wilhelm Horn ise, Grellmann'ın bu açıklamasını alıntılarken, parodinin bu şekilde tanımlanmasının bilinen eski parodi türlerine dayanarak yapabileceğimiz parodi tanımını sınırlandırdığını iddia eder.[37] Wilhelm Horn'un yanı sıra, Alfred Liede de *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*'sinin ikinci baskısında parodi üzerine yazdığı bir makalesinde parodi ve travesti arasında yapılan ayrımı eleştirmiştir. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, travestinin içinde parodilerin olabileceğini ve parodilerin travestiye atfedilen unsurları içerebileceğini söyleyerek Grellmann'ın birinci baskıda savunduğu görüşü yerinden etmiştir.[38]

Liede tarafından yapılan bu açıklamanın doğruluğuna rağmen modern "burlesk" ve "travesti" terimlerinin parodi için kullanılması parodiye bazı nitelikler yüklemiştir. Bu nitelikler, ne bu eski terim veya parodi olarak nitelendirilen eserler kadar eskidir ne de daha da eski olan terimin muhtemel tüm anlam ve işlevlerini karşılar ya da onları açıklayabilir. Antik Yunan destansı taşlamalarının veya Seneca'nın "Apocolocyntosis"i gibi Antik Roma Menippusçu hicivlerinin, aynı metinde parodi ve travestiyi birlikte kullandıkları söylenirken travesti kelimesinin bu eserler için kullanılmasının ve travestinin niteliklerinin parodinin niteliklerinden ayrılmasının tarihsel netliği parodi kelimesinin bu eserler için kullanılmasına kıyasla daha azdır.

"Yüksek burlesk" teriminin hem antik hem de modern dönemde yazılan parodileri, "alçak burlesk" teriminin ise travesti olarak antik parodinin diğer yönlerini tanımlamak için kullanılması, on sekizinci yüzyıl burlesk anlayışı ile biçim ve içerik arasındaki ayrımı çağ dışı ve bölücü bir tutum ile antik parodiye uy-

[37] bk. Wilhelm Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Nuremberg, 1970), s. 36 ve ss.

[38] bk. Liede, s. 13.

gulamakla kalmamış, her tür esere uygulanması sebebiyle kahramanlık ve soysuzluk, yüksek ve alçak arasındaki modern ayrıma da sebep olmuştur. Yazarların, sadece yüksek bir eseri alçaltmak için değil, bu tür kanonlaştırmaların dayandırıldığı yüksek ve alçak arasındaki ayrımları azaltmak için de parodi ve diğer benzer araçları kullandıkları ya da bu gibi ayrımları göz ardı ettikleri durumlarda böyle bir şey ile karşılaşmak özellikle hoş değildir.[39]

Daha önce de ifade edildiği gibi, son birkaç yüzyılda parodinin az değer gören edebî bir tür olarak alımlanmasının büyük ölçüde olumsuz yanı burleskin daha az edebî daha çok güldürücü [*buffo**] niteliği ile olan tarih dışı ilişkisi ve yine burleskin daha çok alay eden "dengeleyici" kullanımları olarak görülen özelliği ile ilişkilendirilebilir.

Henry Fielding, Lord Chamberlain'e bu tür eserleri reddetme gücünü veren *Licencing Act*'ten [*Lisanslama Yasası*] (1737) önce yazdığı hicvî ve parodik eseri *The Historical Register of the Year 1736*'i [*1736'nın Tarihsel Kaydı*] gördükten sonra, parodik romanı *Joseph Andrews*'un (1742) ön sözünde burlesk ve daha eski komedi arasında net bir ayrım yapmış ve bu ayrımı kitabın (tam adı *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the manner of CERVANTES, Author of Don Quixote* [*Joseph Andrews ve Arkadaşı Abraham Adams'ın Maceralarının Kaydı. Don Kişot'un Yazarı CERVANTES Taklit Edilerek Yazılmıştır*]) başlık sayfasında "Cervantes tavrı taklit edilerek yazılan" şeklinde tanımladıktan sonra eserini eserin asıl biçimini burlesk kadar değiştirmeyen komedinin daha eski hâliyle karşılaştırmıştır.[40]

Ancak Joseph Addison'ın komedi ve burlesk karşılaştırmasındaki gibi bu ayrım, komedinin yapısı gereği gülünç ya da

---

[39] Ayrıca bk. Ian Donaldson, *The World Upside Down. Comedy from Johnson to Fielding* (Oxford, 1970), s. 7 ve ss., dengeleme konusu.

* Ital. Operada komik role sahip erkek şarkıcı. (ç.n.)

[40] bk. Henry Fielding, *Joseph Andrews*, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1967), ss. 3-11.

gülünesi olmak açısından insanları olduklarından kötü gösterdiğini söyleyen Aristotelesçi anlayışın köklü bir şekilde yeniden yorumlanmasına dayanmaktaydı. Fielding, Aristoteles'in bu yorumundan açıkça söz etmeksizin, Addison'ın yaptığı komik ve burlesk ayrımı doğrultusunda 1742'de yazdığı eserinin ön sözünde şöyle demiştir: "Aslına bakılırsa, hiçbir yazım türü Komik ve Burlesk kadar birbirinden farklı olamaz. Çünkü burlesk ne kadar inanılmaz ve garip olan bir şeyin Sergilenmesi, en yükseğin Tavrını en alçağa mal etmek, *è converso* gibi, ve Zevkimizin, eğer biraz incelersek, kaynağı olan şaşırtıcı Absürtlüğün ortaya çıktığı yer ise komedide yapmamız gereken de kendimizi tamamen Doğaya hapsetmektir ve böylece Doğadan yapılacak birebir taklitle aktarabileceğimiz bütün Zevk duyarlı Okuyucuya geçecektir."[41]

Fielding, *Joseph Andrews*'a yazdığı ön sözün devamında Aristoteles'ten bahseder ve komedide gülünç olanın nesnesinin kötülük olmadığını iddia eder[42] (Aristoteles'in *Poetika*'sının beşinci bölümündeki bir cümle "Gülünç, başkaları için acı ya da zarara sebep olmayan hata ya da üzüntü olarak tanımlanabilir" diye tercüme edilmiştir[43]) ama yine de Aristoteles'in daha önce de ifade ettiği -komedinin gülünç olanla ilişkili olarak insanları olduklarından kötü gösterdiğini söylediği- görüşten açıkça söz etmez[44] ve onu gülünç olanın nesnesinin aslında ne olduğunu söylemediği için eleştirir.

Fielding'e göre gülünç olanının nesnesinin ne olduğu sorusunun cevabı "yapmacıklık" olabilir. Ayrıca bu cevap, Fielding'i Platon'a Aristoteles'ten daha çok yakınlaştıran bir cevaptır. Bunun tek sebebi Fielding'in gülünç olanın temel özelliği olarak yapmacıklığı, Aristoteles'in Addison ve Fielding tarafından

---

41 age., s. 4

42 age., s. 7.

43 bk. Ingram Bywater'ın Aristoteles, *De Poetika* çevirisi, beşinci bölüm.

44 Fielding, *Joseph Andrews*, s. 7. Ayrıca Aristoteles'in "Gülünç"ü "Komediye uygun olan" olarak tanımlamasından söz eder.

seçilen kelimeyi kullanmak için "gülünç" ile ilişkilendirdiği "çirkinlik"ten üstün tutması değildir (Fielding'in ön sözü "Çirkinliği, Zayıflığı ya da Yoksulluğu gülünç bir şey olarak görenleri" eleştirmeye devam eder[45]); bir diğer sebep ise *Philebus*'ta Protarchus ve Sokrates arasında geçen konuşmada Platon'un gülüncün kendini tanımama olarak tanımlanabileceği ve karakter sahte zenginlik, görünüş ya da erdem özimgesine göre yaşamayı beceremediğinde bunun komedide kahkaha nesnesi yapıldığını ileri sürdüğü fikrini hatırlatmasıdır.[46]

Fielding, 1742'de Rahip Bay Young ile Aristofanes'in *Plutus*'unun çevirisi üzerine çalışıyordu ve çeviri "*Plutus, the God of Riches. A Comedy" From Aristofanes {"Plutos, Zenginlik Tanrısı. Bir Komedi" Aristofanes'ten}* adıyla, Aristofanes'ten övgüyle bahseden bir ithaf ve onu "Komik Sanatın en eski Öğretmenlerinden biri" ve "Platon'un bir tanesi" olarak betimleyen bir ön söz ile yayımlandı.[47] Platon, ayrıca, üçüncü Shaftesbury Kontunun hayran olduğu bir filozoftu ve antik dönem yazarlarının eserlerinde neredeyse hiç burlesk olmadığı fikri üçüncü Shaftesbury Kontundan çıkmıştı. Fielding, kendi eserini komedinin daha eski hâlleriyle karşılaştırırken *Joseph Andrews*'un (1742) ön sözünde üçüncü Shaftesbury Kontunun bu fikrinden söz eder.[48]

Lord Shaftesbury'nin burlesk hakkındaki açıklamalarının geri kalanı, Aristoteles'in komedinin demokrasi ile birlikte geliştiğini söylediği tanımın aksine,[49] burleskin antik dönem yazarlarınca kullanılmış olamayacağını çünkü burleskin daha çok zorbalık yönetiminin ciddi fikirlerin özgür biçimde ifade edilmesini yasak-

---

[45] age., s. 9.

[46] bk. Platon, *Philebus*, çev., Harold N. Fowler (1925), (Londra ve Cambridge, Mass., 1962), ss. 197-399; s. 333 ve ss.

[47] bk. Henry Fielding, *"Plutus, the God of Riches. A Comedy" from Aristofanes* (Londra, 1742). Ön söz, Platon'un elinde bir Aristofanes kopyası ile ölüm döşeğinde olduğunu söyler.

[48] bk. Fielding, *Joseph Andrews*, s. 5.

[49] bk. Aristoteles, *Poetika*, üçüncü bölüm, 1448a.

ladığı ülkelere özgü bir tür olduğunu ileri sürmektedir.[50] Bununla birlikte, burlesk teriminin Lord Shaftesbury ve Fielding çağdaşlarının birçoğu tarafından parodiyi kapsayacak şekilde kullanılması (Fielding, Joseph Andrews'a yazdığı ön sözde "bu Parodiler ve Burlesk Taklitler"den bahsederken bir noktada iki terimi birbiri yerine kullanır[51]) bazı burlesk eleştirmenlerinin o sıralarda parodinin daha eski, komik ve demokratik kullanımlarına rağmen komik parodi adının "ciddi" ve "kabul edilebilir" edebiyat kanonundan çıkarılmasına yardım etmelerini mümkün kılmak içindi.

Modern ve geç modern parodi kuram ve kullanımlarının inceleneceği ileri bölümlerde görüleceği üzere, parodinin burleske indirgenmesinin sonuçları arasında parodinin daha ciddi üstkurmacasal ya da "metinlerarası" bir tür olarak görülmesi amacıyla hem burleskten hem de komikten ayrı tutulması için gösterilen modern ve "geç modern" çabanın yanı sıra parodinin ikinci dereceli edebî tür olarak algılandığı, ciddi ya da karmaşık olamayacağının düşünüldüğü modern görüşün ortaya çıkması da vardır. İleriki paragraflarda da görüleceği gibi, parodinin diğer edebî tür ve araçlarla özdeşleştirilmesi hem geçmişinin hem de özelliklerinin yanlış anlaşılmasına sebep olmuş ve gelecek bölümlerde tanımlanan terimlerin birçoğunun bu şekilde tanımlanması, parodi ile aralarında farklılıkların ve de benzerliklerin, çok daha açık bir şekilde görülebilmesi amacına hizmet etmektedir.

Tersinleme {persiflaj}, "pekoral", intihal ve aldatmaca

Fransızcadan türeyen "persiflaj" terimi, *OED*'de "hafiften takılma ya da kafa bulma; şakacı, ciddiyetsiz konuşma" veya "bir konuyu ele alırken takınılan ciddiyetsiz tavır" olarak tanımlanmıştır.[52] Ayrıca bir başkasının eseri ile hicvî bir tavırla taklit yollu alay etme durumunu açıklamak için kullanılmıştır ve "burlesk" teriminin bazı kullanımları gibi komik ya da taklit

[50] bk. Fielding, *Joseph Andrews*, s. 5, n. 1.

[51] age., s. 4.

[52] bk. OED, 2. baskı (Oxford, 1989), cilt 11, s. 595.

yollu alay ederek "öykünme" anlamına gelebilir. Ancak "tersinleme" terimi, parodik bir şey için kullanıldığında genellikle parodinin yapısından ya da tekniklerinden çok parodicinin tutumunu anlatır ve bazen öykünmeyi açıklamak için kullanılsa da edebî parodide olduğu gibi komik alıntı ya da edebî eserlerin dönüşümü ile ilgili olmak durumunda değildir.

Hans Kuhn, 'Was parodiert die Parodie?' [parodiyi parodi yapan nedir?] makalesinde okuyucusunu, şair ya da yazar "olmak isteyen" ama yeteneği olmayan biri tarafından yazılmış, komik olduğunun farkında olmayan veya biçimsel olarak yetersiz yazı anlamındaki İsveççe *pekoral* kelimesi ile tanıştırmıştır.[53] Bu anlam dikkate alındığında, pekoral kelimesi kabiliyetsiz yazarlar ya da bir başkasının üslubunu ya da eserini başarısız bir şekilde taklit eden *müteşairler* tarafından istemsiz bir şekilde yazılmış parodiler için de kullanılabilir.

Kuhn, pekoral kelimesinin yazar tarafındaki belli bir saflığı, niyet ile kabiliyet arasındaki uyuşmazlığı ve hangi aracın hangi konuya uygun olduğuna ilişkin üslupsal bir hassasiyeti ve fikir eksikliğini ima ettiği söyler; diğer taraftan da bir eserin "pekoral" yanının algılanmasının okuyucunun eğitimine ve yaşadığı dönemin edebî normlarına bağlı olarak değişebileceğini ileri sürer.

Yapılan *bathos* tanımları, sanattaki pathosu* betimleme üzerine girişilen başarısız dolayısıyla komik çabaların bir ürünü olduğunu söyleyen tanımlar, bathos örneklerinin ve Charles Lee ve D. B. Wyndham Lewis'in *The Stuffed Owl*'ında [*Doldurulmuş Baykuş*] bir araya getirilen eserlerden birkaçının daha geniş anlamda "pekoral" örnekleri olarak tanımlanabileceğini söyler.[54] *An Anthology of Bad Verse* [*Kötü Şiirler Antolojisi*] (1930)

---

[53] bk. Hans Kuhn, "Was parodiert die Parodie?", *Neue Rundshau*, sayı 85 (1974), ss. 600-18; s. 604.

* Acıma duygusu uyandıran şey. (ç.n.)

[54] bk. örneğin, *The New Encyclopaedia Britannica*, 15. baskı, 1974 (Şikago vb., 1991), Micropaedia, cilt 1, s. 958. Buna karşın, OED, 2. baskı, cilt 1, s. 1001 bathosu, kasıtlı mizah barındırmayışına daha az vurgu yaparak "yazı ya da konuşmada, iddialı sözlerden klişe sözlere geçişteki güldürücü düşüş; düğümün beklenenin aksi şekilde çözümü" olarak tanımlar.

de bu son kelime ile tanımlanabilir.[55] Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki Snug karakterinin oyununundan da anlaşılacağı üzere, "pekoral", "bayağı" ya da "batetik"* bir eser uzun süre boyunca çok daha sofistike parodilerin konusu yapılırken[56] Ben Johnson'ın diğer yazarların parodisini yaptığı eseri *The Poetaster*[57] [*Müteşair*], parodinin başka bir eserin nasıl plansız bir komik dramatik oyun ya da bir fiyasko olarak gösterilmesinde kullanılabileceği hakkında fikir verir.[58]

İntihal terimi kimi zaman edebî hırsızlığı, birebir taklidi ya da parodinin başlarında başka edebî metinlerden yapılan alıntıyı tanımlamak için kullanılmaktadır. Oysaki intihal, kendi başına, çoğu zaman kaynağını ortadan kaldırmak ya da gizlemek ile parodiye kıyasla çok daha ilgilidir ve parodinin daha sonraki evrelerinde yaptığı gibi komik uyuşmazlıktan faydalanarak niyetini belli etme amacı yoktur.

Edebî *aldatmaca* [hoax] da amacını gizlemek ile parodiye kıyasla daha ilgilidir ve okuyucusunu kandırarak onu okuduğu şeyin aslında okuduğu şeyden başka bir şey olduğuna inandırma amacında olan başka bir eserin ironik benzetimi olarak tanımlanabilir. (Okuyucu aldatılarak okuduğu şeyin X olduğuna inandırılmak suretiyle Y'nin kasten X gibi görünmesi sağlanır.) Parodi genel olarak aldatmaca ile eş tutulamaz çünkü parodicinin amacı çoğunlukla okuyucusunun ya da seyircisinin parodik bir üslupla taklit edilen eserden başka bir şey algıladığını fark

---

[55] bk. Charles Lee ve D. B. Wyndham Lewis, *The Stuffed Owl. An Anthology of Bad Verse* (Londra, 1930).

* Önemli ve sıradan iki konunun plansız bir şekilde yan yana getirilmesinin yarattığı gülünç etkiye sahip olan. (ç.n.)

[56] George Kitchin, *A Survey of Burlesque and Parody in English* (Londra, 1931), s. 63'te bu "oyun içinde oyun"un parodiye eserin aslını sunabileceğini söyler.

[57] bk. *The Complete Plays of Ben Johnson*, ed. G. A. Wilkes, cilt 2 (Oxford, 1981), ss. 119-228.

[58] Jonson'ın *The Poetaster*'ındaki bazı parodik unsurlar, Kitchin tarafından s. 57'de tartışılmıştır.

etmesine izin vererek komik ya da sürpriz etki yaratmaktır. Fakat Y'nin, beklenmedik ve komik bir şekilde başka bir şeye dönüştürülmesinden önce ve bir parodi içindeki X eserin taklit edilişine benzer şekilde, X gibi görünmesi sağlandığında edebî aldatmaca, başka bir yazara ait eserin taklidini (Y'nin, X olarak görünmesi sağlandığı zaman) içerebilir ve bünyesinde uygun bir şekilde bir parodi bile gizleyebilir.

Quntilian, *Institutio Oratoria*'sının Kitap 9.2.35'inde kulağa parodi gibi gelen kurmaca mektuplardan söz eder. Ancak bu kitap, Quntilian'ın parodiden basitçe *παρῳδή* ve "kaynağını başkalarını taklit ederek söylenen şarkılardan alan fakat şiir ya da nesirdeki taklidi göstermek için dili kötüye kullanarak kendisinden yararlanılan isim" olarak bahsettiği yerdir. Ancak Ulrich von Hutten ve arkadaşları tarafından 1516'da yazılan *The Letters of Obscure Men*[59] [*Sıradan Adamların Mektupları*],eleştirdiği eserlerin üslubunu hem edebî aldatmaca hem de parodinin başlangıç evreleri gibi taklit eden ve hedefine fazladan saldırmak ve konu hakkında bilgisi olan okuyucusunun dikkatini parodi ile hedef aldığı metin arasındaki farklara çekmek için uygun bir şekilde parodiden faydalanan kurmaca mektup derlemesine örnek olarak gösterilebilir. Dahası, bunun gibi parodi aldatmacalar, kendileri için en az iki tür okuyucu kitlesi oluştururlar: metnin parodik ve hicvî amaçlarına aldanan okuyucu ve metnin parodik ve hicvî amaçlarını anlayan okuyucu. Parodi aldatmacalar, bunu yaparken hem hicvî hem de ironiktirler.

Letters of Obscure Men türündeki "sahte" mektuplar, kendilerini gizlemek için hedef aldıkları metinlerin üsluplarını kullanırken sinsice hedeflerine sokulmanın yollarını arayan parodi yazarları arasında ünlüdür. Fakat parodik bir şekilde hedef maskesi altına saklanmak, okuyucular ve eleştirmenler arasında bazen söz konusu parodicinin niyeti ve nadiren de olsa amaçla-

[59] bk. *Epistoloe Obscurorum Virorum*. İçinde, Francis Griffin Stokes'un hazırladığı İngilizce çeviri, notlar ve tarihi sunuşun yer aldığı Latince metin (Londra, 1909).

nan aldatmanın teklemesi hususunda fikir karışıklığı yaratabilir. "Ern Malley" örneğinde, Avustralyalı bir şair, araba tamircisi ve sigortacı olarak yaratılan kurmaca karakteri, sadece aldatmaca yazarlarının şiir becerilerinin dışa yansıması olarak göremeyiz. Şair James McAuley ve Harold Stewart tarafından kendi edebiyat dünyalarının modernist yazarlarını kandırarak modernist ideallerin parodik taklitlerini önemli bir modern şairin eseri olarak kabul ettirmek amacıyla yaratılan bu karakter aynı zamanda parodinin ve parodinin yararlandığı metinlerarası tekniklerin modernitesinin; aldatmaca yazarlarının modernist şiirler yazmada kullandıkları diğer benzer türlerin beklenmedik sonudur.[60]

James Joyce, hem parodi hem de edebî aldatmaca yazan modernist bir yazardı. Joyce'un *Ulysses*'i nesirde parodi kullanımının modernist hatta "postmodernist öncesi"[61] örneği olarak kabul edilebilir. Ancak okuyucu yazarın 1920'lerde yazdığı "Litter to Mr James Joyce" [James Joyce'a Mektup] adlı eserinde farklı bir parodi, hatta bazı parodik aldatmacalarda bu kullanımı ironik biçimde taklit eden bir parodi, ile karşılaşır.[62] Bu "gerçek olmayan" ya da "kurmaca" mektuplarda Vladimir Dixon'ın imzası vardır ve *Letters of Obscure Men* geleneğinde, mektuplar Joyce eleştirmenlerinin üslup ve önyargılarını taklit ederek ve abartarak bu eleştirmenlerin cehaletini ve onlara duyulan karşıt duyguları göstermek amacıyla parodi yapmaya kalkışırlar.

Komik etki yaratmak amacıyla bazı edebî türlerin parodisini yapmak için başka bir kurmaca yazarın karakterini kullanan eserlere verilebilecek diğer örnekler arasında Frederick Crews'in *The Pooh Perplex. A Freshman Casebook*'undaki [*Kendini*

---

[60] bk. *Ern Malley's Poems*, ed. Max Harris (Adelaide, 1971). Bu şiirlerin postmodernist brikolaj tekniğinin olası ilk örnekleri olarak tanımlanması, sözcüklerin dikkatle seçilmesine rağmen, bu tanımın farklı parçaları birleştirip yeni bir şey elde eden postmodernist teknik olarak tanımladığı şeyin aslında sadece modernist, hatta ironik, pastiş kullanımı olduğu gerçeğini gözden kaçırır.

[61] Bu adlandırma dördüncü bölümde daha ayrıntılı incelenmektedir.

[62] bk. *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Samuel Beckett ve diğerleri (1929), (London, 1972), ss. 193-4.

Bir Şey Sananların Kafası Karışık. Birinci Sınıf Öğrencisinin Raporu] (1963) eleştirel makale parodileri, Jorge Luis Borges ve Adolfo Bioy-Casares'in *Six Problems for Don Isidoro* [*Parodiye Altı Bilmece*] (1942) ve *Chronicles of Bustos Domecq*'i [*Bustos Domecq'in Kayıtları*] (1967)[63] ve Malcolm Bradbury'nin *My Strange Quest for Mensonge. Structuralism's Hidden Hero. With a Foreword/Afterword by Michel Tardieu* (Professor of Structuralist Narratology, University of Paris) translated by David Lodge [*Tuhaf Mensonge Arayışım. Yapısalcılığın Gizli Kahramanı. Michel Tardieu'nün Ön Söz ve Son Sözü ile* (Yapısalcı Anlatıbilim Profesörü, Paris Üniversitesi) David Lodge Tercümesi] (1987) yer alır.

Edebî aldatmacaların tümü komik değildir ya da yukarıda bahsedilenler gibi kolayca fark edilemezler fakat parodi kullanan edebî aldatmacalar, daha önce de söylendiği üzere, aldatmaca gibi hedef aldıkları metnin üslubunu taklit ederler sonra da ironik ya da hicvî niyetini göstermek için taklit edilen metni çarpıtırlar.[64]

Pastiş

Pastiş, bazı yetkili mercilerce bir edebî *sahtecilik* olarak tanımlanmıştır lakin her zaman sahtesini yapma ya da aldatma amacı ile ilişkilendirilmez, ilişkilendirilmesi de gerekmez. Peter ve Linda Murray'nin hazırladığı *A Dictionary of Art and Artists* [*Sanat ve Sanatçılar Sözlüğü*], pastişi sahtecilik olarak tanımlayan kaynaklardan yalnızca bir tanesidir. Sözlük, "PASTICHE, PASTICCIO" kelimesini, "herhangi bir yazarın farklı orijinal eserlerinin verdiği birtakım güdülerden oluşan ve bu sanatçıdan bağımsız bir şekilde yaratılmış orijinal eser izlenimi vere-

[63] Dikkatimi bu eserlere çektiği için ayrıca bu ve diğer eserler hakkındaki fikirlerinden ötürü Miranda Hughes'a bilhassa müteşekkirim.

[64] bk. W. L. Renwick'in, İskoç "Kasıntıları"nın -on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında aktif olan "Fırtına ve Stres" grubu yazarlarının- parodisini yapan ve okuyucularını aldatan W. E. Aytoun'un *Firmilian*'ı için *Stories and Verses*'ta (Edinburg, 1964), s. xvii, yazdığı Sunuş.

cek şekilde yeniden bir araya getirilen taklit ya da sahte şey" olarak tanımlar.[65] Ancak pastiş yalnızca bir ya da birden fazla eserdeki ögelerin bir şeyin sahtesini yapma amacı olmayan bir başka eserde bir araya getirilmesini anlatmaz, pastişin özellikleri olarak tanımlanan faklı ögelerin yeniden bir araya getirilmesi, pastişin bu tür tanımlarda mukayese edildiği sözde "orijinal eserler"in birçoğunda görülebilir.

Kısa geçmişine ve parodi ile arasındaki farklılıklara rağmen, pastiş parodinin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır. Özellikle Fransız edebiyatında yaygın olan bu kullanım, mesela, hem kasıtlı hem kasıtlı olmayan parodiyi tanımlamak için kullanılır.[66] Ancak pastiş, parodiye kıyasla sadece daha kısa geçmişe sahip olan bir terim değildir; kaynak metni eleştirmek ya da komik olmak gibi zorunluluğu olmayan daha tarafsız bir derlemeyi betimlemesi yönüyle parodiden ayrılır.

*Montaj*ın (montage) çok daha modern hâli bile, parodideki gibi eserler arasındaki farklılıkların komik biçimde karşılaştırılmasını kapsamak zorunda olmayışıyla parodiden ayrılabilirken montajda, nesneler pastişe kıyasla daha az bir araya getirildiğinde sanat eserlerindeki pastişten de ayırt edilebilir. "Montaj" ve "pastiş" terimlerinin ikisi de son zamanlarda diğer daha sanatsal türlerin yerine kullanıldığı için montaj ve pastiş arasındaki keskin farklılıklar körelmiş ve "montaj" terimi (Fransızca "monter", "birleştirmek" fiilinden gelir), *OED*'de mecazi anlamda "çeşitli ögelerden bir karışım, harman ya da derleme oluşturma süreci; pastiş; dizi, koleksiyon" olarak tanımlanmıştır.[67]

---

[65] bk. Peter ve Linda Murray, *A Dictionary of Art and Artists* (1959) (Harmondsworth, 1960), s. 234.

[66] Ayrıca bk. Proust ve parodi tartışması, Valerie Minogue, "The Uses of Parody: Parody in Proust and Robbe-Grillet", *Parody. A Symposium*, ed. Margaret A. Rose, *Southern Review*, 13/1, 1980, s. 53-65.

[67] bk. *OED*, 2. baskı, cilt 9, s. 1039. (Zaman zaman pastişi tanımlamak için kullanılan kelimelerden bir diğeri için dördüncü bölümdeki "farklı parçaları birleştirip yeni bir şey elde etme" tartışmasına bakınız.)

Pastiş konusundaki otoritelerden biri olan Leif Ludwig Albertsen, parodi ve travesti örneklerini tartışmalara sebep olacak şekilde yeniden düzenleyerek bu iki türün pastişten farklı olduğunu açıklamış ve pastişi parodiden ayrı tutmuştur.[68] Albertsen'a göre pastiş bir eserin hem biçim hem de içeriğinin yeniden taklit edilmesini kapsar[69] ve böyle bir pastişin bazıları tarafından bir eserin içeriğinde yapılan değişikliğin yanı sıra asıl olarak eserin biçiminin taklit edilmesi olarak tanımlanan parodiden farklı olduğu görülecektir. Böyle bir parodi tanımının sorunlu olduğu hâlihazırda bilindiğinden pastişi, ki pastiş aynı zamanda parodi değildir, parodiden ayırt etmenin en iyi yolu pastişte farklı eserlerin bir araya getirilişinde -ya da "çift kodlanmasında"- parodideki komik uyumsuz yapı ya da komik etkinin genellikle olmayışıdır. Fakat burada tartışılan diğer birçok türde olduğu gibi pastiş, parodici tarafından parodinin bir bölümü ya da genel olarak pastişte yer alan bazı parodik ögeler olarak kullanılabilir.

Bugün birçok sanat dalında kullanılan pastiş terimi İtalyanca "pasticcio" kelimesinden türemiştir ve genel anlamda (İtalyanca *pasticcio* kelimesinin birçok farklı malzeme içeren "hamur" ya da "pasta" şeklinde tercüme edilmesi ve bu kelimenin bazı tablolar için kullanılması sebebiyle) farklı eserlerdeki motiflerin bir araya getirilmesi demektir. *Oxford English Dictionary* de pastiş için buna benzer bir tanım yapar ve kelimenin "farklı malzemelerin karıştırılması; karışım, karışmak, düzensiz" anlamına gelen İtalyanca *pasticcio* kelimesinden türediğini söyler.[70] *OED*'ye göre "pasticcio" kelimesi, *OED* bu kelimeyi "pastiş"i karşılamak için kullanır, daha özel anlamda: "a. Esas

[68] bk. Leif Ludwig Albertsen, "Der Begriff des Pastiche", *Orbis Litterarum*, vol. 26, no.1, 1971, ss. 1-8; s. 2.

[69] bk. Albertsen, ss. 5-6. Karrer'da Albertsen için ayrıca bk. Wolfgang Karrer, s. 49.

[70] bk. *OED*, 2. baskı, 1989, cilt 11, s. 321. *OED*, Florio'nun pastiş için yaptığı "bir tür hamur ya da pay" tanımını alıntılar.

anlamda, temel malzemeleri makarna ile bir tür et olan ve çok sayıda malzeme içeren turta. b. Farklı yazar ya da kaynaklardan alınmış çeşitli parçalardan oluşturulan opera, kantat ya da diğer komposizyonlar; potpuri. c. Bir araya getirilen veya asıl metinde bazı değişiklikler yapılarak kopyalanan parçalardan ya da başka bir sanatçı, tablo vb.nin üslubunun taklidinden oluşan bir tablo veya çizim" diye tanımlar.[71] *OED*'de *pasticcio* teriminin kullanıma dair verilen örnekler arasında resim sanatı hakkında 1706 tarihli bir açıklama da vardır: "Gerçek ya da kopya olmayan bu tablolar, İtalyanlar bunlara *Pastici* der... çünkü bir hamura tadını veren birden çok malzemedir ama sonunda ortaya tek bir tat çıkar; sahte eserler de böyledir, bir *pastici* terkip eden sahte eser yalnızca tek bir gerçeği gerçekleştirme eğilimindedir."[72]

Yukarıdaki alıntıda kullanılan "sahte" kelimesinin, bu yazarı pastişi kullanmasından ötürü ahlaki açıdan kınamak gibi bir iması yoktur fakat daha basit bir şekilde ifade etmek gerekirse, "sahte" kelimesi bir taklitten bahseder, pastiş teriminin İngilizcedeki birçok kullanımı böyle bir ahlakî değerlendirmeyi işaret eder ve bunu yaparken bu kullanımların ahlaki ya da olumsuz etkilerinden bahsetmeksizin bunları terime eklenmiş bir anlam olarak açıklar. Wales Prensinin yazdığı *A Vision of Britain*, insanların pastiş kelimesini mimaride aşağılayıcı bir tavırla kullandıklarından bahsederken terimin kullanımındaki bu soruna işaret eder ve ekler: "İnsanların kastettiği şey 'sahte' ya da dolaysız bir kopya, içinde yaratıcılık olmayan bir şey. Fakat kurulu bir geleneğin içinde yeni bir şey oluşturmakta ya da var olan bir şeyi canlandırmakta 'sahte' hiçbir şey yoktur."[73]

Pastiş, türetici tarzlardan ziyade yaratıcı tarzlarda kullanilabilir. Ayrıca çağdaş malzemelerle yapılmış bir binanın klasik

---

[71] age.

[72] age. Ayrıca bk. Wido Hempel, "Parodie, Travestie und Pastiche", *Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge*, cilt 15 (1965), ss. 150-76; s. 167.

[73] bk. Wales Prensi, *A Vision of Britain* (Londra, 1989), s. 73.

tarzını taklit eden bir on sekiz ya da on dokuzuncu yüzyıl mimarının ya da eski bir eseri modern tarz ile "çift kodlayan" postmodern bir mimarın bize gerçek eserlerin taklitlerini ya da sahtelerini sunması ve bunları bizi kendi eserlerinin gerçekten klasik ya da antik döneme ait olduğuna inandırma amacı ile birleştirmesi sorun teşkil etmez. Bu gibi örneklerden de anlaşılacağı üzere, pastiş için yapılan taklit ya da sahte tanımının, farklı tarzların derlendiği ve yeni tarihsel bir tarz yaratmak için kasıtlı olarak kullanıldığı mimari pastiş için kolayca ya da makul bir şekilde kullanılması mümkün değildir[74] ayrıca farklı tarzların veya motiflerin derlenip yine kasıtlı olarak ve sahtecilikteki, daha da önemlisi aldatmacadaki gizli tutma durumu olmadan kullanıldığı başka bir ortamdaki sanat eserleri için uygun değildir.

OED, öncelikli olarak terimin daha mekanik ve tarafsız anlamlarını açıklamasına rağmen, pastişin farklı kullanımlarını listeleyerek tanımına devam eder ve 'pasticheur'ü methetmek için kullananlar bir tarafa, *OED* bunu kınayıcı bir tavırla değerlendirir fakat bütün bu kullanımların, kelimenin açıkladığı çok daha tarafsız derleme tekniğine eklediği değer yargısını açıklamaz. Pastiche (Fransızca) ve pasticcio'yu (İtalyanca) yansız kelimelerde daha genel anlamda "ödünç alınmış bir tarzı kullanan ve genellikle ödünç alınmış ögelerden oluşan ama illaki dolaysız bir kopya olmayan sanat eseri" olarak tanımlayan Edward Lucie-Smith'in *Dictionary of Art Terms*'ü [*Sanat Terimleri Sözlüğü*] bile türü ayıplayarak "pastişin, hem kendisinin bilincinde olan hem de olmayan karikatüre yanaştığını ve bunu asıl örneğin en tipik özelliğini abartarak yaptığını" söyler.'[75]

Pastiş ile ilgili bazı değerlendirmeler, diğerlerinin pastiş ve benzer türler için yaptığı olumsuz tanımlara karşılık vermek için pastişin sahip olduğu yapıcı gizli güce vurgu yapmaktadır. Örneğin Leif Ludwig Albertsen'ın pastiş kavramı üzerine

[74] Bu, diğer tarihî tarzlara yapılan atıfları bilinçli bir şekilde içeren bir tarzdır.

[75] bk. Edward Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms* (Londra, 1984), s. 141.

yazdığı ve bu kitapta daha önceden sözü edilen makalenin söylediği tek şey pastişin artık "sahte" gibi olumsuz terimlerden arındırılması gerektiğini değildir.[76] Bu makaleye göre pastiş aynı zamanda pastiş yazarının yaşadığı döneme göre geçmişte kalan şeyleri canlandırma yollarından biridir[77] ve bu o dönemden ödünç alınan şeylere sempati duyulduğunun bir işaretidir.

Terimi yansız bir şekilde tanımlayan bazı eleştirmenler, aynı zamanda terimi türetilmiş ya da diğer türlere kıyasla değeri düşük bir edebî tür olmakla eleştiren iddialara karşı savunma ihtiyacı da hissetmişlerdir. Örneğin, D. S. Raven *Poetastery and Pastiche. A Miscellany*'sinin [*Müteşairlik ve Pastiş. Bir Derleme*] (1996) ön sözünde kitabın başlığında pastiş terimini kullandığını çünkü bu kelimenin, ona göre, türetilmiş [derivative*] sanatın *ahlaki* yargıları ile alakasının çok az olduğunu söyler.[78] Çoğu eleştirmenin türetilmiş sanat hakkında fazla bilgisinin olmadığını ve "en iyi ihtimalle, bu eleştirmenlerin söz konusu sanata *parodi* dediklerini, taklit yapan kişinin yeteneğinin bir dereceye kadar olduğunu kabul ettiklerini ve belki de kendisini hata yapmaya müsait bırakan asıl yazarın bir takım hataları olduğunu ima ettiklerini" ve "en kötüsünün de insanların buna *intihal* dediğini" söyledikten sonra, Raven (s. 5 ve ss.) "az sayıda yazının türetilmemiş, tamamen asıl olduğunu ve bu miktarın yeterli olduğunu", "taklidin her zaman bu olumsuz bakış açısıyla ele alınmadığını" ve "örneğin, önemli Romalı şairlerin neredeyse hepsinin hatırı sayılır derecede taklitçi olduklarını" iddia eder. Raven ayrıca sayfa 6'daki "türetilmiş yazımın 'asıl' kadar 'değerli' olmadığı biliniyor ama yine de bu onun çok kötü olduğunun düşünülmesini gerektirmez, eğlenceli olabilir hatta öğretici bile olabilir" sözleriyle böyle bir yazıyı savunma ihtiyacı hisseder.

---

[76] bk. Albertsen, ss. 2-3.

[77] age., s. 8.

* Başka kaynaklardan kopyalanmış; asıl olmayan; türetilmiş. (ç.n.)

[78] bk. D. S. Raven, *Poetastery and Pastiche. A Miscellany* (Oxford, 1966), s. 5.

Dördüncü bölümdeki postmodern parodi ve pastiş tartışmasında da görüleceği üzere, pastişin bazı yapıcı estetik ve diğer işlevlerinin olduğunu savunan görüş, bazı yakın dönem postmodern mimarideki tarz çoğulluğunun pastişinde açıklanmıştır ve bu, doğrudan bir tepki olmasa bile, diğer bazı eleştirmenlerin postmodern pastişe kötü bir ad verme çabalarına rağmen yapılmıştır. Son yıllarda bazı edebiyat ve kültür eleştirmenleri tarafından pastişi kullanması sebebiyle eleştirilse de postmodern mimari, pastişin bir tasarımın bir eserden ya da ortamdan diğerine aktarımında kullanılan araç olarak tanımlanması ve daha önceki yüzyıllarda yaygın olan bu daha tarafsız pastiş tanımı ve fikrinin şekillenmesine izin veren mimarideki pastiş kullanımı geleneğini yaygınlaştırması yönüyle içinde pastişin kullanıldığı diğer birçok alandan farklılık göstermektedir. Ayrıca bu durum, pastişin daha çok münferit olarak yazar esaslı ve asıl eser odaklı resim sanatı ve edebî sanatlarda bulunan türetilmiş bir yöntem oluşu sebebiyle ayıplanmasıyla belli bir oranda tezatlık teşkil etmektedir.

Mimarlık tarihi bu alandaki birçok farklı pastiş kullanımının var olduğunu ve bunların değer gördüğünü gösterse de, Russell Sturgis'in *A Dictionary of Architecture and Building*'i [*Mimari ve Yapı Sözlüğü*] (1902)[79] parodinin, mimarlık tarihine katkı sağlayan bazı eleştirmenler tarafından diğer sanatlardakilere, bilhassa bireysel özgün dehanın öneminin vurgulandığı sanatlardakilere, kıyasla türetilmişliği ahlakî açıdan daha az eleştirilerek kullanıldığını gösteren eserlerden yalnızca biridir.

Sturgis'in sözlüğü, pastişi daha genel anlamda ve bugün postmodern mimari için hâlâ kullanılan yansız terimlerle şöyle tanımlar: "Pasticcio, pastiş: 'A. başka bir ya da birden fazla eserin kasıtlı olarak taklit edilmesiyle ortaya çıkan sanat eseri, usta bir sanatçının eserlerinin bir araya getirilmesi' ve 'B. Özellikle do-

[79] bk. Russell Sturgis, *A Dictionary of Architecture and Building* (Londra ve New York, 1902), 3 cilt, cilt 3, s. 73.

natıcı sanatlarda [decorative art*], herhangi bir tasarım üzerinde başka bir ortama aktarılmak üzere değişiklik yapılması.' Bu yüzden, bir kitabın kapağı mozaik bir kaldırımın *pastişi* olabilir."[80]

Tasarımların bir ortamdan diğerine aktarıldığı bir başka pastiş örneği, klasik taş ve mermer mimarilerin ön yüzlerinin küçültülüp donatılarının azaltıldığı ve sonrasında tahta zemin üzerinde taklit edildiği Robert Adam ve Thomas Chippendale'in neo-klasik mobilya tasarımlarında görülebilir. Chippendale'in mobilya tasarımlarının mimaride kullanımı olduğu söylenilen mimaride pastişin daha yakın tarihli bir örneği ise Philip Johnson'ın "postmodern" AT&T** binasıdır.

Burada bahsetmeye değer çok sayıda postmodern pastiş örneği mevcuttur[81] ve pastişin tüm özellikleri dördüncü bölümde daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

Alıntı, "çapraz okuma", sento ve kontrafekt

Bazı pastişlerde bulunan parodik olmayan bir alıntı, okuyucu ya da seyirciyi tesadüfen bir araya gelen ve genellikle de uyumlu olan iki eser arasında ilişki kurmaya itse de parodideki alıntının işlevinin birbirinden tamamen farklı olan metinlerin gizli ya da

---

[80] age., s. 73. Mimarinin önemini vurgulayan bir diğer sözlük, J. W. Mollett'ın *An Illustrated Dictionary of Words Used in Art and Archeology*'si (Londra, 1883), sayfa 245'te "Pasticcio"yu "başka bir ressamın tarzının bağımsız bir tasarımda taklit edilmesi" olarak tanımlarken pasitişi türetilmiş oluşundan ötürü ayıplamadan tanımlar.

* Bu noktada, ilerleyen bölümlerde de ihtiyaç duyulacağını düşündüğüm "decoration" ve "ornamentation" ayrımının yapılmasını gerekli görüyorum. Donatı olarak tercüme edilen decoration, süslemenin yanı sıra işlevselliği de kapsar. Süsleme olarak tercüme edilen ornamentation ise sadece süsleme, bezeme ve güzelleştirme işidir. Örneğin bir oda, içine güzel aynı zamanda işlevsel nesneler (örneğin koltuk, kitaplık, masa vs.) yerleştirilerek donatır. Bu nesnelerden herhangi birinin taş, mermer, payet, pul gibi malzemeler ile bezenmesi ise süslemedir. (ç.n.)

** İkonik bir postmodern bina.

[81] bk. örneğin, Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), genişletilmiş 6. baskı (Londra ve New York, 1991). (Postmodern pastiş genellikle "yüzey yenileme"den (façadizm) daha fazlasıdır.

eksik kalmış kimliklerinin komik etki yaratarak gün yüzüne çıkarılması için bu eserleri birleştirmek ve karşılaştırmak olduğu söylenebilir. Bu parodik alıntı tekniği, aşağıda anlatılan ve okuyucuyu normal şartlarda yan yana getirilemeyecek metinler arasında bağlantı kurmaya zorlayan "çapraz okuma" oyunu ile de karşılaştırılabilir. Ancak burada sonuç, pastişte olduğu gibi, her zaman komik olmayabilir fakat komedi yaratıldığında bunun herhangi komik bir yazardan ziyade daha çok okuyucuya atfedilmesi gerekir.

Aydınlanma çağı bilginlerinden hiciv yazarı Georg Christoph Lichtenberg, "Nachahmung der englischen *Cross-readings*"inde (İngilizce *Cross-readings*'in taklidi), "çapraz okuma" oyununu, dikey yerleştirilmiş makale sütununu sayfanın çaprazında yatay olarak okuyan bir "oyuncu"nun birbirinden farklı içeriklerin yazıldığı bir gazetede birbiriyle alakası olmayan konular arasında ilgi kurması olarak tanımlar.[82] Böylelikle, Lichtenberg'in verdiği çeşitli örneklerden de anlaşılacağı üzere, beklenmedik ve uyumsuz ilişkilendirmeler ortaya çıkabilir ve her bir makalenin sahip olduğu ciddiyet zarar görebilir. (Lichtenberg kendi köşesinde bu oyunun "taklidini yaparak" bir örnek verir: "Ayın on ikisinde bir adam öldü yüz dört yaşında / ve Friderica Sophia vaftiz edildi."[83]) Bu gibi "çapraz okumalar"ın yarattığı komik etki, belli bir ölçüde okuyucunun kelimelerden ve yaptığı satır tercihlerinden yeni bir şeyler yaratmasına olduğu kadar kelimelerin köşe yazısındaki yerine de, ki bunu ne yazar ne de okuyucu kontrol eder, bağlıdır. Bu tür benzer uyumsuz ilişkilendirme ve "kolajlar"[84] edebî

---

[82] bk. Lichtenberg, "Nachahmung der englischen Cross-Readings", Georg Christoph Lichtenberg, *Vermischte Schriften. Neue vermehrte, von dessen Söhnen veranstaltete Original-Ausgabe* (Göttingen, 1844-53), cilt 2 (Göttingen, 1844), s. 63 ve ss.

[83] bk. Lichtenberg, cilt 2, s. 65. Lichtenberg'in çapraz okuma oyunu hakkındaki görüşleri için bk. Kal Riha, *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik.*

[84] "Kolaj" (Fransızca "coller", "yapıştırmak" fiilinden gelir) kelimesi, bir malzemenin başka bir malzemeye uygulanmasını anlatır (örneğin, Picasso'nun bazı eserlerinde olduğu gibi, gazete parçalarının tabloya yapıştırılması) ve genellikle bütünün parçalarının yerinden çıkarılmasıdır. Ayrıca bk. Edward Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms* (Londra, 1984), s. 52.

eserlerde yapıldığında genellikle parodik ve komik işlevler edinmişlerdir. Ayrıca bazı durumlarda *sentonun parodik kullanımı* ile benzerlik gösterebilir. Bu tür kullanımlarda birçok farklı alıntı, birbiriyle bağdaşmayacak şekilde mizah yoluyla bir araya getirilir, başka bir yazar belki de bunu yapmaz ve dışında bariz bir kafiye ya da sebep olmaksızın sıraya dizilir.

Lelièvre, sentonun parodiye olan yakınlığından bahsederken şöyle der: "Muhakkak ki *sentolar*, eserin aslını suistimal eder ve yazarın satırlarını parodinin özünü oluşturan unsurlardan biri olan tezat aracılığıyla yazarın kastetmediği bir durum için kullanırlar. Diğer taraftan, kimi zaman parodide de bulunan edebî eleştiri unsuru ile sentoda nadiren karşılaşılır."[85] Eleştirinin eksikliğine ek olarak, sento türündeki örneklerin çoğunda, hicvî ya da parodik amaçlarla kullanılması dışında, komik etki de yoktur. Diğer alıntı türlerinde olduğu gibi, sanatsal parodideki zıt değerlilik genellikle sentoda yoktur.

Parodik alıntılar, yazarın otoritesini pekiştirmek ya da desteklemek amacıyla birbiriyle alakası olmayan ve tesadüfen bir araya getirilen metinler arasında genellikle ilişki kurmamaları fakat farklı, mizahi ve/veya eleştirel olabilir, konular hakkında mizah yollu ironik ya da şaşırtıcı yorumlar yapmak için aralarında ilişki kurmaları bakımından otoriter alıntıdan farklıdırlar. Bu, alıntılanan metni hem, Rus biçimcilerin *priyom ostranneniya*[86] olarak tanımladığı aracın yaptığı gibi, "tuhaf" göstermek hem de daha önce yapılmamış bir biçimde parodicinin metni ile bağdaştırmak gibi bir etkiye sahiptir. Diğer parodi türlerinde olduğu gibi, parodik çapraz okuma, iki metnin karşılaştırılması ve kıyaslanması sebebiyle ortaya çıkan yapısal değişimlerin yanı sıra "anlamsal geçiş" ya da değişimler yaşayabilir.

---

[85] F. J. Lelièvre, "The Basis of Ancient Parody", s. 76.

[86] bk. örneğin, Viktor Şklovski, "Art as Technique", Lee T. Lemon ve Marion J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, Nebreska, 1965), ss. 3-24; s. 12 ve üçüncü bölümdeki Rus biçimciler konusu.

Başka bir metnin tamamının veya bir kısmının alıntılanmasında edebî parodinin kullandığı temel teknik, parodicinin parodi metnin yapısı hakkında yapılan eleştirinin nesnesine karşı sergilediği çelişkili tavrın inşası için de önemlidir. Hicvin aksine, parodi eleştirdiği metnin "kurban"ını ya da nesnesini kendi yapısının bir parçası hâline getirir ve bu yüzden alımlanması belli bir ölçüde yaptığı eleştirinin nesnesinin alımlanmasından, parodiciye ait metnin bir parçası hâline getirilen metinden, etkilenir.

Alıntılanan bir metnin yeniden işlevlendirilmesinde parodinin kullandığı özel tekniklerin işlevi, yalnızca kullanıldıkları parodik eserin bağlamı dikkate alınarak düzgün bir şekilde tahlil edilebilir. Ancak günümüzde, yaygın tekniklere etiketleri genel kullanımlara göre verilmektedir. Örneğin, Erwin Rotermund karikatür, yerine koyma, ilave etme ve çıkarma örneklerine dair eksiksiz ya da kısmi bir liste yapmıştır.[87] Bu listeye farklılık ya da uyuşmazlığın yanı sıra abartı, kümeleme ve karşıtlık da eklenebilir. Bu araçların parodici tarafından faydalanılan genel işlevi "B metni"ni ikinci kod olarak "A metni"ne özümsetmek ve (diğer işlevlerini, örneğin okuyucunun metinden beklentilerini okuyucuya anımsatmak, gerçekleştirdikten sonra) B metnini komik bir biçimde iğnelemek, eleştirmek ya da yeniden işlevlendirmektir. B metni, parodicinin kendi metninin önemli bir yapısal ögesi olarak kullanılabilir. Parodici, hedef metin veya okuyucu B metnini bir maske olarak da kullanabilir.

Alıntının metinler arasında tesadüfi bir ilişkinin yanı sıra komik farklılık ya da uyuşmazlık yaratmak amacıyla kullanılması parodik alıntıyı diğer birçok alıntı türünden ayırır. Ayrıca diğer metinlerin alımlanması ya da saf taklitlerinin yapılması konusunda parodicinin daha eleştirel bir tavırda olduğunu hissettirir.

---

[87] bk. Erwin Rotermund, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik* (Münih, 1963), s. 9.

Geleneksel örneklerinde komiğin bulunmayışı sebebiyle parodiden ayrı tutulması gereken bir diğer taklit türü ise *kontrafekt* ya da *kontrafaktum*dur (Latince *contrafacere* kelimesinden türemiştir ve "bir şeye ters düşmek" bağlamında o şeyin "sahtesini yapmak" anlamına gelir). Orta Çağ ve Rönesans müzikolojisinde bir şarkı notası yerine aynı müziğin kullanıldığı başka bir nota kullanmak anlamında kullanılan bir kelimedir.[88]

Hiciv

Parodi çoğunlukla hicvî amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır ancak bu bölüm her şeyden önce hiciv ve parodi arasındaki daha önemli farklara dikkat çekecektir.[89]

Diğer birçok eski terimde olduğu gibi, parodi de buna dâhildir, hiciv tanımının etrafı da tanıma dair bazı fikir ayrılıkları ile sarılıdır. Örneğin, *Oxford English Dictionary* eskiden hiciv kelimesinin "SATYR" ile karıştırıldığını ya da ilişkilendirildiğini ve bu karışıklığın temelinde Latince *satira* kelimesinin (kullandığımız hiciv [satire] kelimesinin bu kelimeden türediği söylenir) Yunanca *satyr* kelimesinden geldiğini kabul eden görüşün olduğunu söyler.[90] Fakat *OED* güncel baskısında, *satira* kelimesinin "eksiksiz yemek", buna bağlı olarak "malzeme karışımı" anlamındaki *lanx satura* söz öbeğinden türeyen ve "karışım" anlamına gelen *satura* kelimesinin bir sonraki hâli olarak kabul edilmesi gerektiğini iddia eder.[91]

---

[88] *OED*, cilt 3, s. 840, kontrafektum tanımına "kutsal bir metnin kutsal olmayan bir metin ile yer değiştirmesi ya da tam tersi" açıklamasını da ekler fakat parodi ile karıştırılan kontrafektum tanımlarını da alıntılar. Ayrıca "kontrafekt" ve parodi ile karıştırılmasına dair daha ayrıntılı bir tartışma için bk. Th. Verweyen ve G. Witting, *Die Kontrafaktur: Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat* (Konstanz, 1987).

[89] Linda Hutcheon'ın 1985'te *Parody//Meta-Fiction* (1979) adlı kitabıma dair fikirlerinin aksine kitap parodiyi hicivden ayırır. (bk. örneğin, "Satire and Parody" bölümü).

[90] bk. *OED*, 2. baskı, cilt 14, s. 500.

[91] Daha ayrıntılı bir satura tartışması ve hiciv tanımı için ayrıca bk. Michael Coffey, *Roman Satire* (Londra, 1976), s. 11 ve ss.

Hiciv kelimesinin "satura"dan türediğini söyleyen *OED*, terimin hem antik hem de modern dönemde "bilinen ahlaksızlık ya da ahmaklıkların alay konusu edildiği şiir" anlamında kullanıldığını da söyler. Türeyen bu anlam *OED*'de yer alan kökenbilimi ile açıklanamazken bazıları bize göre satire'ın alay anlamına geldiğine ve "satire" ile "satyr" arasındaki ilişkinin önemine dikkat çeker.[92] Fakat bazıları ise "satura" kelimesinin tüm hiciv kelimesini kapsayacak şekilde kullanılması sorgulamış ve Keith Aldrich "satura"nın yalnızca üç şair tarafından temsil edildiğini ve bu şairlerin Horace, Persius ve Juvenal olduğunu ileri sürmüş ve "şiirdeki şiiri bir tür şiirsel karışım hâline getiren tematik yaratıcılıktan ve ölçülü üslup serbestliği"nden bahsetmiştir.[93]

Menippusçu hiciv örneğinde görüleceği üzere, farklı bileşenlerden oluşan karışım bir eser hicvi ve alayın iki özelliği, en az Menippus döneminden, milattan önce üçüncü yüzyıl ortaları, bu yana hiciv olarak adlandırılan türler ile ilişkilendirilmektedir. John Dryden'ın *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*'ı (1693) hiciv kelimesinin *satura* kelimesinden türediğinden söz ederek *satura*nın "eksiksiz yemek" ya da "karışım" anlamına geldiğini söyler ve hicvin eleştirel işlevlerinden bahseder.[94]

Bir süre sonra Henry Fielding'in *The Historical Register for the Year 1736* adlı oyunu, okuyucusu/seyircisi karşısına "Medley" adında, amacı "ahlaksızlar ve ahmaklarla" alay etmek olan hicvî bir oyun yazarı çıkarır. Oyunun perde I, sahne i'de Medley'den "Niyetini" açıklaması istendiğinde, Medley "Dönemin ahlaksız ve aptalca Gelenekleri ile alay etmek için orada olduğunu

---

[92] bk. örneğin, John Burke Shipley, "Satire", *Dicitonary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism* (1943), genişletilmiş ve tamamen yenilenmiş baskı, ed. Joseph T. Shipley (Londra, 1970), ss. 286-90; s. 286 ve ss.

[93] bk. Keith Aldrich, "The imitative nature of Roman satire", *Proceedings of the 4. Congress of the International Comparative Literature Association* 1964, ed. François Jost, 2 cilt, cilt 2, s. 105.

[94] bk. John Dryden, ed. George Watson, cilt 2, s. 105.

ve bunu adil bir tavırla, Korkmadan, kimseyi Kayırmadan ve Huysuzluk etmeden, ayrıca Ağzını Bozmadan, Terbiyesizlik Etmeden ve Basmakalıp Sözler Kullanmadan yaptığını" söyleyerek karşılık verir.[95] Medley, "hüküm süren ahmakları bu şekilde ifşa etmeyi umduğunu" söylerken bir tür komik katharsis olma amacında olduğunu ve "insanların hislendiklerini hissetmeden önce kendilerine gülmeleri gerektiğini" iddia eder.[96]

Bazı parodilerin hedeflerini kahkaha nesnesi yapmaları açısından hiciv ile benzer bir yaklaşım sergilemelerine rağmen, daha önce de bahsedildiği üzere, parodiyi hicivden ayıran temel ögelerden biri, parodinin "hedef"ine ait önceden şekillendirilmiş malzemeyi kendi yapısının esaslarından biri olarak kullanmasıdır. Diğer taraftan ise hicvin, başka edebî metinlerden yapılan taklit, çarpıtma ya da alıntı veya önceden şekillendirilmiş sanatsal eserler ile sınırlandırılması gerekmez ve bu gibi önceden şekillendirilmiş bir malzemeyi ele aldığı zaman parodinin yaptığı gibi o eserin özelliği uğruna kendisini ona bağımlı kılmasına gerek yoktur ancak kendi bünyesi dışında bir hedef olduğundan onunla dalga geçebilir.

Tuvia Shlonsky, "Literary Parody. Remarks on its Method and Function"[97] [Edebî Parodi. Yöntemi ve İşlevi Üzerine Notlar] adlı makalede "hicvin parodiden daha önemli olduğunu düşünmek parodinin özel yetisi, işlevi ve etkisi sayesinde elde ettiği edebî ayrıcalığı hakir görmektir" der. Ancak Shlonsky'nin parodinin, hicvin esaslarından olan edebiyat dışı (sosyal, dinî ya da felsefi) normlar ile ilgili olmasına rağmen "parodinin ilgili olduğu normların fazlasıyla edebî olduğunu" iddia etmesi edebî parodiyi bile edebiyatla fazlasıyla sınırlandırır ki örneğin Cer-

---

[95] bk. Henry Fielding, *The Historical Register for the Year* 1736 (Londra, 1737), s. 4.

[96] age. Ayrıca bir hiciv yazarı olarak Medley için Fielding'in oyunu, perde III, sahne i'e bakınız.

[97] Tuvia Shlonsky, "Literary Parody. Remarks on its Method and Function", *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association* 1964, ed. François Jost, 2 cilt, cilt 2 (The Hague, 1966), ss. 797-801; s. 797

vantes tarafından diğer edebî eserlerin harici doğrular ya da gerçekliklerle olan ilişkisini resmetmek için kullanılan parodi bile kolaylıkla açıklanamaz. Başka metinlerin ve söylevlerin önceden şekillendirilmiş dil malzemelerinin yeniden işlevlendirilmesiyle, edebî parodi genellikle metin, söylev ya da içinde bulunduğu sosyal bağlamın yanı sıra diğer yazarı, diğer okuyucuyu ve ikisinin sahip olduğu "normlar"ı anıştırır. Edebî parodi, önceden şekillendirilmiş edebî ve dilsel malzemenin yeniden işlevlendirilmesi ile ilgilenen bir tür olarak diğer hicivlerden ayırt edilebilmesine rağmen böyle bir ayrımın edebî parodinin bu sebepten sadece edebî normlarla ilgilendiği anlamına gelmemesi gerekir.

Hiciv ve parodi arasındaki diğer farklardan biri de hiciv yazarının amacı, normatif olduğu düşünülene ya da gözetilmek istenen normların tahrif edilmesine saldırmak olabilir ancak parodici, parodi metinde belli normları ya da bu normların tahrif edilmesini eleştirmek ya da savunmak için bunları taklit edebilir ya da yeniden yaratabilir. Bazı parodi yazarları norm karşıtı ya da kural yıkıcı bir bakış açısına sahipse çoğu parodi bu normları yeni bir eleştirinin ve incelemenin konusu yapmadan önce onları yeni bir bağlamda yeniden yaratarak bu kuralları yenileme görevini üstlenir.

Shlonsky, s. 797'de "parodi taklittir ve bu sebeple türeyimsel özelliklerini belli bir kaynaktan alır. Her bir parodi bir model olarak farklı bir türe sahip olabileceğinden türeyimsel olarak yansızdır. Basit bir taklitten ziyade asıl metnin çarpıtılması olduğundan parodinin kullandığı yöntem asıl metnin gerçekleştirmeye çalıştığı normlar hakkında şüphe yaratmaktır, bir başka deyişle asıl metnin normatif durumunu bir geleneğe ya da basit bir araca indirgemektir" derken diğer edebî araçları açıkça ortaya koyan araç -bu tanım Rus biçimciler tarafından zaman zaman yapılan parodi tanımıdır- olarak parodinin daha indirgeyici kullanımları üzerine yoğunlaşır.

Shlonsky, makalesinin ilerleyen kısımlarında edebiyatın kurmaca yapısının parodisini yapan parodici tarafından yapılabilecek bir incelemeyi tartışırken parodiye dair bazı fikirleri-

nin kaynağının Rus biçimcilerin parodiyi "aracı açıkça ortaya koyan" bir araca indirgemesi olduğunu bile söyler: "Okuyucularını kendi doğrularına ve gerçeklerine inandırmaya çalışan parodik olmayan eserler çeşitli araçlar kullanarak ve bu araçları mümkün olduğunca gizleyerek okuyucunun ortada bir kanalın var olduğuna dair farkındalığını karartmaya çalışır. Öte yandan parodi ise sadece okuyucunun farkındalığı en üst seviyeye ulaştığı zaman etkin hâle gelebilir. Dahası, okuyucunun edebî kanal farkındalığını artırmayı amaçladığından Rus biçimciler tarafından kullanılan terimi kullanmak için asıl metnin kullandığı araçları ortaya çıkarırken bir yandan da bu araçlardan faydalanır. Genel anlamda, parodik yöntem, çeşitli şekillerde ve farklı ölçülerde, aracı açıkça ortaya koyan aracın uzantısıdır. Aslında gizlemeye çalıştığı bu yanılsamayı açığa çıkarma çabasıyla, parodi ironi ile yakın bir benzerlik gösterir."

Parodi ve ironi arasındaki ilişki hâlihazırda tekrar konuşulacaktır ancak Rus biçimcilerin parodi anlayışı ve bu anlayışın tartışmalı yanları üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Özel parodiyi hicivden ayıran tekniklerin bazılarını özetlemek gerekirse, özel parodinin yan yana koyma, çıkarma, ekleme, özetleme yoluyla ve eseri komik bir şekilde yeniden işlevlendirmek için alıntıladığı, taklit ettiği ya da ima ettiği edebî veya sanatsal eserin esas yapısını ve/veya içeriğini kullanmayı bırakarak işlediği söylenebilir ve bu sebeple en azından belli bir ölçüde zıt değerli olarak yeniden işlevlendirdiği hedef metinden üretilmiş olur. Genel itibariyle, hiciv ile karşılaştırıldığında parodi daha zıt değerli bir türdür çünkü "hedefini" kendisinin bir parçası hâline getirir, hiciv içinde kullanıldığında kendisindeki zıt değerli olma özelliğinin bir kısmını genellikle hicve verir ve hicvî indirgeme işlemi sonucunda yeni ve çok katmanlı sanat eserlerinin oluşturulmasına yardım eder.

Edebî hicivde parodi kullanımı antik çağlardan beri yaygındır. Aristofanes ve ardılı yazarların eserlerine ek olarak, çağdaş yazarların daha "modern" ve post-Rönesans hicvî eleştirileri

örneğin Buckingham Dükü'nün *The Rehearsal* [*Prova*] (1665) oyunu (ilk kez 1672'de basılmıştır) ya da Sheridan'ın *The Critic*'i [*Eleştirmen*] (1779) kötü yazı ya da eleştirilerin aleyhinde söylediği ağır sözlerde parodiyi kullanmış ve bu, yazar ve eleştirmenlerce içinde bulunduğumuz yüzyıla değin sürmüştür.

Böyle bir parodi birçok farklı türde olabilir ve ilerleyen sayfalarda bunun bazı çağdaş örneklerinden söz edilecektir. Parodi ve ironin bir arada başka bir yazarın hicvinde kullanıldığı esere verilebilecek eski bir örnek Alexander Pope'un ilk kez Haziran 1728'te yayımlanan ve daha sonra 1728'de yayımlanan *The Art of Singing in Poetry*'nin [*Şiirde Şarkı Söyleme Sanatı*] on beşinci bölümünde yayımlanan "Receipt to make an Epic Poem"idir.[98] Pope burada, antik dönem yazarlarının şiir mekanizmalarını kullanan ama bunu hiçbir şekilde yaratıcılık kullanmadan yapan müteşairleri taklit ederek onlarla alay eder. Pope'a göre, bu müteşairlerin başkalarının fikirlerini ve buluşlarını kullanması bir tür ev yemeği olarak görülebilir ve bunun en iyi çözümünün söz konusu yemeğin eksiklerini ironik bir şekilde gösterecek parodik bir reçete ya da tarif olurdu. Swift'in aşırı nüfuslu İrlanda'daki açlığa çözüm olarak sunduğu *Alçak Gönüllü Bir Öneri*'si gibi, Pope'un tarifi de okuyucunun ironinin acımasız çimdiklerini sezinlemesine yetecek kadar zekâ kıvraklığına sahip olmasını ister: "Bir Fabl [yazmak] için. *Eski bir Şiir, Tarih kitabı, Romans ya da Destandan (örneğin* Monmouthlu Geffry ya da Yunanlı Don Belianis) *uzun bir Tasvirin Konusu olacak bu öykü parçalarını seçin: Parçaları birleştirin ve hoşunuza giden bütün Maceraları tek bir Masalın içine koyun. Sonra bir Kahraman alın elinize, adı kulağa hoş geldiği için seçebilirsiniz bu kahramanı ve onu bu Maceraların orta yerine koyun: Sonra bırakın bu kahraman on iki kitap boyunca bir şeyler yapsın, sonuncu kitapta kahramanı dışarı alabilirsiniz; artık*

[98] bk. J. S. Cunningham (ed.), *Pope, The Rape of the Lock,* (Oxford, 1966), s. 100-3. Cunningham, s. 7, Pope'un *The Art of Sinking in Poetry*'sinin Longinus'ın *On the Sublime*'ını parodik bir şekilde tersine çevirdiğinden bahseder.

bir yerleri fethetmeye ya da evlenmeye hazır olacaktır; bu Destansı bir Şiirin mutlu sonla bitmesi için gereklidir."[99]

Parodi ve ironiyi, hem kurmacada hem de kurmaca olmayan metinlerde kullanan hiciv eserlere birçok örnek verilebilir. Kurmaca ve kurmaca dışının birleşiminden oluşan hiciv eserlerde de parodi ve ironi kullanımına rastlamak mümkündür. Parodi ve hicvin karşılaştırıldığı ve kıyaslandığı diğer durumları bir sonraki ironi ve parodi bölümünde göreceksiniz. Ancak ilk olarak, adını Gadaralı Menippus'tan alan ve milattan önce üçüncü yüzyıl ortalarında kullanılan Sinik* bir yazım olan Menippusçu hicivden bahsetmek gerekir. Parodi ve hicvi birlikte barındıran yazım türü, bu farklı tekniklerin uzun zamandır birlikte kullanıldığını gösterir.[100]

Kitabın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği üzere, bu kitapta kendilerinden parodici olarak bahsedilen bazı yazarların gelişme döneminde Menippusçu hicve bir sıfat yüklenmiştir. Örneğin, Eugene P. Kirk'ün *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*'i [*Menippusçu Hiciv: Açıklamalı Metin Listesi ve Eleştiri*] (1980) Swift, Fielding ve Sterne eserlerindeki Menippusçu hicivden[101] ve bu hicvin nasıl "on sekizinci yüzyıla değin fikir çatışmaları tarihi boyunca sıklıkla kullanılan mizahi tartışma şekli" olduğundan bahseder.[102]

Kirk'ün sayfa xi'de yaptığı özet, bu hiciv türünün çok sayıda farklı tür ve biçimden faydalandığını ve hicvi hem bir eleştiri aracı hem de bir biçim "karışımı" olarak algıladığını gösterir: "Menippusçu hicvin temel özelliği alışılagelenden farklı söyle-

---

[99] bk. Alexander Pope, "Receipt to make an Epic Poem", 1713, ss. 101-2.

* İng., cynic. Erdemin tek iyi olduğuna ve oto-kontrolün erdemli olmanın tek yolu olduğuna inanan antik Yunan felsefesinde bir grup; bu inançla ilgili olan. (ç.n.)

[100] "Menippusçu hiciv" yazarı Varro'nun (M.Ö. 116-27) bu tür için "saturae menippeae" kelimelerini kullandığı ve bu kelimelerin milattan önce birinci yüzyıla dayandığı söylenmektedir.

[101] bk. Eugene P. Kirk, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism* (New York, 1980), s. ix.

[102] age., s. x. Bu konudaki fikirleri için Cathy Curtis'e ayrıca müteşekkirim.

yiş şekliydi. Yeni kelime türetme, iki kelime ve bu kelimelerin anlamları birleştirilerek türetilen yeni bir kelime, yabancı dili taklit ederek yazma, yapmacıklık, kabalık, listeler, süslü sözler, karmaşık diller ve uzun cümleler bu türe özgü özelliklerdi ve bazen hepsi birlikte tek bir eserde bulunabiliyordu. Menippusçu hicvin dış yapısı bir karışımdı. Genellikle nesir ya da şiirden bazen de konu dışı olduğu aşikâr anlatı karmaşasından veya masal, şarkı, diyalog, söylev, mektup, liste ve diğer kısa türlerden oluşan bir karmacadır. Menippusçu hicvin konusunu oluşturan unsurlar arasında tuhaf kurmacalar (örneğin fantastik seyahatler, rüyalar, önseziler, konuşan yaratıklar) ve fikirlerin aşırı derecede çarpıtılması (çoğunlukla "paradokslar") yer alır. Tema olarak ise, Menippusçu hiciv esas olarak doğru şekilde öğrenme ya da doğruya inanmak ile ilgilidir. Bu tema genellikle bazı sözde entelektüellerin veya din üzerinden sahtekârlık yapanların karikatürize edilmesini ve bunlarla alay edilmesini ister. Fakat bazen kitaplar ya da çalışmalar bir kenara terk edildiğinde ya da boşlandığında tema okuyucusunun öğrenmeye teşvik edilmesini istemiştir."

Kirk ayrıca Menippus'un kendisinden tutun da Varro, Pertonius, Lucian, Seneca, Erasmus, Swift, Fielding, Rabelais, Cervantes ve Sterne'e kadar birçok Menippusçu hiciv yazarının adını sayar ve hepsinin birbirinden farklı olduğunu vurgular. (Kirk, sayfa xiv'te "Hiçbir zaman 'tek tür' Menippusçu hiciv olmadı, Menippus'un kendi hicivlerinde bile. Çünkü Menippus öğrenilmiş söylemlerin birbirinden farklı eski örneklerinin kapsamlı bir şekilde parodisini yapmıştı" der.) Kirk, (s. xiv) Menippus'un günümüzde varlığını koruyamamış parodisine atıfta bulunarak kendisinin "felsefi söylemlerin oturmuş türlerinin -diyalog, sempozyum, risale, ilmî eser, vasiyetname ve kozmografi*- parodisini yapmayı seçtiğini ve bunu bunların kurgularını ve gö-

* Kozmografi, coğrafya ve astronomi alanlarına girmeksizin, semayı ve dünyayı da kapsayacak şekilde, tüm kozmosun ya da evrenin genel işleyişini saptama çabasında olan bilim dalıdır. (ç.n.)

rüşlerini abartarak, bilge kişileri oldukları gibi, abartısız biçimde yansıtarak mantıklarını saçma bir aşırılığa iterek (örneğin Epicurus, birkaç atomun tesadüfen çarpıştığı sırada dünyaya gelmiştir) ve dizelerde, şarkılarda, beşli hece ölçüsü ile yazılan şiirlerde, beddualarda ve diğer umulmadık ve delişmen araçlarda, bilinen biçimsel türleri kabul ettirmeye çalışarak yaptığını" sözlerine ekler.

Kirk'ün yazdığı sunuş ve bibliyografik notlara göre parodi faklı ölçülerde Menippusçu hiciv yazan diğer yazarların eserlerinde de vardı. Gerçek şu ki, antik parodi, Aristofanes'in eserlerindekiler gibi, bu eserlerin kaynağı olabilir çünkü Menippusçu hicvin ilk örneklerinin birçoğu sadece Aristofanes oyunlarındaki komik ve parodik diyalogları tekrarlamaz -bu diyalogların eserden parçaları yorumladıkları ve de tanrıları ve kahramanları yeryüzüne getirmek için kullanıldıkları şekilde- aynı zamanda Aristofanes'e ve Aristofanes'in eserlerine atıfta bulunur.[103]

Samsatlı Lucian, milattan önce ikinci yüzyılda yaşamış ve eserleri Joseph Addison tarafından tanrıların aşağılık insanlar gibi konuşturulduğu burleske örnek gösterilmiştir, sadece Aristofanes'in parodik tekniklerini kullanmakla kalmaz, bazı hicivlerinde Aristofanes'ten söz eder[104] ve *Conversations in the Underworld* [*Yeraltında Sohbet*] kitabında Menippeus'u karakterlerinden biri yapar ve bu karakter hiciv yazarının -mış gibi davranan insanların öldükten sonra maskelerini düşürme işini yapar.[105]

Bu bölümü özetlemek gerekirse, parodi ile hiciv arasında -parodinin hedef metni kendisine katkı sağlamaya zorlaması gibi- birçok belirgin farklılığın olduğu fakat parodinin hiciv yazarı ta-

[103] Menippusçu hicvin Aristofanes ile ilişkisi için ayrıca bk. Kirk, s. 12, Seneca ve Pertonius; Kirk, ss. 228-9, J. Bompaire ve Lucian; Kirk, s. 268, Philip Pinkus, "The New Satire of Augustan England".

[104] Paul Turner, Lucian'dan çevirdiği *Satirical Sketches*'ın (Harmondsworth, 1961) sunuş bölümünde Lucian ve diğer "İkinci Sofist" yazarlarının eserlerinde edebî geleneği anıştırmanın öneminden söz eder.

[105] bk. Lucian, s. 65 ve ss.

rafından belli bir eseri taklit ederek onunla alay etmek ve bu eseri çağrıştırmak suretiyle yazarı ya da okuyucuyu eleştirmek için kullanılabileceği ve parodinin yazarı ya da okuyucuyu eleştirmek için bazen hedef metni ya da önceden oluşturulmuş başka metinleri kullanırken hicvî amaçlarının olabileceği söylenebilir.[106]

İroni

Hem ironi hem de parodinin, okuyucudan birden fazla mesajın şifresini çözmesini isteyerek normal iletişim sürecini zorlaştırdığı söylenebilir ayrıca bu mesajların çoğaltılması, her iki örnekte de, yazarın kastettiği anlamı çarçabuk yapılacak bir yorumlamadan sakınmak için kullanılabilir.

İroni terimi genellikle muğlak bir karakterin söylediklerini tanımlar, bu sözlerin en az iki mesaj içeren bir şifresi vardır, bir tanesi ironi yazarının "konu hakkında bilgisi olan" okuyucuya verdiği gizli mesajdır, diğeri ise daha kolay kavranır fakat şifrenin "ironik bir anlam taşıyan" mesajıdır. En az bir edebî ironinin yapısının da görülebileceği konuşma ironisine verilebilecek örneklerden biri şöyledir: Bir kimse camdan dışarıdaki kötü havayı seyrederken dışarıyı seyreden başka bir kimsenin "Ah, ne kadar da güzel bir gün!" yorumuna şahit olursa bu kimselerin söylediklerinden ya da söylemek istediklerinden başka bir şey kastettikleri anlaşılabilir. (Hava güzelken böyle bir şey söylemek çoğu zaman ironi olarak algılanmaz ve eğer alıcının, söylenilen şey ile söylenilen şeyin aslında farklı bir şey ifade ettiğini gösterecek olan konu arasındaki tezatlığı anlaması mümkün değilse söylenilen cümlenin ironi olarak algılanması imkânsızdır.) İroniyi "söylenilenden farklı bir şey kastetmek" olarak açıklayan yaygın tanımlar, ironik bir ifade ya da şifre ile verilen mesajların ikilikleri ayrıntılı ve anlaşır bir biçimde anlatıldığı zaman daha kolay anlaşılmaktadır.

[106] Parodi ve hiciv arasındaki bazı farklılıklar, parodi ve ironinin tartışıldığı bir sonraki bölümde şema ile özetlenecektir.

İronideki iki anlamlılığın karmaşık işlevi, parodide parodicinin mesajını saklamak ya da taklit etmek amacıyla parodisi yapılan metnin "maske-kelime" ya da "tuzak-şifre" olarak kullanılmasının sonucu ortaya çıkan iki metnin ya da şifrenin işlevine karşılık gelir. (X'in söylediği şey Y gibi görünür ama aslında başka bir şeydir.) İroni yazarı anlamı bulandırmak için parodiyi de kullanabilir. Parodici ise parodisi yapılan metni ya da metnin mesajlarını işlerken ironiden farklı şekillerde -örneğin, parodicinin kimliğini ya da kastettiği anlamı gizlemek için parodisi yapılan metnin ironik anlamda kullanımından metin ve metnin parodicinin eserindeki yeri ile ilgili üstdilbilimsel veya üstkurmacasal yorumlarda ironi kullanımına kadar- yararlanabilir.[107]

Bununla birlikte, ironi çoğu parodiye kıyasla genellikle daha şifrelidir; parodide, ironi yazarının tek bir şifresinde toplanan mesajlarının aksine, -belirsiz bir şekilde, verilmek istenen mesajların bir karışımını içermesine rağmen- çoğunlukla birden fazla yazardan gelen ve iki farklı mesaj dizisi olan birbirinden farklı en az iki şifre vardır.

İroni yazarının şifresindeki "görünen" mesaj ile bu şifrenin "asıl" mesajı arasındaki mesaj ironi muhatabı tarafından deşifre edilmek üzere genellikle gizli bırakılırken, parodici çoğunlukla alıntılanan bir metni ya da eseri yeni bağlamı ile kaynaştırır ve sonrasında bu ikisini, parodisi yapılan metnin B şifresini parodi metnin A şifresi ile aralarındaki komik uyuşmazlığın fark edilmesi sonucunda kahkahaya sebep olmak amacıyla komik bir şekilde kıyaslar. Parodici, Cervantes'in *Don Kişot*'ta yaptığı gibi, parodisi yapılan metnin şifre çözücüsü olarak görülen okuyucuyu hicvin nesnesi addedebilir. Böylece parodi, eleştirilerinde ironiye kıyasla daha özel ve daha hicvî olabilir ve iki şifresinin ve iki mesajının olması sebebiyle daha kolay anlaşılabilirken

[107] D. C. Muecke'nin *The Compass of Irony* (Londra, 1969) adlı eseri ve sonrasında yazdığı eserler çeşitli ironi türlerini inceler. Kaynakçada listelenen ironi hakkındaki diğer eserler arasında Wayne C. Booth, D. H. Green ve Ingrid Strohschneider-Kohrs'un eserleri de vardır.

parodisi yapılan metin ise hem parodicinin eserine hem de parodici tarafından eleştirilen yazara ve okuyucu kitlesine ait olmanın yarattığı çelişkili durum içinde kalır.

Bazı modern ironi ve hiciv tartışmaları hicvi ironin kurnazlığından yoksun olmakla eleştirmiştir ve parodinin, yukarıda söylendiği gibi hedefi karşısında sergilediği zıt değerliliğin yanı sıra, hem hiciv hem de ironi unsurlarını paylaştığı ve içerdiği görülürken hiciv ile arasındaki ilişkinin bazıları tarafından fazlasıyla yıkıcı olmakla eleştirilmesine sebep olmuştur. Buna karşın, Friedrich Schlegel romantik ironinin hicivden "daha yüksek" (yani, daha düşünümsel) bir tür olduğunu söylerken aynı zamanda ironiye "özparodi" denilip denilemeyeceğini de sormuş[108] ve öncesinde erken dönem Romantikleri tarafından Cervantes'e verilen önemin aynı kişiler tarafından edebî parodinin düşünümselliğine* [reflexivity] gösterilen saygının bir işareti olarak görülebileceğini ifade etmiştir.

Yüzyıllar boyunca parodinin ironik veya hicvî olduğunu söyleyen birçok farklı tanım, parodinin adeta ironik ya da hicvî birçok kullanımı olduğunu ve ironinin bazı özelliklerinin nasıl hem ironi hem de hiciv ile bağdaştığını da gösterir. Yine de, parodi kendisini tanımlayan özelliklerin birçoğu sayesinde uygun bir şekilde ironi ve hicivden ayırt edilebilir.

Söz konusu türleri ve aralarındaki farkları kısaca özetlemek gerekirse, yazarın hicivde yaptığı eleştirinin nesnesi ironi ve parodide yaptığı eleştirinin nesnesinden ayırt edildiği ve bunun yazarın eleştirdiği nesnenin yazarın sempatisinden ayrı tutularak ve parodideki eleştirinin nesnesi hâline getirilerek fakat bunun haricinde hiciv yazarının mesajının ayrılmaz bir parçası kılınmadan yapıldığı söylenebilir. Parodisi yapılan metin, parodici için hem "kurban" hem de örnek olabilirken hiciv yazarının saldırdığı nesne ile hiciv

[108] bk. Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tubingen, 1960), s. 35 ve ss; s. 77.

* Eşgöndergesellik. Anlatılmak istenen, parodinin aynı anda birden fazla metinden söz edişidir. (ç.n.)

yazarı arasındaki mesafe korunur ve hiciv yazarının eleştirisinin hedefi, eserinin yapısına ya da estetik bir biçimde alımlanmasına katkı sağlamak hususunda nispeten küçük bir rol oynar.

Çoğu ironinin iki mesajlı tek şifre ile işlevini gerçekleştirdiği ve çoğu hicvin okuyucusuna tek bir şifre aracılığıyla hedefi hakkında büyük ölçüde anlaşılır bir mesaj gönderdiği söylenebilirken,[109] parodi yalnızca en az iki şifreli olmakla kalmaz, saldırdığı nesnenin hem parodinin ve parodinin potansiyel olarak ironik olan birden çok mesajının bir parçası yapılması hem de özel anlamda ironinin nesnesinden ziyade ayrı bir hedef olarak tanımlanabilmesinden ötürü potansiyel olarak ironik ve hicvîdir. Dahası, önceden oluşturulmuş belli dilsel veya sanatsal malzemelerin komik bir şekilde yan yana getirilmesi bakımından parodinin hem hicivden hem de ironiden (ve de diğer araçlardan) farklı olduğu söylenebilir.

Yazar ve eleştirinin nesnesi ya da ironi, parodi ve hicivdeki tezatlık arasındaki ilişki aşağıdaki şema ile özetlenebilir:

Eğer A yazarın, B alıntılanan metnin ya da eserin şifresi, C eleştirinin nesnesi ya da yazarın şifresindeki tezatlık, → eleştirinin doğrultusu ya da mesajın veya şifredeki mesajların yeniden işlevlendirilmesi ve ← yazarın kastettiği anlama geri dönen fikrin etki yönü ise:

İRONİ = A ←→ C;

PARODİ = A+B ← → B = C;

HİCİV = A → C.

Bu sadece, herhangi bir şema gibi, belirli yaygın özelliklere değinen bir örnektir, farkların tamamını açıklamaz, bu farklara her birindeki komik etkinin farklı oluşu da dâhildir fakat yukarıda bahsedilen unsurların ayrıntılı bir şekilde açıklanmasına bağlı olarak bu farklar çeşitlilik gösterebilir ya da genişletilebilir. Parodi, daha önce de söylendiği gibi, hedef aldığı metni

[109] Menippusçu hiciv veya parodi ya da alıntıdan yararlanan herhangi bir hiciv örneği, bu durumda başka bir konudur.

belli bir okuyucu (O) ya da belli bir grup okuyucunun tavrı ile özdeşleştirebilir ve bu bir grup okuyucunun tavrını yaptığı eleştirel incelemenin ya da komedinin hedefi yapabilir, başka bir deyiş ile A+B ⟷ B = R = C.

Diğer iki parodi kullanımı şöyle özetlenebilir:

1) Parodinin yazarın maskesi olarak kullanılması ve bu sayede yazarın bir süre ironik bir şekilde hedefi ile özdeşleştirilmesi, diğer bir deyişle A = B ⟷ B = C,

2) Parodicinin hicvinin nesnesini tanımlamada maske olarak kullanılan parodi (başka şairlerin ne yazdıklarının farkında olmayan parodici olmakla eleştirilmesi gibi), başka bir deyişle A+B ⟷ B (= X) = C.

Bazı hicivler, yaptıkları eleştiriler yeni destan ve planların yayılmasının önünü açmak için kullanıldığında eleştirel ve "ütopyacı" olarak nitelendirilirken parodi sadece eleştirisinin eleştiri nesnesini "yeniden oluşturulmuş eser"in bir parçası olarak kullanarak hedefi karşısında daha zıt değerli görünmekle kalmaz, hiciv yazarının gerçeklik ve ideal olan arasında yaptığı kıyasla basit karşılaştırmayı karmaşıklaştırabilir ve bunu birbiriyle çelişen çeşitli idealler ya da gerçeklik temsilleri sergileyerek yapar.

Parodideki şifrelerin sadece bu türe özgü olan çokluğu aynı zamanda parodicinin sadece hicvî ve ironik olabilme yeteneğini değil, bazı eserlerde olduğu üzere, "birbiri içine geçmiş" ve yaratıcı edebiyatı tek eserde birleştirme yeteneğini de açıklar. Ayrıca parodi en sofistike hâliyle, eski bir eseri ve o eserin alımlanmasını çağrıştırması ve aynı eseri başka incelemeler ve okuyucular ile birleştirmesi bakımından alıntıladığı eseri incelerken bireşimsel [synthetic], çözümleyici ve art zamanlıdır.

Edebî bir eserin içinde yer alan başka bir edebî eser üzerine uzun uzun düşünme gerektiren edebî parodi sadece diğer edebî türün ve bu türün geçmişinin "arkeolojik" incelemesini yapmaz aynı zamanda başka bir veya bir grup eserin Harold Bloom'un deyimiyle "sağlam bir okuması"nı yapar. Bununla birlikte, he-

defini kendisinin bir parçası hâline getirerek sadece, diğer "sağlam okumalar"ın yaptığı gibi, kendisinden önce gelen metinler ile ilişkisini kesmez aynı zamanda onları dönüştürür ve kendi içinde yeniden yaratır. Bu ve başka şekillerde, diğer edebî eserler hakkında bir yorum yapma görevi üstlenmesi bakımından bir "üstkurmaca" olarak da kullanılabilmektedir ve bu parodi kullanımının sonraki bölümlerde birçok modern ve "postmodern" parodi incelemesi üzerine yoğunlaştığı görülecektir.[110]

Üstkurmaca

Aristofanes gibi antik dönem yazarlarının yanı sıra Cervantes'ten sonraki modern yazarlar tarafından da kullanılan parodi antik dönemde olduğu kadar modern dönemde de hem "üstkurmacasal" hem de komik biçimde parodi eserin oluşturulmasına ve seyircisi kadar diğer yazarları da uzun uzun düşünmeye teşvik etmek için kullanılmıştır.[111]

Hatta Cervantes'in *Don Kişot*'undan önce Chaucer'ın on dördüncü yüzyılda yazılan *Canterbury Masalları*'ndan biri olan "Sir Thopas'ın Hikâyesi" vardı, bu hikâye yazarın bir parodici olarak gösterildiği en iyi edebî portrelerden biridir. "Ev Sahibi Chaucer"a "Bize bir şehit hikâyesi anlat, hemen şimdi anlat"[112] dediğinde, Chaucer onun bu kafiyeli ama "edebî bir değeri olmayan komik şiir"ini sonlandırması için kendisine yalvararak onu bölmesine izin vermeden önce eski romanslardaki klişelerin parodisini yaptığı bir buçuk kantoluk bir şiir okur.[113] İroniktir ki, ev sahibinin tahmininde Chaucer karakterinin söz konusu klişelerin parodisini yapan değil bu klişeleri şiir hâlinde

---

[110] "Metinlerarasılık" gibi diğer ilgili ölçütler, modern ve postmodern parodi kuramlarının tartışıldığı sonraki bölümlerde de tartışılacaktır.

[111] bk. örneğin, David Barrett tarafından çevrilen *The Wasps, The Poet and The Women, The Frogs*'ta (Harmondsworth, 1971), s. 167 ve s. 156 ve ss., Aristofanes'in *Kurbağalar*'ında Xanthias ve Dionysus arasında geçen sahne.

[112] Alıntı yapılan eser *The Complete Poetry and Prose of Geoffrey Chaucer*, ed. John H. Fisher (New York vs., 1977), s. 247.

[113] age., s. 252.

okuyan bir müteşair olduğu ve yazar tarafından bir karakter olarak anlatılan hikâyenin yazarın diğer karakterlerine kıyasla daha az edebî kabiliyet sergilediği iması yapılır.

Yazar ve karakter rolleriyle oynadığı bu komik ve karmaşık oyunların yanı sıra, ev sahibi, metindeki hikâyenin eleştirel fakat aynı zamanda saf şifre çözücüsü, ya da yorumcusu, karakteri aracılığıyla Chaucer'ın kıyasla eleştirel olan okuyucularına ironik bir şekilde ayna tutulduğu söylenebilir. Fakat ev sahibinin aksine, dış okuyucu hem bu oyunun hem de yazarın kendisini beceriksiz bir hikâye anlatıcısı olarak betimlediği rolün yanı sıra bu gibi "üstkurmacasal" bir parodinin ironik bir şekilde yazarın hikâyesine uygun oluşunun özündeki ironiyi de fark edebileceği bir duruma sokulur. Çünkü her bir yolcunun hikâyesinin, örneğin Şövalyenin hikâyesindeki eski kahramanlar ve "şövaleyeler" gibi, bir şekilde o kişinin duruşunu ya da uğraşını yansıttığı söylenirse yazara en çok uyacak edebî türlerden birinin edebî modellerinin yanı sıra kendisinin daha ironik ve sofistike üslubunu ve ev sahibinin araya girdiği sahnede olduğu gibi okuyucunun üstlendiği metnin yorumcu rolünün aksedildiği üstkurmacasal özparodi olduğu söylenebilir.

Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi, Chaucer'ın parodik "Sir Thopas'ın Hikâyesi" de, yapısı dâhil, hem üstkurmacasal hem de komik bir eserdir. Eğer gerçekten parodikseler üstkurmacasal parodilerin hepsi komiktir, buna rağmen son zamanlarda üstkurmaca olarak parodi üzerine yapılan birçok tartışma, komik yapısı ve etkisi gibi parodiyi tanımlayan diğer geleneksel özellikleri kabul etme pahasına parodiyi üstkurmacaya indirgemeyi hatta (parodiden komiği çıkardıktan sonra) bütün üstkurmacaların bir parodi olduğunu iddia etmeyi göze alır.[114]

[114] Patricia Waugh komiğin parodinin özelliklerinden biri olduğunu kabul etse de komikten ve üstkurmacasallıktan birbiri yerine kullanılabilen iki şey olarak bahseder. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Londra ve New York, 1984) kitabında, s. 77, şöyle yazar: "Bu serbest işlev parodinin esaslarındandır, dolayısıyla üstkurmacanın da." (*Parody//Meta-Fiction* ikisini ayrı tutar, örn. s. 65).

Fakat bu terimler manidar bir şekilde kullanılacaksa parodi ve üstkurmaca arasındaki farklılıklar göz önünde bulundurulmalıdır. Üstkurmaca terimi kendi başına kullanıldığında bir yazarın yazar olarak kendisinin ve başka yazarların eylemlerine, başka bir metnin yapısına ya da oluşma sürecine veya okuyucusuna ayna tutma durumunu açıklarken edebî bir eserin parodisi, daha önce de söylendiği gibi, sadece bu gibi üstkurmacasal yansımalar ile değil eserin önceden şekillendirilmiş malzemesinin komik bir şekilde yeniden işlevlendirilmesi gibi diğer parodi özellikleri ile de meşgul olur.

"Modern" edebiyattaki üstkurmaca ile ilgili klasik açıklamalardan biri, bu açıklama aynı zamanda "özbilince sahip bir yazarın" kullanıldığı bir kurgunun parodisinin bir parçası olarak da yorumlanabilir,[115] Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinin cilt IV, bölüm 13'ünde kurgusal yazar/anlatıcı tarafından bir otobiyografi yazmanın zorluklarının ironik bir şekilde okuyucuya yansıtılmasıdır. Tristram "Benim gibi yaz... Asla kendimi aşmayacağım"[116] derken hem diğer çoğu otobiyografi yazarından çok daha fazla özbilince sahiptir hem de onların yazdıkları türlere karşı daha parodik bir tutum içindedir. Tristram'ın bu sözleri, bir yazarın kendi hayatını tümüyle anlatmasının imkânsız olmasına dair yapılan üstkurmacasal bir yorum olarak okunabilir. Bir yazarın hayatını tümüyle anlatması imkânsızdır çünkü yazar yaptığı açıklamayı hiçbir zaman bitiremez ama bunun Sterne'ün romanında üstlendiği diğer sözde otobiyografik eserlerin gerçekliği hakkındaki parodik fikirleri yansıtma işlevi parodiyi üstkurmacadan ve daha saf bir "otobiyografi" ve onun

---

[115] Mark Loveridge, *Laurence Sterne and the Argument against Design* (Londra, 1982), s. 9 ve ss., Sterne'ün *Tristram Shandy*'yi yazdığı dönemde "adeta suyu çıkmış", özbilince sahip bir yazarı anlatıcı olarak tercih etmesinden söz eder. Ayrıca bk. Wayne C. Booth, "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, 67 (Mart, 1952), ss. 163-85.

[116] bk. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Graham Petrie (Harmondsworth, 1967), s. 286.

okuyucuları hakkında yapılan komik, parodik bir yorumdan daha fazlası yapar.[117]

P. G. Wodehouse'un *The Code of the Woosters*'ta [*Wooster'ların Şifresi*] (1937) Roderick Spode'nin "Siyah Şortlular" grubunu açıklarken İngiliz faşizminin sloganlarına ve uygulamalarına parodik atıflarda bulunduğu konuşmalarda ya da konuşma metinlerinde, *Right Ho, Jeeves*'in [*Aynen, Jeeves*] on yedinci bölümünde yaptığı okul konuşmaları parodilerinde veya Kingsley Amis'nın *Talihli Jim*'indeki (1954) akademik konferans parodilerinde bulunan durum parodileri, üstkurmacasal olmaya daha az yatkındır[118] ve bu gibi eserler, bazı parodilerin kurgusal bir bağlamda ya da bazı üstkurmacasal oyunları kullanan eserlerde görüldüklerinde bile bilinçli bir şekilde üstkurmacasal olmaya ihtiyaç duymadığını örnekler.[119]

Genel anlamda yazı yazma sürecine gönderme yapan ironik ve parodik türlerin üstkurmacasal ifadeler ile *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of CERVANTES; Author of Don Quixote*'ta (1742), bölüm 1 Kitap II, kitabı bölümlere ayırma amacı ve tavrıyla "of divisions in authors" [*yazarlara göre ayrım*] başlığı ile konudan saparak Joseph Andrews'in hikâyesini bölen Henry Fielding gibi "Cervantes tarzında yazan" diğer yazarların eserlerinde karşı karşıya gelinebilir. Anlatı devam ederken bu gibi parodik "üstkurmacasal" eklentiler ile anlatıyı bölmek; sonrasında yazarın anlatıyı ve anlatının ta-

[117] *Tristram Shandy*'nin cilt IX, bölüm 24'ü "en tatlı mizahın Narin Ruhunu, bu ruh ki evvelce benim kıymetli Cervantes'imin zevkli kaleminde toplanmıştır" çağırır.

[118] bk. P. G. Wodehouse, *The Code of the Woosters*, 1937 (Londra, 1990), s. 54; *Jeeves and the Feudal Spirit*, 1954 (Londra, 1990), s. 25; *Right Ho, Jeeves* (Londra, 1922), on yedinci bölüm; Kingsley Amis, *Lucky Jim* (Harmondsworth, 1977), ss. 221-7; on yedinci bölüm ve kitabın dördüncü bölümündeki son esere yapılan atıflar.

[119] bk. örneğin, Wodehouse'un *Right Ho, Jeeves*'inin komik üstkurmacasal başlangıcı.

mamlayıcı parçalarını inşa edişini "ön plana çıkarmak" yirminci yüzyıl eleştirmenlerinin -örneğin Rus biçimciler- özellikle ilgisini çekiyor ve üstkurmacasal parodi metinlerini edebî bir eser örneği olarak kabul etmeleri için sebep oluşturuyordu.

Fakat bu son konuya dönmeden önce şunu bir kez daha vurgulamak gerekir ki bütün parodiler üstkurmacasal olmadığı ya da başka kurgusal eserlerin taklidi ya da dönüştürülmüş hâli olmadığı gibi üstkurmacaların tamamı da geleneksel ve komik parodi anlamında parodik değildir. Bununla birlikte, bazı üstkurmacalar, içerdikleri parodi haricindeki ironi gibi komedi türleri sayesinde parodik olmadan komik olabilirler.

Örneğin büyük oranda parodik olmayan bir üstkurmaca örneği olarak okuyucu, romanın kurmaca dünyasının dışında kalan eserlere yapılan "üstkurmacasal" atıfların, mevcut hikâyenin kurgusal yapısını ve hikâyenin yazar tarafından algılanan tarihî mekân ile ilişkisini yansıtma ya da hikâyedeki ironiye katkıda bulunma görevini üstlendikleri zaman bile bariz bir şekilde herhangi komik parodik bir oyunun parçası olmadıklarını görmek için John Fowles'ın yazdığı *Fransız Teğmenin Kadını* gibi eserlere bakabilir. Ayrıca Fowles romanının parodi olarak tanımlanması çoğunlukla parodinin komikten ayrı tutulmasına[120] -ki bu ayrım artık bazı "geç modern" parodi anlayışlarının bir niteliği hâline gelmiştir- ve parodinin doğrudan okuyucuya hitap etme ya da normalde romanda bulunmayan özyansıtmanın romana dâhil edilmesi gibi daha genel bazense tamamlayıcı olan üstkurmaca nitelikleri ile eş tutulmasına bağlıdır.

Robert Burden'ın *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon: Problems of Self and Form in the Postmodernist Novel; a Comparative Study*'si [*John Fowles, John Hawkes, Claude Simon: Postmodernist Romanda Benlik ve Biçim Sorunu; Karşılaştırmalı Bir Çalışma*] (1980) Fowles'ın romanından bahsederken parodiyi bu şekilde üstkur-

[120] Bu konu, ileriki bölümlerde ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

macaya dönüştüren eserlerden yalnızca biridir.[121] Mesela, Burden sayfa 284'te şöyle yazar: "*Fransız Teğmenin Kadını* adlı eserde parodi, okuyucunun beklentilerini kendi çıkarları için kullanarak ve pastiş unsurlarından yararlanarak, daha ciddi amaçlar uğruna burleskin komik oyunbazlığının ötesine geçer." Burden, parodiyi komikten ve burleskten, "ciddi olanı" da komik olandan ayırdıktan sonra sözlerine şu şekilde devam eder: "Fowles'ın romanında, eski geleneklerin parodisini, önemi sonradan anlaşılan şeylerin farklı biçimlerde davetsizce dâhil oldukları durumların tamamında örneklenen beklentilerin karşılanmayışında, geleneksel ve modern roman kuramları karşı karşıya geldiğinde doğrudan okuyucuyu muhatap alışında ve beklenen sonların (Viktoryan ve modern mutlu sonlar) kasıtlı olarak yazılmayışında bulabiliriz. Bu özbilince sahip anlatıdaki parodi, edebî geleneklerin ima edilen ve açıkça yapılan eleştiriler ile anlatının temelini oluşturan dünya görüşü (ideolojik altyapı) arasındaki dalgalanmadadır. Bu, hâlihazırda sanatta açık bir şekilde telaffuz edilen hayat görüşünün ve aynı zamanda bu sanatın eleştirisidir."

Burden kitabının başka bir bölümünde parodiyi "geç modern" bir tavırla eleştiri ya da parçalanma olarak ele alır;[122] bunu yaparken ısrarla parodinin kendine özgü komik niteliklerine değinmez, ki böylelikle terim, geleneksel anlamda başka eserlerin komik bir şekilde yeniden yazılması için kullanılan araç olarak kabul edilen parodi haricindeki araçlardan etkilenebilecek eleştiri ve dönüştürme biçimleri ile birlikte parodinin göz ardı edilen üstkurmacadan yararlanırken kullandığı kendine has komiklik becerisini de kapsayacak şekilde genişlesin.[123]

---

[121] bk. Robert Burden, *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon: Problems of Self and Form in the Post-Modernist Novel; a Comparative Study* (Würzburg, 1980), ss. 283-4.

[122] bk. örneğin, Burden, s. 303, John Hawkes'ın *The Lime Twig*'i (1961) hakkındaki yazısı.

[123] Inger Christensen'ın *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*'ı (Bergen, Oslo, Tromsø, 1981), s. 154, tartıştığı üstkurmacaların komik yönünü kabul eder fakat s. 155, "hicivsellik, üstkurmacasal romanlarda olmazsa olmaz değildir" der.

Son zamanlardaki bazı parodiyi komikten ayırt etme teşebbüslerinde olduğu gibi, parodinin bazı komik işlevlerinin "ciddi" olduğu kadar potansiyel olarak karmaşık olan yapısı ve bu işlevlerin diğer metinlerin komik taklitlerine ve dönüşümlerine uygulanışının üstkurmacasal parodiyi bu gibi üstkurmacalardan ya da diğer komedi türlerini kullanan üstkurmacadan ayırt etme biçimi hakkında söylenen bazı fikirler arka planda kabul görmez. Ayrıca parodilerin birçoğu parodisini yaptıkları eserlerin parodide kurgulanması için kullanılan teknikleri ön planda tutarlar ve bunu başka parodik olmayan üstkurmacasal eserlerin yaptığına benzer bir şekilde ama bunu diğer eserin komik (ve karmaşık) bir şekilde yeniden oluşturulmasının bir parçası olarak ya da o eserdeki unsurların komik bir şekilde altı boşaltılan okuyucu beklentisi ile yine komik bir şekilde yan yana getirerek yaparlar.

Parodinin, başka edebî eserleri ve araçları yazarın kendi edebî yöntemleri üzerinde yapılan "üstkurmacasal" yansımanın bir parçası hâline getirerek onlara yeni can verdiği komik üstkurmacasal parodi örneklerinden birine David Lodge'un *Changing Places*'ında [*Yerleri Değiştirme*], Hilary Swallow karakterinin kocası Philip'e bir mektup yazarak hâlâ kendisine *Let's Write a Novel*'ın [*Hadi Roman Yazalım*] kopyasını göndermesi isteyip istemediğini sorduğu ve sözlerine bilinçsizce bir ironi eklediği sahnede rastlanır: "Ne kadar eğlenceli ve sevimli bir kitap. Mektuplardan oluşan bir roman yazmak hakkında kocaman bir bölüm var ama eminim ki on sekizinci yüzyıldan beri kimse buna yeltenmedi."[124] *Let's Write a Novel*'ın okuyucu tarafından bilinen eksiksiz bir örneği olmasa bile kitabın adı ve kitap hakkında yapılan açıklamalar, roman yazımına dair bir tür "kendin yap" rehberini akla getirir. Lodge bu kitabı parodik ve komik bir şekilde taklit edilen "mektuplardan oluşan roman"a eklentiler ironik bir şekilde. Kitap ise bu durumu kendi amaçları için kullanır.

[124] bk. David Lodge, *Changing Places. A Tale of Two Campuses.* (1975), (Harmondsworth, 1987), s. 130.

Let's Write a Novel deniz postası aracılığıyla Desiree Zapp'ın "Bir kere başladın mı geri gidemezsin. Gidebileceğin tek yer ilerisidir" dediğini hatırladığı anlatıda geri dönüş ânı [flash-back] Philip Swallow'a ulaştığı zaman hem biraz daha ironi hem de parodisi yapılan aracın yenilenmesi için kullanılır: "Kitabın sırtı yoktu ve sayfalar birbirine yapışıktı. Yine de zorlayarak kitabı ortasından açmayı başardı ve okudu: "Eğer ki anlatıda geri dönüş tekniği kullanılacaksa tutumlu bir şekilde kullanılmalıdır. Geri dönüşler hikâyeyi yavaşlatır ve okuyucunun kafasını karıştırır. Neticede, hayat ileriye doğru akar, geriye doğru değil."[125]

Lodge'un romanı, üstkurmacasal bir parodinin nasıl komik olabileceğini ve hiciv ile ironinin nasıl bir arada kullanabileceğini göstermesi açısından iyi bir örnektir çünkü parodinin hedefleri parodi metnin bir parçası hâline getirilirler. Bu gibi üstkurmacasal parodilerde kurmaca ile gerçeği karşılaştırmak ve kıyaslamak için ironi ve hicvin birlikte kullanılması, bazı günümüz üstkurmaca yorumcularının iddia ettiği gibi, üstkurmaca kullanımının kurgunun herhangi bir gerçekçi ya da manidar bir tavır ile haricî gerçekliği tanımlama ya da hatırlatma yeteneği ile ilgili şüphe yaratmak gerekmediğini ileri sürer. Lodge, Üstkurmacayı gerçeklik ile karşılaştırmanın yanlış olduğunu[126] söyler. Diğer birçok üstkurmacasal parodi, kurmaca ve okuyucuya diğer yazar veya okuyucuların iki "dünya"yı nerede birbirine karıştırdığını göstererek yazarın hem keyif almasına hem de daha "gerçekçi" bir kurgu yaratmasına imkân sağlayan gerçeklik arasında karşılaştırma ve kıyas yaparak Cervantes örneğinin izinden gitmiştir.

Yakın geçmiş kuramcılarının birkaçı kurmacanın yalnızca üstkurmacasal olabileceğini ve kendisi hakkında konuşabileceğini iddia ederken Sterne gibi bazı parodi yazarları bize böy-

[125] age., s. 186.

[126] bk. David Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism* (Londra 1990), s. 19.

le bir konuşmanın sınırlarını, örneğin eksiksiz bir otobiyografi yazmaktan bahsederek göstermiş ve bu sınırlara dair bildiklerini onları anlamayanlarla alay etmek ve okuyucularına romandaki gerçek ile kurmaca ve doğru ile yanlış arasındaki farklılıkların kontrolünü elinde tutan yazarı göstermek için kullanmıştır. Dahası bu, bahsi edilen yazarların da farkında olduğu üzere, okuyucunun eserleri yorumlarken Don Kişot değil de Cervantes rolünü üstlenmesine izin veren bu farklılıkları anlamaktır.

Parodinin son zamanlardaki bazı kullanımları kurmaca ve gerçeklik karmaşası ve her ikisi ile ilgili modern kuramlara yapılan ilave yan göndermeler ile oyun oynamaya devam etmektedir ve bu durum okuyucunun kurmaca ve gerçeklik arasındaki farkların ve yazarın bu farklılıkları nasıl kendi çıkarları için kullandığının izini sürmesini gerektirmektedir. Bunun bir örneği Malcolm Bradbury'nin *The History Man*'indeki [*Tarih Adamı*] "Author's Note" [*Yazar Notu*] parodisinde görülebilir: "Bu kurgu Beamish için, geçenlerde bir konferansa giderken, Frankfurt Havalimanı'nda gördüm onu, masa masa dolaşıp insanlara valizini soruyordu, maalesef ki onunla aynı uçakta değildim. Bu, asılsız tahminler ile yapılan tarihî bir gerçeklik yaratmaktır, tarihin kendisi de tam olarak böyledir. Gerçek Watermouth Üniversitesi (böyle bir üniversite yoktur) ile hiçbir benzerlik göstermeyen sadece Watermouth Üniversitesi (görünüşte vardır) değildir, 1972 yılının da, o da varlığını korumaktadır, gerçek 1972 ile hiçbir ilgisi yoktur, bu bir çeşit kurguydu; falan filan. Karakterlere gelince, sözüm ona, kitaptaki karakterler dışında hiç kimse onları bilmiyor, bilenler de pek iyi bilmiyor zaten; saf bir icadın ürünüler, tıpkı dâhil olmaktan daha fazlasını yaptıkları olay örgüsü gibi. Öbür gün konferansa gitmemiştim; gitsem bile uçakta Beamish adında biri yoktu ve kesinlikle valizini kaybetmemişti. Geriye kalan her şey, elbette, gerçekti."[127]

[127] bk. Malcolm Bradbury, *The History Man* (1975), (Londra, 1977), "Author's Note".

Bradbury'nin "gerçek Watermouth Üniversitesi (böyle bir üniversite yoktur)" hakkındaki açıklamasındaki mizahı anlamak için kurgularını gerçek mekânlardan ayrı tutmaya çalışan diğer "Author's Note"un geçmişte gerçekten var olduğuna dair bazı fikirlerimizin olması gerekse bile Bradbury'nin "Author's Note"unun yazıldığı gelenek parodik olarak taklit edicidir. Bradbury'nin *Stepping Westward*'ı [*Batıya Doğru*] (1965), biraz da ironi ile şöyle bir not ile başlar: "*Not.* Bu kurmacadaki karakterler tamamen hayal ürünüdür; olayların bir kısmının geçtiği üniversitenin gerçekte var olan herhangi bir kuruma benzemesi imkânsızdır; üniversitenin ait olduğu Amerika eyaleti, üniversite mecburiyetten başka eyaletlerin kontrolünde olan bir alana kurulmuş olsa da, gerçekte yoktur; ve romanda bahsi geçen Amerika coğrafyası, politikası, kanunları ve gelenekleri yönüyle gerçek, bir bakıma asıl, Amerika'dan farklıdır."[128]

Bunun yanı sıra, (1) Watermouth adında bir üniversitenin olmadığına, (2) hiciv yazarının kurgusu ile birebir aynı olmayan ama yine de hicvine malzeme olabileceği var sayılabilecek kadar romanında anlatılana benzer üniversiteler olduğuna ve (3) Bradbury'nin *The History Man*'indeki "Author's Note"un türündeki edebî mizahın normal beklentilerimizin (bu beklentiler geçmişte yaşanan olaylara ve eserdeki yazılara dayanır) "alt-üst" ya da "ters-yüz" edilmesine bağlı olduğu ama bunun muhakkak ki olağan alt-üst, dış-iç ya da kurmaca ve gerçek ilişkisini gerçekten değiştirerek yapmadığına dair bazı fikirlerimiz olması gerekir. Bu görüş, kurmaca dışındaki dünyanın (ve okuyucusunun/etken kişinin) bundan açıkça ayrı tutulabilecekken kurmacada söylenen bir sözün okuyucu üzerinde yarattığı etki sayesinde kurmaca dışındaki dünyayı etkileyemeyeceği anlamına gelmez. Bu ayrımlar bir yazar tarafından desteklenmediği söylenerek açıklansa ve dış dünya "içeride" dönüyor gibi gösterilse bile (Elias Canetti'nin *Körleşme* romanındaki Peter Kien'in

[128] bk. Bradbury, *Stepping Westward* (Londra, 1979), "Note".

kaçıklığı gibi[129]), okuyucunun yine de bu tür kurmacalarda anlatılmak istenen şeyi anlamak için bu ikisinin birbirinden ayrı şeyler olduğunu bilmesi gerekir.

Tarihin varlık olarak, Bradbury'nin "Author's Note"undan daha ciddi bir tavırla kurmacaya benzediğini ama bir işaretler söylemi ya da yığını olduğunu[130] yahut "gerçek" geçmiş hakkındaki kati gerçekleri ya da hakikatleri öğrenmek için tarihi kullanamayacağımızı iddia eden yakın geçmiş kuramlarının çoğu kurmaca, tarih ve gerçek arasındaki farklılıkları bulandırdı ve bunu bir bakıma destekçilerinin bu ya da Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi, eserlerin konusunu anlamalarını zorlaştırmak için yaptıkları seziliyor.

Cervantes'in üstkurmacasal parodisi, parodik veya parodik olmayan bir eserin üstkurmacasının hem dünya hem de illüzyon-gerçeklik, tarih-kurmaca ya da doğru-yanlış ayrımının yapılmadığı dünya yazımına dair mutlak göreceli bir fikir öne sürmesi gerektiğini söylemekten ziyade üstkurmacasal ifadelerin ne zaman, nerede ve nasıl illüzyon veya sahtelik yarattığını gösterebileceğini kanıtlamıştır.

Üstkurmacanın işlevlerinden biri de, Gilbert Ryle'ın *The Concept of Metafiction*'ında [*Üstkurmaca Kavramı*] bahsettiği ayrımdan faydalanmak gerekirse sadece "bir şeyi" (en "doğru ya da yanlış" ifadeler bağlamındaki gibi) göstermek (açıklamak ya da iddia etmek anlamında) değil aynı zamanda kurgusal bir eserin bu eserin doğru ve gerçeğe dair yaptığı açıklamaların "nasıl" oluşturulduğunu da göstermektir. Bu tür üstkurmacasal ifadeler, aynı zamanda bir illüzyonun nasıl yaratıldığını gös-

---

[129] Bu roman, İngilizceye *Auto-da-Fé* olarak tercüme edildi ve David Roberts'ın *Kopf und Welt* (çev., Helge ve Fred Wagner, Münih ve Viyana, 1975) adlı eserinde ayrıntılı bir şekilde incelendi.

[130] Örneğin, Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York ve Londra, 1988) kitabında, s. 112, der ki: "Tarih ve kurgu, kültürel işaretler sistemidir, ideolojik bir yapıdır ve ideolojileri arasında özerk ve bağımsız görünmek yer alır."

termek için de kullanılabilir ve bu şekilde, içinde bulundukları eserde gerçek ve illüzyon arasındaki farkı örnekleme görevini üstlenirler. Ayrıca başka bir eserde illüzyon yaratma konusundan söz etmişken bu gibi üstkurmacasal ifadelerin belli bir kurmaca eserin "gerçekçiliği" ya da gerçekçi olmayışı üzerine yaptığı yorumlar, kendilerinin ya da başka bir yazarın eserlerinin daha gerçekçi bir açıklama yapma ya da kurmaca dışındaki dünyanın temsilcilerinin sahte değil de gerçek olan dış dünya hakkında gerçeklere dair açıklama yapma becerisini baltalamaz. Daha önce de söylendiği gibi, Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi üstkurmacasal parodiler sadece bu daha genel özelliklerin bir kısmından bahsetmez, aynı zamanda bir parodicinin bu kadar özdüşünümsel olmayan kurmaca eserleri eleştirmek ve onlara yeniden işlev kazandırmak; kurmacanın imkânları ve sınırları hakkında okuyucularını çok daha bilinçlendirmek ve eski eserlerden yeni eserler yaratmak için bu özellikleri birçok farklı ve komik şekilde kullanabileceğini de gösterir.

Yukarıda sözü edilen birçok konuya modern ve postmodern parodi kuramlarının tartışıldığı bölümlerde geri dönülecektir. Bu bölümlerde, parodiyi tanımlamak için kullanılan başka ölçütlerin -örneğin metinlerarasılık ve metindeki süreksizlik- daha üstkurmacasal olan parodi örneklerinden türediği görülecek[131] fakat modern dönemde parodinin burleske indirgenmesinin sonuçlarından bazılarının ya üstkurmacasal veya metinlerarası bir parodiyi komikten ayırt etmek ya da "metinlerarası" parodi örneklerinin parodiden başka bir şey olduğunu açıklamak amacında olduğu görülecektir.

[131] Üstkurmaca, başka bir metin üzerine yorum yapan ya da o metnin kusurlarını bulan bir kurgu olarak tanımlanabilirken üstkurmacadaki "metinlerarasılık" unsuru başka metinlerin kelime, paragraf ya da mesaj metinlerindeki bir yapı olarak tanımlanabilir.

İkinci Bölüm

MODERN PARODİ

3

Modern ve geç modern parodi kuram ve kullanımları

Bu bölüm, açıkça parodi ile ilgilenen ya da kuramlarını çoğunlukla parodi metinlere dayandıran dönemin bazı erken modern ya da "geç modern" edebî kuramcılarının yarattığı sorunları ya da elde ettikleri başarıları inceler. Bir önceki bölümün sonunda da ifade edildiği gibi, bu ve bundan sonraki bölüm metinlerarasılık kavramının bu parodi metinlerin bazılarından türeyişi ile ilgilenir ve bu kavramın kullanımının hem bazı karmaşık parodi işlevlerinin daha iyi anlaşılmasına hem de özellikle parodik yapıların üstünün örtülmesine ne şekilde yardımcı olduğunu açıklar.

Rus biçimciler

Edebî metin kuramlarını *Don Kişot* ya da *Tristram Shandy* gibi genel parodi örnekleri üzerine inşa eden modern kuramcıların en

etkili olanları arasında en önemli eserleri yirminci yüzyılın ilk yirmi yılı içinde yayımlanan Rus biçimciler yer alır. Bu kuramcıların en tanınanlarından biri Viktor Şklovski'dir (1893-1984). *Tristram Shandy* gibi parodi eserlerden yaptığı dış kestirimler [extrapolation], o zamandan itibaren "süreksizlik" ya da "metinlerarasılık" olarak aldırılan üstkurmacasal parodi özelliklerinin genel anlamda edebiyatta kullanılmasına katkıda bulunmuştur.[1]

Şklovski'nin eserlerdeki parodiyi ilgiliymişçesine tüm edebiyata genelleyişinin bazı eleştirmenlerce kabul görmesinin sebeplerinden biri 1921'de Sterne'ün *Tristram Shandy*'si üzerine yazdığı bugünün o meşhur makalesinde ne parodi kelimesinin ne de parodiye özgü önemli bulduğu özelliklerden kaçının Sterne'ün parodik ve "Menippusçu" romanına özgü olduğu üzerinde durması olabilir.

Şklovski, *Tristram Shandy* üzerine yazdığı makalesini ilk kez 1921'de Petrograd'da yayımladığında, makalenin adı "Tristram Shendi Sterna i Teoriya Roma" [*Sterne'ün Tristram Shandy'si ve Roman Teorisi*] idi ve makalenin "Sterne's *Tristram Shandy*. Stylistic Commentary" [Sterne'ün *Tristram Shandy*'si. Üslup Üzerine Yorum] başlıklı ilk sayfası parodiden hiçbir şekilde söz etmiyordu. Şklovski'nin makaleleri ancak 1925'te *O Teorii Prozy* (Nesir Kuramı) adlı bir eserde derlenip yeniden yayımlandığında[2] makale "Parodiini Roman. 'Tristram Shendi' Sterna" (Parodi Roman. Sterne'ün *Tristram Shandy*'si) adını aldı.[3] Şklovski'nin *O Teorii Prozy*'sinin (1925) dizini, her ne kadar parodi terimi o sayfada kullanılmasa ve "*parodirovaniye*" şeklindeki "parodi" kelimesi dizinde "*priyom ostranneniya*" ya da "yabancılaştırma aracı" olarak tanımlansa da, okuyucuyu

---

[1] Bu konu, *Parody//Meta-Fiction* adlı eserimde de ele alınmış (Londra, 1970) fakat bir sonraki eserimde daha derinlemesine incelenmiştir.

[2] bk. Viktor Şklovski, *O Teorii Prozy* (Moskova ve Leningrad, 1925), ss. 139-61.

[3] bk. W. George Isaak'ın Şklovski'nin *O Teorii Prozy*'sinin 1929 baskısından yaptığı (kısmi) makale çevirisi, John Traugoot (ed.), *Laurence Sterne. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J., 1968), ss. 66-80.

Tristram Shandy üzerine yazılan makalede eserin parodi ile ilgili olduğunu söyleyen bir paragrafa yönlendirir.[4] (Sözü edilen parodinin dizin girdisinin bahsedildiği *Tristram Shandy* üzerine yazılan 1925 tarihli makalenin paragrafı,[5] Sterne romanının olay örgüsünün gözler önüne serilmesine özgüydü[6] ama Cervantes ve teşvik parodileri de ayrıca belirtilmiştir.)

Şklovski makalesine *Tristram Shandy*'nin "alışılagelen roman"dan oldukça farklı, biçimsel olarak "yenilikçi" bir roman olduğunu söyleyerek başlamasına rağmen[7] (Şklovski bu farkı, "alışılagelmiş şiirin, kendi fonetik araçları ve pek bilinmeyen bir dil kullanan Fütüristlerin şiiri ile karşılaştırılmasına dayandırır"), makalesini "*Tristram Shandy* dünya edebiyatındaki en özgün romandır" diyerek bitirir[8] ve onun bu iddiası kendisinden sonra gelen Robert Alter ve onun bazı okuyucuları tarafından en çok alıntılanan Şklovski cümlesidir. (Alter, yazarın *Fielding and the Nature of the Novel*'ı [*Fielding ve Romanın Doğası*] (1968) F. R. Leavis'in Fielding'i çok olumsuz bir insan olarak değerlendirişini eleştirir[9], *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*'ı [*Kısmen Bir Büyü. Özbilince Sahip Bir Tür Olarak Roman*] (1975) ise Leavis'in Sterne ve Joyce gibi parodi

---

4 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 185. "Yabancılaştırma" bazı çevirilerde "uzaklaştırma" olarak değiştirilmiştir. Ayrıca bk. Viktor Şklovski, *Theory of Prose* (1929), çev., Benjamin Sher (Illinois, 1990), s. xviii ve ss., "ostranneniya" kelimesini tercüme etmedeki sıkıntılar.

5 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 142-3 ve Sher ss. 150-1.

6 Ayrıca bk. Tzvetan Todorov, "Some Approaches to Russian Formalism" çev., Bruce Merry, ed. Stephen Bann ve John E. Bowlt, *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Edinburg, 1973), ss. 6-19; ss. 12-13.

7 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 139 ve Viktor Şklovski, "Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary" (1921), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, ed. Lee T. Lemon ve Marion J. Reis (Lincoln Nebreska, 1965), ss. 25-57; s. 27.

8 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, s. 57.

9 bk. Robert Alter, *Fielding and The Nature of the Novel* (Cambridge Mass., 1968), s. 3. Ancak Leavis'in *The Great Tradition*'ı (1948) (Harmondsworth, 1967), s. 12, en azından Fielding'in "yapabileceği şey, *Joseph Andrews*'taki en işe yarar şey gibi görünüyor" dediğini söyler.

yazarlarını eleştirişini eleştirir[10], daha sonraki eserinde Sterne hakkındaki bölüme Şklovski'nin bitiş cümlesi ile başlar.[11])

Daha önce de ifade edildiği üzere, sonundaki sıklıkla alıntılanan iddiasına rağmen Şklovski'nin makalesi "Laurence Sterne romanını inceleme niyetinde olmadığını daha ziyade olay örgüsünün genel ilkelerini örnekleyeceğini" söylemesiyle ve "biçimsel olarak, Sterne son derece yenilikçi bir yazardı; tekniğini 'açıkça ortaya koymak' onun kişisel özelliğiydi" sözleriyle başlar.[12] Şklovski daha sonra "kaos"tan -bu kaosu *Tristram Shandy*'de görebiliriz- ve olayların sürekli bölünüp başka bir yere gidişinden ama bunun Picasso tablosu gibi "bir düzen içine ve bu düzene harfiyen uyularak" yapıldığından bahsederek devam eder.[13]

Fakat makalenin geri kalanında olduğu gibi Şklovski, Sterne'ün süreksiz Menippusçu hiciv kullanımı üzerine herhangi bir inceleme yapmaz. Süreksiz yapıdaki Menippusçu hiciv Sterne'ün tanıdığı bazı yazarlar tarafından kendisinden önce kullanmıştır. Ayrıca Şklovski'nin aksine bu geleneği bilen daha eski Şklovski yorumcuları *Tristram Shandy*'nin yazarını yenilikçi değil taklitçi bir yazar olarak görmüştür.[14]

Eugene P. Kirk'ün *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*'i (1980), s. 153, Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinin süreksiz üslubu ile Walter Shandy'nin Sterne romanında yaklaşık sekiz şiline satın aldığı "Bruscambille"in (*Les Fantasies de Bruscambille. Contenant plusiers Discours, Paradoxes, Harangues et Prologues facecieus*, [*Bruscambille'in Fantazileri. Çok Sayıda Söylem, Paradoks, Nutuk ve Önsözüyle*] Paris, 1615) "Me-

[10] bk. Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1975), s. IX.

[11] bk. Alter, *Partial Magic*, s. 30. Leavis'in *The Great Tradition*'ı, s. 11, "sorumsuz ve (çirkin) önemsiz sözleri" ile Sterne'i ve bu boş lafların başkaları tarafından haddinden fazla değer görmesini eleştirir.

[12] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 139 ve Lemon ve Reis, s. 27.

[13] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 139 ve ss. ve Lemon ve Reis, s. 27 ve ss.

[14] "Özgün" romanların değil "Menippusçu" romanların taklitçisi olarak.

nippusçu" üslubu arasında nasıl ilişki kurulabileceğini gösterir: "Sterne'ün Walter Shandy'si alaycı övgünün bu tuhaf *schrifti** için üç şilini seve seve verir; kitabın içindeki bölümler bir hayli karışıktır: '*Sonuç*' ile başlayan Beroalde de Verville'in aksine, 'Bruscambille' nesirden şiire geçerken önsöze önsöz ekler ve giriş yazısına asla geçemez. Önsöz tam olarak, Shandy'nin ilgisini çeken asıl konudur, 190-2 sayfaları arasındaki bölümdür; burada önemsiz şeyler, birini boynuzlamanın faydası, eşeklik etmek ya da benzer anlık meseleler üzerine övgü dolu önsözler edilir. Üç alaycı söylev (ss. 112-26), insanın çıkardığı gazın bedensel mi ruhsal mı olduğunu inceler ve faydalı olup olmadığını tartışır."

Kirk (s. 237) dikkatleri Wilbur D. Cross'un *The Life and Times of Laurence Sterne*'ünin [*Laurence Sterne'ün Hayatı ve Dönemi*] (1925) Sterne'i -sanki "parlak zekâlı ve dürüst" bir- intihalci olarak görmesine çeker. Bu görüşe göre Sterne, bu "Shandyci" tavır için John Dunton ve John Ferriar'ın bahsettiği Rönesans'ın kıvrak zekâlılarına fazlasıyla müteşekkirdir. Ferriar'ın *Illustrations of Sterne, with other Essays and Verses*'ının [*Sterne'ün Çizimleri. Başka Deneme ve Şiirlerle*] (1798) 1812 baskısı (s. 243), Sterne'ün Burton, Swift, Thomas D'Urfey, Bouchet, Gaspar Ens, Beroalde de Verville, Agrippa d'Aubigne ve "Bruscambille"e olan borcunu "'Shandyizm'i bu kişilerin ortaya çıkardığını iddia ederek" açıklar.

Kirk, D. W. Jefferson'ın "*Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit"inin [*Tristram Shandy* ve Öğrenilmiş Kıvrak Zekâ Geleneği] (1955) de "Sterne'ün tavrının tek bir türe bağlı kalmak olmadığını, Rönesans'ın sahte entelektüalizmin geniş dalgasına katıldığını söylediğini" ifade ederken kendi yazdığı "*Tristram Shandy*, Digression, and the Menippean Tradition"ın[15] [*Tristram Shandy*, Konudan Sapma ve Menippusçu Gelenek] "Shandyci üslubun" doğuşu hakkında yapılan diğer tüm eleşti-

---

* Alm., yazılı metin, eser. (ç. n.)

[15] Eugene Korkowski adıyla *Scholia Satyrica*'da, vol. I, no. 4 (1975), ss. 3-15 yayımlanmıştır.

rel açıklamaları inceleme teşebbüsü olduğunu; çarpıcı, çirkinliğiyle göze batan ve ne yaptığını bilerek konu dışı sözler eden daha eski Menippusçu hiciv taklitlerinin çoğunlukla Sterne'ün girişimi olduğunu göstermeye çalıştığını ve Sterne'ün "yaşamın ve dilin ara sözlerden kaynaklanan süreksizliğini ve kelimelerle ifade edilemez oluşlarını tartışan temaları" örneklemek amacıyla Menippus hicvini geliştirdiğini söyler.[16]

Daha önce de ifade edildiği üzere, Şklovski'nin Sterne'ün diğer Menippusçu eserlerle olan alakasını tartışmadaki başarısızlığı Sterne'i süreksizlik ve bu gibi diğer araçları intihal ya da taklitten ziyade yenilikçi olarak tanımlaması ile birleşir. Ancak hem Kirk'ün sözünü ettiği Sterne'den önceki kuşak hakkındaki bilgiler onaylandığında Şklovski'nin görüşünü kabul etmenin zor olduğu hem de Sterne'ün intihalci olarak tanımlanmasının onun parodiden yararlandığını göz ardı etmek olduğu farz edilirse öyle görünüyor ki Sterne'i bir yandan devrimci bir yenilikçi diğer yandan intihalci bir yazar olarak gören iki görüş arasında orta yol bulmak gerekecektir.

Böyle bir orta yol, bize Sterne'ün "Bruscambille" gibi Menippusçu geleneğe ait eserleri, hem düşünceyi ve dili süreksizleştirdiği oyunlara bir model hem de bu oyunların nesnesi olarak kullandığını gösterecektir. Çoğu (hepsi olmasa da) intihalcinin aksine Sterne "Bruscambille" adından kendi eserinde bize söz etmiş ve Walter Shandy karakteriyle ilişkilendirerek onu eğlence konusu yapmıştır. Eğer Sterne bu eserdeki süreksizliklerin bazılarını taklit ediyorsa bunu, ironiyi yeni eserin -o bir şeyleri fazla yansıtmayan bir yazarın kullandığı teknikleri ön plana çıkaran- temel prensibi olarak kullanan bir parodicinin ironisiyle yapar.

Şklovski, *Tristram Shandy* hakkında makale yazarken Sterne'ün Menippusçu gelenek ile ilişkilendirildiğinin biraz daha farkında olsaydı Sterne'i yenilikçi olarak adlandırmayı tercih edebilirdi fakat Sterne'ün olay örgüsünde süreksizlikler-

[16] Ayrıca Kirk, *satura* terimiyle ima edilen farklı anlamların, konu dışı söz üzerine yapılan özel Menippusçu vurgu ile bağdaştığını belirtir.

den ve yer değiştirmelerden yararlanışından yola çıkılırsa böyle bir iddiada bulunmak zor olacaktır. Sterne'ün olay örgüsünde süreksizliklerden yararlanışı ve Şklovski'nin bu duruma yaklaşımındaki değişikliğin yakın edebiyat tarihini ve tarihin bu gibi yapıları kanonlaştırışını etkilemiş olabileceği gerçeği üzerinde durulması gereken bir başka ilginç konudur. Şu var ki Şklovski, kendi kelimelerini kullanmak için süreksizlik ve "metinlerarasılık" tekniklerine duyduğu ilgiyi sürdüren birçok yapısalcı ve postyapısalcı yazar gibi, parodici tarafından kullanılan tekniklerin tarihinden çok biçimsel işlevleri ile ilgileniyordu. Bazı eleştirmenlere göre Şklovski tahlilleri ve bu tahlillerin popülerleşmesi görünenin aksine faydalıdır. Ancak bu fikirde olmayan diğer eleştirmenlere de hak vermek mümkündür çünkü metinlerarasılık ve süreksizliğin 21. yüzyılda bir yenilik olarak kazandığı popülerlik öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki başlangıçta bunun "modern" bir popülerleşme olduğunu (son zamanlarda ise yoluna "postmodern" olarak devam etmenin yollarını aramaktadır) düşünenler olsa bile söz konusu popülerleşme aslında Şklovski'nin edebî bir değişimin başlaması için gerekli gördüğü "alışkanlığı kırma"ya* ihtiyaç duyar.

Şklovski, Rus biçimciliği tarihçisi Victor Erlich tarafından da yazarın *Russian Formalism. History-Doctrine*'inde [*Rus Biçimciliği. Tarih Öğretisi*] (1955) *Tristram Shandy*'den genel anlamda romana kadar yaptığı genellemeler sebebiyle eleştirilmiştir. Örnek vermek gerekirse Erlich, Şklovski'nin "*Tristram Shandy*, dünya edebiyatının en özgün romanıdır" iddiası hakkında şöyle der: "Şklovski'nin *Tristram Shandy* methiyesindeki 'özgün' sıfatı karakteristik olarak yanlış kullanılmıştır." "Bu terimin kullanılması, Biçimci'nin [Şklovski] soyut sanat lehine olan 'modern' önyargısını ve aşırı olanı temsil edenle, 'saf' olanı ise 'üstün' olanla karıştırma eğilimini kötüye kullanır."[17]

---

* İng., defamiliarisation. Alışılmış olanın algısını iyileştirmek amacıyla okuyucuya/seyirciye sıradan şeyleri alışılmadık ya da tuhaf biçimde sunan sanat tekniği. (ç.n.)

[17] bk. Viktor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (1955), 3. baskı (New Haven ve Londra, 1981), s. 194.

Erlich'in aksine Lee T. Lemon ve Marison J. Reis, Şklovski'nin *Tristram Shandy* makalesine yazdıkları sunuşta "Şklovski, '*Tristram Shandy* dünya edebiyatının en özgün romanıdır' diyerek bariz bir abartı ile makalesini mantık çerçevesinde sonlandırabilir" çünkü onun kastettiği "bu romanın bütün önemli romanlar arasında tamamen bir olay örgüsü içine yerleştirilmiş ve en az ölçüde 'hikâyeleştirilmiş' olan olmasıdır" derken Şklovski'ye o kadar da eleştirel yaklaşmazlar.[18] Belki de Şklovski en "özgün" değil de en "önemli" demiş olsaydı söylediği cümlenin başkaları tarafından, örneğin Erlich, kabul edilmesi daha kolay olabilirdi. Bu durumda, "özgün" kelimesinin kullanılması, Sterne romanının (Şklovski'nin görüşünün bir bütün olarak söylediği gibi) Şklovski'ye göre bir romanın özü olanı yenilikçi ve çoğunlukla "alışılmamış" bir şekilde "ön plana çıkarıldığı" fikrinden ziyade diğer bütün romanların *Tristram Shandy* gibi olduğu fikrini akla getirdiğinden kafa karıştırıcıdır.[19] Şklovski'nin başta ve sonda yer alan ifadeleri arasında bariz çelişki olduğu hissini yaratan ve bazılarının nasıl boş yere parodik *Tristram Shandy*'nin diğer edebî eserlere benzediği gibi hatalı bir kanıya itildiklerini gösteren bu fikre rağmen yine de bir bütün olarak Şklovski'nin savından hareketle, Sterne romanındaki bazı yenilikçi "ön plana çıkarmalar" ile aslında daha eski "Menippusçu", parodik eserlerde karşılaşılabilineceğini belirtmek gerekir. Ayrıca Şklovski, Cervantes'in parodik *Don Kişot*'u gibi parodik eserlerin süreksiz ve metinlerarası yapısından bahsettiği *O Teorii Prozy*'sinin başka bir bölümünde *Tristram Shandy* hakkındaki bazı fikirlerini tekrarlarken görünen o ki dolaylı

[18] bk. Lemon ve Reis, s. 26.

[19] Richard Sheldon, *Victor Borisovic Shklovsky: Literary Theory and Practice*'te, 1914-1930 (Michigan Üniversitesi bitirme tezi, 1966), ss. 135-6, Şklovski'nin birbiriyle çelişen başlangıç ve sonuç cümleleri kurarken aklında tuhaf fikirler olduğunu ileri sürer fakat tezinin bir başka bölümünde Şklovski'nin bazen terimleri plansız ve yanlış yerde kullandığını söyler.

da olsa Sterne'ün "yenilikçi" uygulamalarının ondan öncekiler tarafından kullanıldığını kabul eder.[20]

Victor Erlich *Russian Formalism. History-Doctrine*'in (ss. 192-3) on birinci bölümünde, genel olarak edebî geleneklerin "açıkça ortaya koyulduğu" eserlerin yeniliği üzerinde önemle duran ve biçimi vurgulayan Rus biçimcileri eleştirir: "Biçimciler, edebî sanatların geleneksel yapısının, *Opojaz** terimi ile 'açıkça ortaya koyulduğu' durumlara ayrıcalıklı muamele yapma fikrine çarçabuk uyum sağlarlar; içerdikleri tek şey biçim olan bu edebî eserlerin üzerinde sürekli abartı ile dururlardı. Çağdaş Rus edebiyatı hakkında yaptıkları değerlendirmelerde şiirdeki 'yalın' söz oyunlarından övgüyle bahsetmiş ve parodi, üsluplaştırma ve olay örgüsü ile garip bir şekilde oyun oynamak gibi nesir kurmacadaki dolaylama tekniklerine özendirmişlerdir." Erlich, s. 193, "Şklovski'nin *Tristram Shandy*'yi sanatının mihenk taşı olarak kullanmasının önemli olduğunu" ve kendisine "Sterne'i sevdiren şeyin Sterne'ün parodideki becerisi ve geleneksel anlatı şemaları ile taklit yollu alay edişi" olduğunu sözlerine ekler.

Erlich daha sonra (s. 196) Şklovski'nin biçimci yöntemlerinin *Tristram Shandy*'ye uygun olduğunu fakat başka türlere pek uymadığını çünkü *Tristram Shandy*'nin "meşhur romanlar arasında en soyut ve biçiminin farkında olan roman" olduğunu söyler. Şklovski'nin *Don Kişot*'u biçimci bir yaklaşımla inceleyişini eleştirdikten sonra Erlich şöyle der (s. 197): "*Don Kişot*, parodi ve ironiyi müsrifçe kullanan bir romandır. Eğer kendisini aşırı Biçimci müdahalelere açık tutmazsa Sklovsij [Şklovski] tasarısını, diyelim ki, *İlahi Komedya*'ya uygulama fikri karşısında insanın tüyleri diken diken olur. Dante'nin teolojisinin sadece çok unsurlu bir olay örgüsünün arkasındaki "motivasyon", var

---

[20] bk. örneğin, Şklovski, "Kak sdelan Don Quixote", (Don Kişot Nasıl Ortaya Çıktı), *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 70-96. (Makale, Sher tarafından kitabın 1929 baskısından, ss. 72-100, "The Making of Don Quixote" başlığıyla çevrilmiştir.)

* Rusça, *Obshchestvo Izucheniia Poeticheskogo Yazyka*, Şiirsel Dil Çalışmaları Topluluğu. (ç.n.)

oluşun farklı düzlemlerindeki kurgusal keşifler için ideolojik bir mazeret olduğunu iddia edecek kimse çıkar mı?"

Parodinin, biçimcilerce bir sanat eserindeki ustalığı "açıkça ortaya koyma"da kullanılan yabancılaştırma aracına indirgenmesinin yarattığı sorunlardan birine Erlich de değinmiş ve şöyle yazmıştır (s. 198): "Kendine özgü, tamamen edebî olana gösterilen ilgi edebiyatı edebî olmak ile eş değerde tutmaya, sanatı ise onu diğerlerinden ayıran özelliklere indirgeme eğilimine sebep olmuştur." *Tristram Shandy*'nin biçimci incelemeye uygunluğu hakkında yaptığı bazı yorumlar (örneğin, "Biçimci öğrenciler ellerinden geldiğince tırnak işareti olarak adlandırılabilecek teknikler -parodi ve üsluplaştırma- ile ilgileniyorlar, aldatmacayı 'ortaya çıkarıyorlar' ve gerçeklik illüzyonunu yok ediyorlardı."[21]) Erlich'in parodi anlayışının, tekniğin tüm yönlerine vakıf olamayabileceği fikrini uyandırır ancak biçimci yaklaşımın parodiyi sanata ve sanat araçlarına indirgeyen tutumuna yönelik yaptığı eleştiriler, biçimci parodi anlayışının görünenden daha karmaşık olabileceğini gösterir.

Şklovski'nin parodi üzerine yaptığı diğer birçok yorum kısa ve özdür, sürekli geliştirilmez. Şklovski'nin "How *Don Quixote* is Made"[22] [*Don Kişot* Nasıl Yazıldı] makalesi, karakterlerin dış görünüşlerindeki eklentilerin ve süreksizliklerin romandaki olayları "güdüleme"si göz önüne alındığında *Tristram Shandy* üzerine yazdığı makale ile benzerlik gösterir fakat parodinin bu gibi biçimsel özellikler üzerinde oynadığı rolden açıkça bahsetmez. Sterne ve Dickens'ı da tartıştığı[23] -ayrıntılı bir şekilde üzerlerinde durmaz- "klasik İngiliz romanı" çalışmalarında olduğu gibi Şklovski'nin diğer eserlerinde parodiden bahsettiği

[21] bk. Erlich, s. 248. Ayrıca Erlich burada, Eikhenbaum'un O. Henry'nin (William Sydney Porter'ın takma adı) parodik öykülerine duyduğu ilgiden söz eder.

[22] bk. Şklovski, "Kak sdelan Don Quixote", *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 70-96 ve Sher, ss. 72-100.

[23] bk. Viktor Şklovski, *Khudozhestvennaya Prosa. Razmishleniya i Razbori* (Moskova, 1959), ss. 261-394; s. 276.

görülebilir. *O Teorii Prozy*'deki makalelerinde sözünü ettiği parodi hakkındaki diğer fikirleri, "Roman tayn" ya da "Gizem Romanı" adlı makalenin sonunda söylediklerini içerir. Şklovski, bu makalede Dickens'ın *Küçük Dorrit*'ini incelemeye de zaman ayırır. Makalelerde ayrıca Fielding'in *Tom Jones*'ta "eski romanın parodisini yaptığına",[24] yazar V. Kaverin'in Dickens'a özgü bir aracı "açıkça ortaya koyduğuna" da değinir.[25] Görünen o ki, parodi burada da eski ya da ölü bir biçimden onun kullandığı araçları "açık bir şekilde ortaya koyarak" yeni bir şey yaratmak gibi anlaşılmış ve hakkında daha ötesinde bir görüş belirtilmemiştir.

Şklovski *O Teorii Prozy*'de yayımlanan bir makalesinde, olay örgüsü oluştururken kullanılan araçlar ile genel üslup araçları arasındaki bağa[26] ilişkin olarak hem parodinin "kullanılmış" üslup araçlarını yeniden kullanabildiğini[27] (daha önce diğer yazılarında bundan bahsetmiştir) hem de sadece parodi değil bütün eserlerin belli bir örnek ile hem benzerlik göstererek hem de onunla çelişerek yazıldığını iddia etmiştir.[28] Ayrıca Şklovski, aynı paragrafta metinlerarasılık ile ilgili olarak, bir sanat eserinin genellikle diğer eserlerin arka planı çerçevesinde algılandığını ve bu eserlerle ilişkili olduğunu; eserin biçimini, kendisin-

---

[24] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 137 ve Sher'in 1929 baskısından yaptığı çeviri, s. 145.

[25] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 138 ve Sher, s. 146.

[26] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 21-55. Bu makalenin bölümleri Jane Knox tarafından Şklovski, "The Connection between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices"ta (1919) ve Stephen Bann ve John E. Bowlt editörlüğünde hazırlanan *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*'da (Edinburg, 1973), ss. 48-72 tercüme edilirken 1929 baskısı bütün hâlinde Sher tarafından, ss. 15-51, çevrilmiştir.

[27] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 42, Bann ve Bowlt, s. 66 ve Sher, s. 38.

[28] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 26, Bann ve Bowlt, s. 53 ve Sher, s. 20. (Şklovski burada yeni bir biçimin yeni bir içeriği anlatmak için değil sanatsal değerini kaybetmiş eski bir biçimin yerini almak amacıyla ortaya çıktığını sözlerine ekler.)

den önce oluşmuş biçimlerle arasındaki ilişkinin belirlediğini ve bunun genelgeçer bir kural olarak kabul edilebileceğini söyler.

Bu makalenin 1973 yılında yapılan çevirisine dâhil edilmeyen fakat Şklovski'nin farklılık ve süreksizlik yaratmada kullanılabilecek araçlara duyduğu ilginin entelektüel arka planını anlama konusunda öneme sahip olan bir paragrafta, Şklovski "Differenzempfindungen" ya da "farklılık algıları"ndan bahsederken Broder Christiansen'ın *Philosophie der Kunst*'undan [*Sanat Felsefesi*] söz eder.[29] Sözü edilen farklılık algıları sanat eserlerinin alımlanması sırasındaki duygusal algılamadan farklı ancak onun kadar önemlidir ve sanatçı diğer eserlerden ya da kanonlardan farklılıklar ürettiğinde oluşurlar.

Şklovski'nin parodiyi çelişki ve süreksizlik araçları ile nihai olarak birleştirmeye kalkıştığı bir anda[30], Christiansen bu tür "farklılık"ların yaratılışına örnek olarak Rilke'nın bir şiirini örnek vermiştir. Bu şiirde, şiirsel olmayan kelimeler Ibsen'in şiirsel[31] ve karikatürize edilen fikirleri[32] ile birleştirilmiş fakat sonrasında normalde komik olan yapısından söz ederek karikatürü diğer örneklerinden ayırt etmemiş ve hatta Ibsen'in karikatürlerinden "fazlasıyla ciddi" diye bahsetmiştir. (Christiansen, kitabının ileriki bölümlerinde, ss. 176-7, karikatürün komiğin bir türü olduğunu söylerken Kant'ın komik için yaptığı "beklentiyi karşılıksız bırakmak" tanımını komiğin daima yorumlanması gereken yeni bir şey olduğu fikrini ileri sürerek eleştirir fakat komiğin verdiği söylenen özgürlüğün bir tavu-

---

[29] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 27 ve Broder Christiansen, *Philosophie der Kunst* (Hanau, 1909), ss. 117-25.

[30] Christiansen, s. 308, "modern"in, izlenimcilikte olduğu gibi, "sürekli olandan kaçmak" olduğunu söyler, başka bir yerde ise, s. 310, aynı olguyu anlatmak için "kesintili" kelimesini kullanır.

[31] age., s. 119, (Christiansen'in bilhassa bu örnek için yaptığı açıklama, Şklovski'nin diğer eleştirmenlerce farklı biçimleri birleştirmelerinden ötürü tipik "Menippusçu" olarak nitelenen eserler üzerine yoğunlaşmasının bir başka sebebi olarak gösterilebilir.

[32] age., s. 122.

ğun kanat çırpışı gibi olduğunu ve tavuğun, her şeye rağmen yere çakıldığını söyleyerek sözlerine son verir.)

Şklovski, parodinin eski araçları canlandırabilme yöntemlerini tartıştıktan sonra Boccaccio'nun parodik hikâyelerinden özellikle de Cervantes'in çok hoşuna giden birinden bahsederken (Boccaccio'nun Babilli bir sultanın kızlarından birini karısı olmak üzere bir krala gönderdiği ve bir dizi olaylar yüzünden prensesin on adamın arasında -amacına ulaşmadan önce- dört yıl boyunca bakireliğini koruduğunu anlattığı hikâye[33]) parodinin özellikle komik yanı hakkında ayrıntılı bir inceleme yapmaz fakat buna rağmen kendisinin parodi terimini diğer metinleri değiştiren hikâyeleri anlatmak amacıyla kullandığını ve bunu diğer okuyucuların ve yazarların komedi olarak algılayacağı şekilde yaptığını bilir.[34]

O Teorii Prozy'nin 1929 baskısında yer alan bir başka makalenin "öykü ve romanda yapı" konusu üzerinde duran ilk bölümünün ayrıntılı sonuç kısmında Şklovski, Çehov öykülerinden bahseder; bu öykülerin, zamanın "salon" öykülerinin sonlarında yaptıkları sürpriz değişikliklerle; öykülerin "taklitlerine" ironik bir tavırla yaklaşmaları ve bu eserlerde gizlenen sanatsal araçları ortaya çıkarmalarıyla tanındığını söyler.[35] Şklovski, Çehov'un "To bila ona" [Oydu] öyküsünü anlatırken parodinin özellikle komik yönünün yine açık bir şekilde incelenmemesine rağmen eski araçların canlandırılışını ve komik taklidi açıklamak için parodi terimini de kullanır.[36] Şklovski makalesinin son cümlelerine göre, Çehov öyküleri önceden yazarın en başarılı eserleri olarak görülmese de kurmaca araçları ile oynanan bu tür oyunlar öykülerin önemli olduğunu göstermiştir.[37]

---

[33] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 42-3; Bann ve Bowlt, s. 66 ve Sher, s. 38.

[34] Örneğin, Şklovski (age., s. 43) Cervantes'in Boccaccio'nun hikâyesine güldüğünden söz eder.

[35] bk. Şklovski, "Stroyeniye Rasskaza i Romana", *O Teorii Prozzy*, 2. baskı (Moskova, 1929), ss. 68-90; s. 74 ve ss. ve Sher, ss. 52-71; s. 57 ve ss.

[36] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1929, s. 77 ve Sher, s. 59 ve ss.

[37] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1929, s. 79 ve Sher, s. 61 ve ss.

Fakat Şklovski *O Teorii Prozy*'nin ilk baskısında yer alan "*suzhet** hariç edebiyat" konulu bir başka makalede,[38] süreksizlik ve metinlerarasılık, bunlardan başka birçok farklı terim dâhil edilse de, konularını tekrar tartışır[39] ve hem Lev Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının hem de Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinin roman olarak adlandırılmaya en uygun eserler olduğunu çünkü bu eserlerin "roman kurallarını ... ihlal ettikleri" fikrini ileri sürer.[40] Ayrıca Şklovski'ye göre bir tür olarak roman "kanonu"nun parodisi yapılabilir ve üzerinde herhangi bir kanondan daha iyi değişiklikler yapılabilir. Şklovski sonrasında ise Fielding'in *Joseph Andrews*'undan ve bu eserdeki roman yapısından sapma durumundan bahseder fakat bunu yaparken yine bu durumun komik yönleri üzerinde durmaz. Örneğin eserin Kitap III, bölüm X'unda şöyle yazar: "Şair ve oyuncu arasındaki konuşma, bu zamana kadar okuyucuyu oyalamaktan başka bir işe yaramamıştır."

Şklovski'ye göre, Fielding ve onun gibi yazarlarda rastlanan "konudan uzaklaşma"nın üç farklı amacı vardır. Birincisi, yazarın yeni malzemeyi romanın içine yedirmesine izin verir. Örneğin, Don Kişot'un konuşmaları, Cervantes'in eleştirel yargılarda bulunmasına, esere felsefi malzemeler serpiştirmesine ve benzeri şeyler yapmasına olanak sağlar. İkinci olarak ise Şklovski buna daha fazla önem verir, olayları geciktirir. Şklovski, Sterne'ün bu aracı özellikle sıklıkla ve asıl olayın devam et-

---

* Rus biçimciliğinde olay örgüsü. (ç.n.)

38 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 162-78 ve Sher'in 1929 baskısından yaptığı tercüme, ss. 189-205. (Sheldon, Şklovski'nin terim kullanımındaki tutarsızlığa dikkat çekerken s. 87'de "suzhet" kelimesinin Şklovski tarafından daha çok "eserlerdeki olayları düzene koyma" durumunu anlatmak için kullanıldığını fakat kelimenin daha basitçe "olay örgüsü" olarak tercüme edilebileceğini öne sürer.)

39 *O Teorii Prozy*'nin 1925 baskında yer alan makalelerden biri (1917), ss. 7-20 (Lemon ve Reis'in editörlüğünü yaptığı baskıda, ss. 3-24, "Art as Technique", Sher tarafından ise "Art as Device", ss. 1-14, olarak tercüme edilmiştir) sanatın nasıl oluşturulduğunu anlamamızı sağlayan yöntemlerden bahseder.

40 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, s. 165 ve Sher, s. 192.

mesi için okuyucunun beklentileri arasında bir gerilim yaratmak amacıyla kullandığını ekler. Son olarak, Şklovski'ye göre konudan uzaklaşmanın üçüncü işlevi ise karşıtlık yaratmasıdır ve Şklovski burada karşıtlık ile ilgili bütün yaratılış eserlerinde bunun olduğunu söyleyerek Fielding'i alıntılar.[41]

Yukarıdaki özette parodinin komik yanından bahsetmeden Cervantes, Sterne ve Fielding'deki işlevlerini üstü kapalı bir şekilde tartışmanın yanı sıra Şklovski bu makalenin ikinci bölümünde Rus yazar Rozanov'a yönelir ve yazarın biyografik ayrıntılardan, edebî fikirlerden ve imgelerden oluşan koleksiyonundan söz eder. Bu eserler biçim açısından yetersiz görünse de Şklovski için en iyi "parodik roman" ile karşılaştırılabilecek "yeni bir türü" temsil ederler; romana özgü olay örgüsünü (*suzhet*) hayli yetersiz biçimde anlatırlar ve "komik bir boyutları yoktur".[42] Şklovski bu paragrafta komiği parodiden açıkça ayrı tutmasa da diğer biçimciler bunu yapmak için benzer bir dil kullanacaklar ve böylelikle parodinin daha eski komik işlevlerinden ve yapısından "geç modern" ayrım ve başka bir üstkurmacasal ya da metinlerarası bir yapıya indirgenmesi için zemin hazırlayacaklardır.[43]

Şklovski'nin 1923'te yazdığı "Pushkin and Sterne: *Eugene Onegin*" [Puşkin ve Sterne: *Eugene Onegin*] makalesinde ifade ettiği bir diğer fikir ise bir eserin bir dönem komik başka bir dönem ise trajik bir eser olarak yorumlanabileceğini ileri sürer ve bir şekilde parodinin, edebî bir araç olarak, çeşitli komik ve komik olmayan tepkilere maruz kalabileceğini söyler.[44] Makalenin sonlarına yaklaşırken ise Şklovski parodinin, komik

---

41 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 165-6 ve Sher, s. 192-3.

42 bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 166 ve Sher, s. 193.

43 Burada "geç modern" terimi kullanılmıştır çünkü söz konusu kuramlar "geç modern" döneme (1960'lar ve sonrası) aittir ve parodide komiğin karmaşıktan modern ayrımına kadar uzanır.

44 bk. Şklovski, "Evgenii Onegin" (*Pushkin i Stern*), *Ocherki po Poetike Pushkina*, Berlin, 1923, ss. 199-200; s. 199, çev., M. Holquist, ed. Victor Erlich, *Twentieth-Century Russian Literary Criticism* (New Haven ve Londra, 1975), ss. 63-80; s. 63.

yönünden belirgin biçimde bahsetmeden eski araçlara nasıl hayat verebileceğini yazar: "Neden özellikle *Eugene Onegin*, parodik Sterne romanı şeklinde yazılmıştır, bu ilginç bir sorudur. *Tristram Shandy*'nin dışarıdan bakıldığında böyle olmasının sebebi eski *roman d'aventure** araçlarının taşlaşmasıydı. Roman d'aventure'ün bütün teknikleri tamamen etkisiz hâldeydi. Parodi, bu tekniklere yeniden hayat vermenin tek yoluydu..."[45]

Şklovski'nin parodiyi eskimiş araçları "açıkça ortaya koymak" için gereken "yabancılaştırma etkisi" olarak görmesi, parodinin eski yapılara nasıl "yeniden hayat kazandıracağı" konusuna dikkat çekmede işe yarasa da birçok makalesinde parodiyi böyle bir araca indirgemesi şu sorunu yaratır: Parodiyi metinlerarası, üstkurmacasal ya da süreksiz yapıdaki eserlerle eş tutan kuramlarda olduğu gibi, parodi, daha geniş ve daha geleneksel anlamda, diğer eserlerin komik biçimde yeniden işlevlendirilmesi olarak yorumlandığında bu yapıların diğer örneklerinden ayırt edilebilir fakat böyle bir araca indirgendiğinde, parodiyi bu örneklerden aynı şekilde ayırt etmek mümkün olmayacaktır.

Şklovski'nin parodi fikirlerini kabul eden başka biçimciler de vardır. Örneğin, Boris Tomaşevski *Teoriya Literatury*'sinde [*Edebiyat Teorisi*] (1925) bir tiyatro eserinin son sahnesinde eserdeki karakterlerin tümü arasında bir ilişki olduğunun ortaya çıktığı bir olay örgüsünün, Beaumachais'nin *The Marriage of Figora* [*Figora'nın Evliliği*] adlı eserinde olduğu gibi "ölü" bir olay örgüsü olduğunda parodisinin nasıl yapıldığından bahseder.[46] Tomaşevski de 1925'te yazdığı metinde parodinin yersiz bir üslup ve ana fikir bölünmesi yarattığını ve kimi zaman ko-

---

* Macera romanı. Vurguyu, okuyucunun genellikle kahramanlar ile özdeşleştirdiği olaylar üzerine koyarak edebî biçimin nispeten önemsiz bırakıldığı bir tür popüler roman. (ç.n.)

[45] bk. Şklovski, "Evgenii Onegin" (*Pushkin i Stern*), s. 219 ve Erlich, 1975, s. 79.

[46] bk. Boris Viktorovich Tomashevsky, *Teoriya Literatury* (Leningrad, 1925), s. 149 ve ss. ve "Thematics", *Teoriya Literatury*'den, 1925, Lemon ve Reis, ss. 61-95; s. 81-2, alıntılanıp tercüme edilmiştir.

mik zıtlık yaratma aracı olduğunu söylemiş[47] fakat kitabının ileriki bölümlerinde parodinin "aracı açıkça ortaya koymasından" ötürü hem komik ve alaycı hem de yıkıcı olduğundan bahsederken komiği alaya indirgemiştir: "Eğer başka bir türün edebî araçlarının açıkça ortaya koyulması komik yorumlama ile gerçekleştiriliyorsa o zaman o eserde parodi var. Parodinin birçok işlevi vardır fakat alışılagelmiş işlevi ise muhalif bir edebî grup ile alay etmek, onun estetik sistemini yıkmak ve onu ortada bırakmaktır."[48] (Tomaşevski, *Teoriya Literatury*'sinin bir sonraki baskısında[49] parodinin özellikleri arasına "grotesk" komik çarpıtmayı da ekler ve başka bir yerde parodinin bazı daha "aykırı" örneklerinden bahseder.[50])

Tomaşevski "parodi oldukça yaygındır; önemli bir eserin doğrudan bir parodiye ihtiyaç duyduğu zamanlarda parodi teatral edebiyatta gelenekselidi", "parodi, yola çıktığı zemin olarak genellikle başka bir edebî eseri (ya da bir grup eseri) kullanır"[51] ve "bazı parodiler, ağırlıklı olarak hicvî olmayanlar, edebî teknikleri ortaya çıkarma sanatı olarak doğmuşlardır" ifadelerini kaleme aldığında Şklovski'yi daha da çok hatırlatır bize.[52] Tomaşevski, Şklovski'nin çok sevdiği Sterne'den de söz eder: "Bu yüzden on dokuzuncu yüzyılın başında Laurence Sterne'ün izinden gidenler

---

[47] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury*, s. 26. Zıtlık, Tomashevsky'nin parodiyi, burleskte "ya da travesti"de olduğu gibi, yüksek bir konunun alçak bir dille tartışılması ya da alçak bir konu için yüksek bir tarzın kullanılması olarak açıkladığı tanımlarda da vurgulanmıştır.

[48] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, s. 94. (Daha sonraki bazı alıntılarda da olduğu üzere, gerekli olan yerlerde İngilizce çeviriyi Tomashevsky'nin vermek istediği anlama daha çok uydurdum.)

[49] bk. örneğin, ikinci baskı, *Teoriya Literatury. Poetika* (Moskova ve Leningrad, 1927), s. 22.

[50] bk. örneğin, Tomashevsky, *Teoriya Literatury. Poetika*, 1927, s. 24.

[51] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury. Poetika*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, s. 94.

[52] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury. Poetika*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, s. 95. (Tomashevsky, s. 26, N. S. Leskov öykülerinde hiciv ile iç içe giren parodi unsurları olduğundan da söz eder.)

kendi okullarını, bu okul kaynağını parodiden alıyordu, özünde parodiyi bir sanat olarak takip eden bir okul hâline getirdiler. Sterne'ün teknikleri çağdaş edebiyatta tazelendi ve büyük ölçüde yayıldı (bölümlerin yer değiştirmesi, aşırı ve sıradan konudan sapmalar, olayların yavaşlaması ve benzeri şeyler normaldir)."[53]

Ayrıca Tomaşevski "Çehov öykülerinde çok sayıda parodi ile karşılaşılabilir" derken Şklovski ile aynı fikirde gibi görünür[54] fakat "araçlar açıkça ortaya koyulur çünkü anlaşılabilir bir aracın kullanılmasına sadece kasıtlı olarak fark edilir hâle getirildiğinde izin verilir", "bir araç yazarın onu gizleme çabalarına rağmen fark edilirse esere zarar veren komik etki yaratır" ve "yazar, bunu engellemek için aracı kasıtlı olarak ortaya çıkarır" derken yeniden daha tartışmalı bir komik fikri ileri sürer.[55] Anlatılan örneğin ve parodinin istem dışı yapılan komedileri arasında bazı ayrımlar yapılabilecekken, bu cümlelerin Tomaşevski'nin bir Şklovski fikrini çağrıştıran parodinin de aracı açıkça ortaya koymak için kullanılan bir araç olduğu ve böyle bir parodinin alaycı olduğu kadar komik de olduğu iddiası ile nasıl birleştirildiği açıklanmaz.

Sözlerine devam ederken Tomaşevski'nin bir kez daha parodiyi Şklovski gibi, eski metinlere yeni bir işlev ve anlam kazandıran araç olarak, tanımladığı görülür ve özellikle parodiden bahsetmese de artık parodi işlevlerinin (Şklovski ve kendisinin tanımlarında olduğu gibi) genel anlamda edebî araçların yenilenmesine ve içinde komiğin ve komik uyuşmazlıkların olmadığı örneklere yorulduğu gözlemlenir: "Dolayısıyla araçlar doğar, yaşar, yaşlanır ve ölürler. Kullanımları otomatikleştiği an etkinliklerini kaybederler ve artık geçerli teknikler listesinde yer almazlar. Tekniklerin mekanikleşmesinin önüne geçmek için yeni işlevler ve yeni anlamlarla yenilenmiş araçlara ihtiyaç

[53] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury. Poetika*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, s. 95.

[54] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury. Poetika*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, ss. 94-5.

[55] bk. Tomashevsky, *Teoriya Literatury*, 1925, s. 161 ve Lemon ve Reis, s. 95.

duyulur. Bu gibi bir yenilenme, eski bir yazardan yapılan bir alıntının yeni bir uygulama dâhilinde yeni bir anlama gelecek şekilde kullanılmasına benzer."

Gelecek bölümlerde tartışılacak birçok kurama gelince, modern ve "postmodern" parodi kuramlarının hepsinin parodi ile tamamen tutarlı bir şekilde ilgilenmediği nettir. Yukarıda bahsedilen kuramlarda karşılaşılan tutarsızlıkların bazıları ile parodinin bazen komik bazense komik olmadığının söylenmesi gibi, bugün bile hâlâ netlik kazanmamış bu kuramlardan sonra geliştirilen kuramlarda da karşılaşılacaktır. Bu sorunlara rağmen, bunların birçoğu bazı eleştirmenlerin komik bir türe hâlâ parodi gibi "ciddi", önemli ya da anlam taşıyan bir edebî araç gibi muamele etmelerinin yarattığı sorunlardır, Şklovski'nin en azından söylediği şeylerin bazılarının, komik parodinin ölmekte olan ya da aşırı kullanılmış edebî türleri -bu türler komik araç olarak parodiye atfedilen "ciddiyetsizlik" sebebiyle başkaları tarafından görmezden gelinmiştir- yenilemedeki işlevlerine dikkat çekmek açısından işe yaradığı söylenebilir.

Diğer araçları açıkça ortaya koyan araç olarak parodiye duydukları ilgi sebebiyle, Rus biçimciler parodinin komik bir tür olarak kötülenmesinin kurbanı olmak ve parodi ile komik araçların kullanımını ve bu komik araçların önemini ortaya çıkaran diğer türler arasındaki farkı layıkıyla kabul etmek konusunda başarısız olmak durumunda kalmışlardır. Bu yüzden, bazıları parodiyi başka metinlerarası araçlar ile karıştırmış ya da birleştirmiş ve süreksiz olay örgüsü oluşturmanın temel edebî özelliklerini ve metinlerarası kaynaklarını elde ettikleri metinlerin kaç tanesinin aslında komik parodi eserler olduğu ve bu sebeple parodik olmayan eserler için aynı şeyin geçerli olmadığı hakkında açıkça bir fikir beyanında bulunmamışlardır.

Kulağa tuhaf gelir, biçime duydukları ilgiyi açıkça ifade ettikleri düşünülürse -ama yine de belki parodiyi olması gerektiği gibi diğer yabancılaştırma araçlarından ve benzerlerinden

farklı bir şey olarak ele almadıklarından- birçok Rus biçimci parodinin yapısını ya da parodinin bir metni başka bir metin ile kendine özgü ve komik biçimde "çift kodlaması"nın eski türleri yok ederek yeni bir tür yaratmasını nasıl sağladığını derinlemesine araştırmamıştır. Şklovski, parodinin eski araçları yok ederek bu imhadan yeni bir edebiyat oluşturma becerisinden söz etse de bu konudaki fikirlerini analitik cümlelerden çok özdeyişli cümlelerle ifade etmiştir. (Şklovski, *A Sentimental Journey. Memoirs, 1917-1922*'da [Şklovski, *Duygusal Bir Yolculuk. Hatıralarım, 1917-1929*] (1923) "sanat temelde ironik ve yıkıcıdır. Dünyayı canlandırır. İşlevi, tezatlar aracılığıyla eşitsizlikler yaratmaktır" derken de bu üslupla yazar.[56])

Okuyucu, parodinin edebî biçimleri yenilemeyi nasıl başardığını en iyi kavramış olan kişinin Şklovski'den ziyade Yuriy Tynyanov olduğunu söyleyen Jurid Striedter'ın fikrinden yola çıkarak[57] en azından parodinin ona özgü olan ikici [dualistic] ya da "çift kodlu" [double-coded] yapısını, bu yapı parodinin hem yapısının hem de eski eserleri hayata döndürme becerisinin temelini oluşturur, biraz olsun anlamak için Tynyanov'a kulak verebilir.

Tynyanov'un parodi hakkındaki en etkileyici ifadesinin 1921'de yazdığı *Dostoyevsky i Gogol*'de (*k Teorii Parodii*) ya da *Dostoyevski ve Gogol* (*Parodi Kıramına Doğru*) yer aldığı kabul edilir. (Tynyanov'un *The Problem of Verse Language*'ı [*Şiir Dilinin Sorunu*] (1924) da parodiden, özellikle de parodinin diğer biçimlerin "biçimlerini bozan" dinamiklerinden bahseder fakat

---

[56] bk. Şklovski, *A Sentimental Journey. Memoirs*, 1917-1922 (1923), çev., Richard Sheldon (İthaka ve Londra, 1907), s. 232.

[57] bk. Jurij Striedter'in *Texte der Russischen Formalisten*'a yazdığı sunuş, cilt I (Münih, 1969), "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution", s. IX-LXXXIII; s. XLII. Jurid burada Şklovski'nin parodiyi yabancılaştırmada veya otomatikleştirilmiş yapıların açığa çıkarılmasında kullanılan büyük ölçüde alaycı ya da oyuncu bir araç olarak kabul eden görüşün, yıkıcı bir parodinin nasıl yeni yapılar üretebildiğini Tynyanov'un eseri kadar iyi açıklamadığını söyler.

bu konuyu büyük oranda diğerleri arasında yeni bir şiir yazma şekli olarak tartışır. Yazarın *O Parodii*'si, ya da "Parodi Üzerine", 1929'da yazdığı bir makaledir ve birçok Rus yazarın parodi kullanımını konu edinir, ancak yazar 1977'de öldükten sonra yayımlanmıştır.) Boris Eikhenbaum, 1927'de yazdığı "The Theory of the 'Formal Method'"da ["Biçimsel Yöntem" Kuramı] Tynyanov'un 1921 tarihli eseri hakkında yaptığı yorumlarda Tynyanov'un Dostoyevski'nin *Stepançikovo Köyü ve Sakinleri*'ndeki ve Gogol'ün *Correspondence with Friends*'indeki [*Arkadaşlarımla Mektuplaşmalarım*] parodi konusunu ele alışı, parodiyi hem "üslupsal bir araç (üsluplaştırılmış parodi)"[58] hem de "edebî grupların diyalektik gelişimlerinin bir göstergesi" olarak gören parodi kuramının gölgesinde kalmıştır"[59] der. Eikhenbaum ekler: "Bununla birlikte, 'halef' ve 'gelenek' sorunu ortaya çıktı ve dolayısıyla edebî evrimin temel sorunları [üslup çalışmalarının bir parçası] olarak ortaya çıktı... 'Edebî evrim', mücadele ve dönemsel başkaldırı düşüncesi ile karmaşık bir hâle getirildi ve bu yüzden eski barışçıl ve aşamalı gelişim fikrinden uzaklaştı. Bu arka planın aksine, Dostoyevski ve Gogol arasındaki edebî ilişkinin karmaşık bir mücadelenin ürünü olduğu anlaşıldı."[60]

Eikhenbaum ayrıca Şklovski'nin, 1921'de yazdığı *Rozanov*'da, "edebiyatın kırık bir çizgi üzerinde ilerlediğini" gösterdiğinden söz eder. (Şklovski'nin (1925) "*suzhet* hariç edebiyat" konusunu tartıştığı ve bu kitapta daha önceden bahsedilen *O Teorii Prozy*'deki makalesi, *Rozanov* (1921) üzerine kurulmuştur fakat

---

[58] Eikhenbaum'un parodiye duyduğu ilgi "O. Genri i Teoriya Novelli", *Literatura: Teoriya, Kritika, Polemika*'sında da (Leningrad, 1927), ss. 166-209, açıkça gözlemlenir. Makale, I. R. Titunik tarafından "O. Henri and the Theory of the Short Story" olarak *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*'te, ed. L. Matejka ve K. Pomorska (Cambridge, Mass., 1971), ss. 227-70, çevrilmiştir. Ancak Erlich, 1955, s. 248, Eikhenbaum'un makalesinin O. Henry'yi "fahri Biçimci" gibi gösterdiğinden yakınır.

[59] bk. Boris Eikhenbaum, "The Theory of the 'Formal Method'", Lemon ve Reis, ss. 99-139 (Eikhenbaum, *Literatura*, s. 116-48); ss. 134.

[60] Lemon ve Reis, s. 134.

makale eserin son altı sayfasını hariç tutar.) Eikhenbaum, *Rozanov*'daki Şklovski'yi de şöyle alıntılar: "Her edebî dönemde çok sayıda okul vardır. Bu okullar, içlerinde güncel ortodoksluğun en yüksek noktasını temsil eden bir tanesi ile eş zamanlı varlık gösterirler. Diğerleri ise sessizce, kanonlaşmadan varlıklarını sürdürürler."[61] Eikhenbaum devam eder: "Eski sanat kanonlaştığında, yeni sanat türleri daha alt bir seviyede oluşturulur" ve bir kez daha Şklovski'yi alıntılar: "Her bir yeni edebî okul köklü bir değişimi müjdeler, bu yeni bir sınıfın ortaya çıkışı gibi bir şeydir. Fakat şüphesiz bu sadece bir örneksemedir. Kaybedilen çizgi yok edilmemiştir, varlığını sürdürmeye devam eder. Sadece zirveden düşmüştür; hareketsizce durur ve tahtın daimî hak sahibi olarak yeniden ayağa kalkabilir. Dahası, aslında olayı karmaşıklaştıran, yeni egemenliğin önceki biçimlerin yalnızca tamamen diriltilmesi değil daha yeni okulların özellikleri ve daha önceden tahtta bulunan kuşaklardan miras kalan, şu an ikincil olan, özellikler yüzünden daha da karışık bir hâle getirilmesidir."[62]

Tynyanov, Şklovski'nin edebiyatın gelişimi ve parodinin bu gelişimde oynadığı rol hakkındaki bazı fikirlerini paylaşmanın yanı sıra *Dostoyevsky and Gogol*'ünde [*Dostoyevski ve Gogol*] parodiden bir aracın "mekanikleşmesi" olarak bahsederken bize Şklovski'yi hatırlatır: "Parodinin özü, belli bir aracın mekanikleştirilmesinde yatar, tabii ki bu mekanikleştirme sadece parodinin mekanikleştirdiği araç bilindiği zaman fark edilebilir. Böylelikle, parodi iki işlevi yerine getirir: (1) Belli bir aracın mekanikleştirilmesi ve (2) Mekanikleştirilen eski aracın ait olduğu yeni malzemenin düzenlenmesi."[63]

---

[61] age., s. 135.

[62] age. Eikhenbaum, Lemon ve Reis, s. 136, Rus biçimciliğinin, edebî evrimi "biçimlerin diyalektik değişimi" olarak anlamak olduğunu söyler.

[63] bk. Tynyanov, "Dostoyevsky i Gogol", *Arkhaisty i Novatory*, 1929 (Münih, 1967), ss. 412-55; s. 430. (Bu paragraf makalenin *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*'deki, ed. Victor Erlich (New Haven ve Londra, 1975), ss. 102-116, çevirisinde yer almaz.) (1929 tarihli Rusça metin 1921 tarihli metin ile büyük oranda aynıdır.)

Ancak Tynyanov, bu metindeki parodiye özgü özellikleri ve parodinin diğer bazı yapısal özelliklerini tanımlarken Şklovski'den daha da ileri gider. Örneğin, sadece parodiye ilişkin "kelime maskesi" fikrini tartışmaz,[64] daha önce de bahsedildiği üzere, parodinin diğerlerinin yeniden işlevlendirilmiş kelimelerini "eskitmesi" sonucu ortaya çıkan kendisine özgü "ikili" yapısının da farkındadır.[65] Parodinin muğlaklığının ve ikili bir yapıya sahip oluşunun anlaşılması doğrultusunda, Tynyanov parodinin hedefine karşı sempatik bir tavır ile yaklaştığını ve malzemesine hem saygı duyabileceği hem de ona hayran olabileceği fikrini de ortaya atmıştır. Tynyanov, bu fikrine kanıt olarak Eski Ahit parodilerinin Ortodoks Yahudiler arasında yaygın olduğunu ve Puşkin'in hem Karamzin'in *History of the Russian State*'ine [*Rus Devletinin Tarihi*] oldukça saygı duyuşunu hem de "Chronicle of the Village Goryukhino"da [Guryukhino Köyü'nün Tarihi] Karamzin'in kitabının parodisini yapışını, bunların yanı sıra *İlyada*'nın, Rusça çevirisi için de geçerli olmak üzere hem eserin üslubuna hayran oluşunu hem de eserin üslubunun parodisini yapışını gösterir. Tynyanov bu tartışmayı, tartışmanın arkasındaki fikri özetleyerek sonlandırır: "Gerçek şu ki parodinin özü, sahip olduğu iki düzlem, katı ve değerli bir araçtır."[66]

Parodideki iki "düzlem"in ya da ikili yapının[67] kabul edilmesi, parodiyi diğer araçları açıkça ortaya koymak için kullanı-

---

[64] bk. Tynyanov, *Arkhaisty i Novatory*, s. 428 ve ss. (Erlich, 1975, "kelime maskesi" konusunun çok daha kapsamlı tartışıldığı Tynyanov makalesinin ilk yarısını tercüme etmez ve sayfa 115'te Tynyanov'un sayfa 453'ünde Dostoyevski tarafından "kelime maskesi" olarak verilen parodi örneğini açıklayan cümleden bahsetmez.

[65] Hâlihazırda görüleceği üzere, Tynyanov parodi yapısını özellikle "iki düzlemli" olarak tanımlar.

[66] bk. Tynyanov, s. 436 ve Erlich, 1975, s. 104. (Erlich'in bu son cümle için yaptığı çeviri burada verilenden daha serbesttir.)

[67] Tynyanov'un kullandığı "plan" kelimesi, "düzlem" ya da "seviye" anlamına gelir, Erlich tarafından "yapı" olarak tercüme edilmiştir. Yanlış bir tercüme olmamasına rağmen Tynyanov'un kelimesini daha doğru çeviri olan "düzlem" kadar fark edilir kılmaz.

lan bir yabancılaştırma aracı olarak gören Şklovski fikrinin ötesine geçer çünkü Şklovski daha öncesinde böyle bir parodinin hem yapıcı hem de yıkıcı olabileceğini söylemesine rağmen bu ikisinin birlikte nasıl var olabileceğini ya da "iki düzlemli" veya "iki metinli"[68] parodi yapısının böyle bir ikili ilişkiyi nasıl mümkün kılacağını tam olarak açıklamamıştır. (Şklovski daha sonra *O Teorii Prozy*'sinin ikinci baskısında (1929) "Ornamental Prose" başlığıyla yer alan makalesinde, Bely tarafından planlanan "çoklu düzleme sahip" [mnogoplannoy] eserlerin süs amaçlı nesirlere indirgenişinden söz eder fakat Bely'nin düzlemlerinin çarpışması sonucu oluşan kimi zaman "gülünç" olan fikrinden söz ederken parodi için bu kavram ya da ifadeyi kullanmaz.[69])

Ancak Şklovski gibi, Tynyanov da parodicinin parodiyi eski araçları yenilemek için kullanılan bir araç olarak kullandığı durumlara değer vermeyi sürdürür. Örneğin, Dostoyevski'nin sadece Gogol'ün ileriki zamanlardaki retorik gücünün değil "bir ya da daha fazla kelimeyi ısrarla tekrar ederek" Gogol'ün kreşendo tekniğinin* parodisini yaparken kullandığı kendi tarzına özgü araçların parodisini de yapar.[70]

Tynyanov, "Dostoyevski kahramanları çoğunlukla birbirlerinin parodilerini yapar, bu Sancho Panza'nın Don Kişot ile yaptığı sohbetlerde Don Kişot'un parodisini yapması gibidir (V. Şklovski). Fakat Dostoyevski'de, ilk kez kahramanları tarafından kullanılan ifadeler yazara ait alıntılar arasına yerleştirilir

---

[68] Tynyanov, parodi için yaptığı "iki düzlemli" tanımını, parodinin en az iki metinden oluştuğunu söylemek için kullanır.

[69] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1929, 2. baskı, ss. 205-25; s. 206 ve ss. Sher'in, Şklovski'den yaptığı "Ornamental Prose" makalesinin çevirisi (bk. Sher, ss. 171-88; s. 172 ve ss.) "mnogoplannoy" kelimesini "çok düzlemli" değil "çok seviyeli" olarak tercüme eder fakat Şklovski'nin makalesinin diğer bölümlerinde eserin farklı "düzlemleri"nden söz etmesine izin verir.

* Kreşendo, bir müzik eserinde gerçek anlamda seslerin daha da veya gittikçe güçleneceğini belirten harekettir. Günlük hayatta ise olayın büyüyeceği, daha da ses getireceği anlamında kullanılır. (ç.n.)

[70] bk. Tynyanov, s. 448 ve Erlich, 1975, s. 112.

ve yer değiştirebilir parodik klişeler hâline gelirler" derken açık bir şekilde Şklovski'yi işaret eder.[71] Bununla birlikte, Tynyanov sözlerini yalnızca Şklovski benzeri parodi tanımını -araç ile oynanan oyun olarak parodi- vurgulayarak değil parodiyi bünyesindeki komik unsurlardan Şklovski'den daha net bir tavır ile ayrı tutarak bitirirken parodi anlayışına ilişkin yeni sorular ortaya koyar: "The Manor of Stepanchikovo'nun [Stepanchikovo Malikânesi] parodik karakterinin bu zamana kadar eleştirmenlerin dikkatinden kaçmış olması ilginçtir ancak bu daha önce olmamış bir şey değildir. Olay örgüsü parodileri çoğu zaman sıkı sıkıya perdelenir. Puşkin bu etkiyi kanıtlamış olmasaydı insanların "Count Nulin"in parodi olduğunu fark edeceğini söylemek kesinkes mümkün değildir. Peki, bunun gibi parodi olduğu fark edilmeyen kaç tane parodi vardır? Bir eserdeki parodi açığa çıkmadığı zaman eser değişir. Bu değişikliği içinde bulunduğu gezengenden çıkarılan her edebî eser yaşar. Hatta temel unsuru üslupsal ayrıntılarda gizli olan parodi bile ikinci düzleminden (kolaylıkla unutulabilir) ayrıldığı zaman doğal olarak parodik özelliğini kaybeder. Bu, komik bir tür olarak parodi konusunu çözümlemede önemli bir ölçüttür. Komik, genellikle parodiye eşlik ederek ona renk katar fakat kesinlikle parodik olanın kendi bünyesinde barındırdığı bir renk değildir bu. Esere renk katan komik, eserde varlığını sürdürürken eserin parodik özelliği yavaş yavaş yok olabilir. Parodi diyalektik bir oyunda araçla birlikte bir bütün olarak bulunur. Eğer bir trajedi parodisi komediye dönüşürse parodisi yapılan komedi belki de bir trajedi olabilir."[72]

Tynyanov'un, komiğin eserin parodik işlevi ortadan kalktıktan sonra da varlığını sürdürebileceğini söylemesi komiği parodiden ayırır. Bunu, Rozanov'un "parodi benzeri" eserle-

[71] bk. Tynyanov, s. 454 ve Erlich, 1975, ss. 115-16.

[72] bk. Tynyanov, s. 455 ve Erlich, 1975, s. 116. (Fakat Erlich'in çevirisi oldukça serbest bir çeviridir, sondan bir önceki cümleyi "parodinin özü" diye tercüme etmesi Tynyanov'un hem böyle bir söz öbeği kullanmayışı hem de daha öncesinde bunu parodinin "iki düzlemi"ni anlatmak için kullanması sebebiyle yanlış ve yanıltıcıdır.)

rine istinaden "komik bir boyut"un eksikliğinden bahseden Şklovski'nin takındığından daha net bir tavırla söyleyen Tynyanov yine de ikisinin bir arada[73] bulunabileceğini söyler.

Tynyanov'un diğer ifadeleri gibi, parodinin hedefinin ve amacının ortadan kalkmasının parodiyi komik "boyut" ile yalnız bırakacağını ve hiçbir parodik işlevi olmayacağını söylediği bir başka görüş ise parodinin hem hedefini hem de parodik işlevini canlı tutmasına izin veren ikili yapısının işleyişini ciddiye almaz.[74] Örneğin, Stella Gibbons'un *Cold Comfort Farm*'ı [*Soğuk Keyif Çiftliği*] (1932), okuyucusu kitabın parodisini yaptığı eserleri bilmese bile yine de komik bir eserdir çünkü kitabın o eserlerin parodisini yapması, parodi eser tuhaflıklarını abartarak onlarla dalga geçmeden önce ya da dalga geçerken o eserleri parodi okuyucusuna anımsatır. Okuyucuların tümü Stella Gibbons tarafından parodisi yapılan "ilkel" eserlere Mary Webb gibi bir isim koyacak olamasa da[75] birçoğu en azından, Gibbons'un parodisindeki bu eserleri anımsatması sebebiyle, Gibbons'un metninden parodisi yapılan metinlerin türlerini ayırt edebilir, bunun yanı sıra Gibbons'un asıl eser ile parodi eser arasında yarattığı uyuşmazlığın komedisini değerlendirebilir.

Tynyanov'un son satırları da diğer bazı eserlerindeki son sözleri gibi tartışmaya açıktır. "Eğer bir trajedi parodisi komediye dönüşürse parodisi yapılan komedi de bir trajedi olabilir" ifadesini üsluplaştırma ve parodi arasındaki yakın ilişkiyi tartıştığı bölümde daha önce kullanmıştır. Aynı yerde, parodinin komik yapısı sebebiyle üsluplaştırmadan nasıl ayırt edilebileceği hakkında

---

[73] Tynyanov ve Şklovski "okraska" kelimesini 1921'de yazdıkları metinde parodiye "renk katan" komik etkiyi ya da "boyut"u anlatmak için kullanırlar.

[74] Tynyanov, parodinin hedefini okuyucuya anımsatmak için tekniğin sahip olduğu gücü önemsizleştirir. Buna dair diğer örneklere, aracın mekanikleştirilmesinden bahsettiği daha önceden alıntılanan sayfa 430 ve parodinin ikinci düzleminin unutuluşu ile ilgili ifadelerin bulunduğu s. 455'teki paragrafta rastlanabilir.

[75] Ayrıca bk. J. A. Cuddon'ın parodi hakkında yazdığı giriş yazısı, *A Dictionary of Literary Terms* (1977), yenilenmiş baskı (Londra, 1979), ss. 483-5; ss. 484-5.

öneride bulunarak: "Üsluplaştırma ile parodi birbirine yakındır. İkisi de iki hayat yaşar. Oluşturulan eserin bulunduğu düzlemin arkasında üsluplaştırılmış ve parodisi yapılmış başka bir düzlem vardır. Fakat parodideki iki düzlem arasındaki uyumsuzluk onları yerinden eder; trajedi parodisi komediye dönüşür (İster trajik olan vurgulanarak ister komik ile amaca uygun bir değiş tokuş yapılarak gerçekleşsin ikisi de tamamen aynıdır), komedi parodisi bir trajedi olabilir. Üsluplaştırmada böyle bir uyuşmazlık yoktur; aksine düzlemler -üsluplaşmış düzlem ve üsluplaşmış bu düzlemde kendisini belli belirsiz fark ettiren diğer düzlem- birbiriyle uyuşur. Fakat bu sadece üsluplaştırmadan parodiye doğru atılan küçük bir adımdır; komik bir şekilde özendirilen ya da vurgulanan üsluplaştırma parodiye dönüşür."[76]

Tynyanov, "aracın mekanikleştirilmesi" fikri üzerinden yaptığı parodi tartışmasının akabinde, makalesinin ilk bölümünün sonunda, parodisi yapılan ikinci düzlem "eserde kendisini belli belirsiz fark ettirdiğinde" bunun, o eserde parodi olduğu anlamına geldiğini ve "bu düzlemin dar, tanımlanmış ve sınırlı bir düzlem olduğunu ve eserin tüm detaylarının daha açık bir şekilde çift ayrıntı içerdiğini ve çift taraflı bir bakış açısıyla algılandığını, bu yüzden eserin parodik özelliğinin eseri daha sert bir şekilde etkilediğini sözlerine ekler."[77] Tynyanov"un "Eğer bir trajedi parodisi komediye dönüşürse parodisi yapılan komedi de bir trajedi olabilir" ifadesinin asıl anlatmak istediği, makalenin tamamı okunduğunda ve Tynyanov bu sözleri ilk kez söylediğinde anlatmaya çalıştığı şeylerden birinin parodinin her zaman bu iki düzlem arasındaki tezatlığı içerdiği anlaşıldığında daha da açıklığa kavuşsa da buradaki komedi parodisinin trajediye dönüşebileceği ifadesi hem parodiyi komikten ayırması hem de parodinin hedefini ve parodiye "renk katan" komik ya da trajik etkileri anımsatma ve bunların akılda kalmasını sağlama gücünü küçümsemesi sebebiyle tartışmaya açıktır.

---

[76] bk. Tynyanov, s. 416.

[77] bk. Tynyanov, s. 433.

Tynyanov'un "parodi, ancak parodisi yapılan şey canlılığını koruduğu sürece var olabilir"[78] görüşünün, bu görüş hem Tynyanov'un parodinin artık kullanılmayan araçları hedef aldığı fikri (1925) hem de Şklovski'nin parodinin çoğunlukla artık kullanılmayan araçları canlandırdığı fikri ile bir dereceye kadar çelişir, yazarın "On Literary Evolution" [Edebî Evrim Üzerine] (1927) makalesinde de kendisine yer bulduğu söylenebilir. Daha önce de görüldüğü üzere, Tynyanov parodiyi tanımlarken Şklovski'nin eski araçların mekanikleştirilmesi olarak yaptığı parodi tanımını tekrarlasa da yine de bu araçların bilinmesi gerektiği konusunda ısrarcıdır.[79] Şklovski, Broder Christiansen'in *Philosophie der Kunst*'unda (1909) üzerinde durulan bir esere farklılıklar katılsaydı bu farklılıklar arasındaki tezatın, haricî kurallar ya da kanonlar ile yoğurulan tezatlardan daha uzun ömürlü olacağını dile getirseydi bu karmaşıklığın bir kısmı ortadan kaldırılabilirdi.[80] Fakat Şklovski parodinin, parodisi yapılan eseri içselleştirerek hem hedefini hem de hedefi ile arasındaki farklılıkları koruyabileceğini hatta bunları yeniden canlandırabileceğini açıklarken bu konuya değinebilirdi ama bunu yapmadı.[81]

Tynyanov'un parodi hakkında konuşurken göz ardı ettiği parodinin hedefinin parodi tarafından anımsatılması durumu aynı zamanda trajedi yaratan komedi parodisi örneklerini düşünmeyi zorlaştırır. Tynyanov tek bir tane bile böyle bir dönüşüm örneği vermez ve daha önce de ifade edildiği üzere, parodinin iki

---

[78] bk. Tynyanov, "O Literaturnoi Evolutsii", 1927, Boris Eikhenbaum'a adanmıştır, *Arkhaisty i Novatory*, 1927, ss. 30-47; s. 36 ya da C. A. Luplow çevirisi, *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. L. Matejka ve K. Pomorska (Cambridge, Mass., 1971), ss. 66-78; s. 70.

[79] bk. Tynyanov'un "Dostoyevsky i Gogol"ünden bir önce bahsedilen yer, *Arkhaisty i Novatory*, s. 430.

[80] bk. Christiansen, s. 122 ve ss.

[81] M. M. Bahtin, *Problemy Poetiki Dostoyevskogo*'sunda, (1963), (Moskova, 1979), s. 24, Christiansen estetiğine "monolojik" dediğinde yukarıdaki Christiansen tartışmasının farklı yönlerini anlayamadığı görülür. (Ayrıca bk. Bahtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963), ed. ve çev., Carly Emerson (Manchester ve Minnesota, 1984), s. 21.)

düzlemli yapısını ve hedefini içinde barındırma ve onu yeniden temsil etme şeklinin algılanmasından doğan bu durumun içinde sakladığı anlam üzerine ayrıntılı bir inceleme yapmaz. Parodisi yapılan bir ifade daha öncesinde çok daha trajik bir bağlamda kullanılmış olabilir. Ancak bu durumda dahi parodi kullanımı, beklenmedik olayları uyumsuz bir şekilde yan yana getirerek okuyucusundan en azından bir parça komik tepki almayı beklerken, parodisi yapılan ifadenin yeni hâline en azından acı-tatlı bir tat katmak amacıyla daha önceki komik çağrışımlarından hiçbirinin anımsatılmadığını iddia etmek güç olacaktır.

David Lodge'un *Dünya Küçük*'ü (1984) her şeyin ötesinde komik bir eser olmasına rağmen[82] okuyucu burada yazarın Morris Zapp'ın *"her bir şifre çözme eylemi bir başka şifre yaratma eylemidir"* ifadesi ile postyapısalcı terminolojinin parodisini yapma şeklinden söz edebilir.[83] Bu ifade, Zapp'ın bir başka toplantı için hazırladığı metinde birden bire tekrar ortaya çıktığında (s. 194) ifadenin ilk kullanımının Zapp tarafından komik biçimde yeniden işlevlendirilmesi olarak adlandırılışı ile karşılaşırız. İfadedeki komedinin bir kısmı, ifadenin umulan ve umulmayan kullanımının yan yana getirilmesiyle ortaya çıkar. Zapp, milyoner Marksist eleştirmen Fulvia Morgana'nın politik arkadaşları tarafından kaçırıldığında, bu ifadeyi daha ciddi ve potansiyel olarak daha "trajik" şartlar altında tekrar kullandığında (s. 282), ifade daha eski, daha komik kullanımlarını ve en azından acı-tatlı ya da trajik-komik renklendirmenin bir sahne ciddiyetine dönüştürülüşünü hatırlatır.

Parodideki, parodisi yapılan eserin yarattığı çağrışımları okuyucuya hatırlatma konusuna bu bölümün son kısmında

---

[82] Parodi ve ona eşlik eden komedi, romans, kutsal kase efsanesi ve Oscar Wilde'ın *The Importance of Being Ernest*'ü gibi daha modern (aynı zamanda parodik) eserlerin olay örgüsünü parodik bir şekilde yeniden işlevlendirişiyle Lodge'un *Small World*'üne hakim olur.

[83] bk. David Lodge, *Small World. An Academic Romance* (Harmondsworth, 1986), s. 25.

tekrar dönülecektir. David Lodge'un kurmaca ve eleştirileri ise yazarın "postmodern" parodi anlayışı ve kullanımına ilişkin olarak bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır. Bu bölümlere gelmeden önce, bir sonraki bölüm hem bir kez daha Rus biçimciler tarafından ortaya atılan bazı meseleler ve bu meselelerin yarattığı etki üzerinde duracak hem de "geç modern" ve "postmodern" yazar ve kuramcıların dikkatini çeken diğer bir etkili modern kuramcı olan Mihail Mihayloviç Bahtin'in (1895-1975) eserlerini inceleyecektir.

M. M. Bahtin

Bazı eleştirmenler, V. V. Ivanov'un 1973'te Bahtin'in hem V. N. Volosinov hem de P. N. Medvedev kitaplarının, özellikle de Medvedev'in Rus biçimcinin eleştirisini içeren *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*'inin [*Edebî İlimde Biçimsel Yöntem. Sosyolojik Poetika'ya Eleştirel Giriş*], yazarı olduğunu iddia etmesi sebebiyle Mihail Bahtin'in Rus biçimcilerine karşı eleştirel bir tutumu olduğunu söyler.[84] Oysaki, başka eleştirmenler Ivanov'un bu iddiasını eleştirir[85] ve Bahtin'in daha önceden yayımlanmış görüşleri ve Medvedev'in yukarıda adı geçen kitabı arasındaki fark, Ivanov'un fikrini kabul etmeden önce ona tedbirli yaklaşmamızın iyi olacağını hissettirir.

İleriki sayfalarda da görüleceği üzere, Bahtin'in parodiye dair birçok fikri hem Rus biçimcilerin parodi metin tercihlerini bize yansıtmış hem de bazı metinlerin yaptığı parodi incelemelerini ve tanımlamalarını daha da ileriye götürmüştür. (Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*'lerinde [*Mihail*

---

[84] bk. P. N. Medmedev/Mihail Bahtin, *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, çev., Albert J. Wehrle (Baltimore ve Londra, 1978).

[85] bk. örneğin, Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, çev., Wlad Godzich (Minneapolis, 1984), s. 6 ve ss. ve I. R. Titunik ve Neal H. Bruss, The Preface to V. N. Volosinov, *Freudianism. A Marxist Critique* (1927), (New York, San Francisco, Londra, 1976), s. xii ve ss.

Bahtin] (1984) Bahtin'in romanın gelişimi sırasında parodinin oynadığı rol, "aracı açıkça ortaya koymak" ve Sterne, Cervantes ve Dickens gibi yazarların eserlerini tercih eden biçimcilerin tercihlerini yansıtma konusunda biçimcilerin fikrini benimseyişleri hakkındaki fikirlerini ifade ederler[86] ancak parodi kuramları arasındaki ilişki üzerinde aşağıda durulacaktır.)

Tynyanov'a göre parodi "iki düzlemlidir". Bu parodi anlayışında üsluplaştırmanın aksine uyuşmazlık hakimdir. Bahtin ise bu anlayışı geliştirmiştir. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nın (1963)[87] çıkış noktası olan *Problems of Dostoyevsky's Art*'ında [*Dostoyevski Sanatının Sorunları*] (1929)[88], Dostoyevski'nin polifonisi [polyphony] ve "çift sesli" [double-voiced] bir yapıya sahip, çelişki ve uyum temeline dayanan bir parodi anlayışı üzerine yaptığı çalışmalarla bunu gözlemlemek mümkündür.[89]

Yukarıda adı geçen kitapların her ikisinde de yayımlanan[90] ve *Problems of Dostoyevsky's Poetics* tercümesinde İngilizceye çevrilen bir bölümde,[91] Bahtin ilk olarak üsluplaştırma, *skaz* ve diyalog ile birlikte parodinin "iki yönlü" "sanatsal konuşma fenomeni"

---

[86] bk. Clark ve Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass ve Londra, 1984), s. 269. (Clark ve Holquist, Bahtin ve biçimci yazarlar tarafından tartışılan yazarlar listesine Rabelais'yi dâhil etmemesine rağmen Şklovski *O Teorii Prozy*'sinde Rabelais'den söz eder.)

[87] Bahtin'in *Problemy Poetiki Dostoyevskogo*'su (1963) ya da "*Problemy*, 1963", 1973'te R. W. Rotsel tarafından İngilizceye çevrildi fakat burada bahsedilen ve bundan böyle "*Problems*" olarak kısaltılacak çeviri Mihail Bahtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. ve çev., Carl Emerson'dır (Manchester ve Minnesota, 1984).

[88] Bu, Bahtin'in *Problemy Tvorchestva Dostoyevskogo*'suna verilen İngilizce isimdir, bu yüzden "*Problemy*, 1929" diye söz edilir.

[89] Bu bölümün ilerleyen kısımlarında da görüleceği üzere, Bahtin *Problems*, 1963'te karnaval meydanını açıklarken Tynyanov'un "iki düzlemli" teriminden de faydalanır.

[90] bk. Bahtin, *Problemy*, 1929, s. 105 ve ss. ve Bahtin, *Problemy*, 1963, s. 210 ve ss.

[91] bk. Bahtin, *Problemy*, s. 181 ve ss., 5. bölüm, "Discourse in Dostoevsky". (Yeterli alanın olmayışı sebebiyle Bahtin'in Rusça metinlerinden özel olarak bahsedilememektedir, mevcut alan yukarıdaki metinde bahsedilen konular için özellikle önemli olan kelimeler ya da çeviri sorunlarına ayrılmıştır.)

olduğundan bahseder:[92] "Bütün bu fenomenler, aralarındaki gerçek farklara rağmen, tek bir ortak özelliği paylaşırlar: Söylemleri iki yönlüdür; hem, alışılageldik bir söylemde olduğu gibi, konuşmanın gönderge nesnesine hem de *öbürünün söylemine*, *bir başkasının konuşmasına* yöneliktir. Eğer bir başkasının konuşmasındaki bu ikinci bağlamın varlığını fark etmez ve üsluplaştırma ya da parodiyi alışılageldik bir konuşma gibi, yani konuşmanın sadece gönderge nesnesine yönelik olması durumu gibi, algılamaya başlarsak bu fenomenlerin özlerini kavrayamayız. Üsluplaştırma üslup sanılır, parodi ise sadece basit bir sanat."[93]

Bahtin bir sonraki konusu *skaz*dan bahsederken Rus biçimci Boris Eikhenbaum'un "onların camiada *skaz* sorununu ön plana çıkaran ilk kişi" olduğunu kabul eder[94] ve Tynyanov'un üsluplaştırmadaki çift düzlemleri birbirinden ayırışından açık bir şekilde söz etmese de parodi ve üsluplaştırma arasında yaptığı ayrımda bunları aksettirdiği söylenebilir: "Parodide durum farklıdır. Parodide, üsluplaştırmada olduğu gibi, yazar bir başkasının söyleminde yeniden konuşur fakat üsluplaştırmanın aksine parodi bu söyleme asıl niyetin doğrudan zıttı olan anlamsal bir niyet katar."[95]

Bu, Tynyanov'un parodi ve üsluplaştırmanın ikili düzlemleri arasındaki uyum ve uyuşmazlık temelinde yaptığı üsluplaştırma ve parodi ayrımından farklı bir şey değildir. Ancak Bahtin'in bu konuyu tartışma şekli sadece parodideki seslerin "çarpışması"nın yarattığı karşıtlığı vurgulamasıyla değil Tynyanov'un 1921'de yazdığı eserde parodiden ayrı tuttuğu parodiye "renk katan" komik etkiden söz etmeyişi fakat aynı zamanda parodi tanımından da tamamıyla çıkartmayışıyla Tynyanov'unkinden

[92] Bahtin, *Problemy*, 1929, s. 106 "dvoyako-napravlennikh"ten, Bahtin, *Problemy*, 1963, s. 215 "dvoyakaya napravlennost" slova'dan bahseder.

[93] bk. Bahtin, *Problems*, s. 185.

[94] age., s. 191.

[95] age., s. 193.

farklıdır:[96] "İkinci ses, diğerinin söyleminde kendi yerini edindikten sonra, ilkel ev sahibi ile düşmanca çarpışır ve onu tam tersi amaçlara hizmet etmeye zorlar. Söylem, iki ses arasında savaşın yaşandığı bir arenaya dönüşür. Bu yüzden, üsluplaştırma ya da anlatıcının anlatısında (örneğin, Turgenyev'de olduğu gibi) görülen seslerin birleşimi parodide mümkün değildir; parodide sesler hem aralarındaki mesafe sebebiyle birbirinden ayrıdır hem de birbirlerine düşmanca karşıdırlar. Bu yüzden, parodide diğerine ait söylemin istemli bir şekilde elle tutulurluğunun özellikle sivrilmesi ve kolaylıkla göze çarpması gerekir. Aynı şekilde, yazarın niyeti de daha bireyselleştirilmeli ve özel bir anlam ile yüklü olmalıdır. Diğerinin üslubunun birçok farklı şekilde parodisi yapılabilir ve yeni vurgular eklenebilir fakat temelde yalnız tek bir doğrultuda -kendi hususi görevi doğrultusunda- üsluplaştırılabilir."[97]

Bahtin, parodinin önceden tanımlanmış temelleri üzerinde düzenleme yapmadan var olabilecek farklı parodi türlerinden söz ederek devam eder: "Parodistik söylem son derece çeşitli olabilir. Biri, üslup olarak bir başkasının üslubunun parodisini yapabilir; ya da bir başkası diğerinin toplumsal olarak özgün ya da bireysel olarak karakterolojik görme, düşünme ve konuşma tavrının parodisini yapabilir. Parodinin derinliği de değişebilir: Kimi sadece yüzeysel sözsel yapıların parodisini, bir başkası ise diğerinin söylemini yöneten en derin ilkelerin parodisini yapabilir. Dahası, parodistik söylemin kendisi de yazar tarafından birçok farklı şekilde kullanılabilir. Parodi kendi içinde bir son olabilir (örneğin, bir tür olarak edebî parodi) fakat aynı zamanda diğer yapıcı amaçları ileriye götürme amacına da hizmet edebilir (mesela, Aristo'nun ya da Puşkin'in parodik üslubu). Ancak olası tüm parodistik söylem çeşitlerinin, yazar ve diğerlerinin amacı arasındaki ilişki hep aynıdır. Bu amaçlar,

---

[96] Tynyanov'un *The Problem of Verse Language*'ı (1924) ve "O Parodii" (1929) makalesi de parodinin komik yönlerinden bahseder.

[97] bk. Bahtin, *Problems*, ss. 193-4.

üsluplaştırmanın, anlatılan öykünün ve benzer örneklerin tek yönlü amaçlarının aksine farklı yönlere giderler."[98]

Bahtin "birçok çağdaş *skaz* örneğinin özünde bir parça parodik ima olduğunu" sözlerine ekledikten sonra benzer örneklerden bahsetmeye devam eder: "Bir başkasının sözlerinin ironik ya da başka her türlü [muğlak][99] kullanımı parodistik söyleme benzer; diğerinin söylemi, böyle durumlarda da kendisine beslenen düşmanca amaçlarını aktarmak için kullanılır. Günlük hayatımızda yaptığımız alışılageldik konuşmalarda, bu şekilde bir başkasının sözlerini kullanmak oldukça yaygın bir durumdur, özellikle de bir konuşmacının diğer konuşmacının sözlerini kelime kelime tekrar ettiği, o sözlere yeni bir değer kattığı ve -şüphe, öfke, ironi, alay, taklit yollu alay ve benzeri ifadelerle- kendine göre vurgu yaptığı bir diyalog esnasında."[100]

Bahtin ayrıca üsluplaştırma ve parodinin her ikisinde de "yazarın kendi niyetini ifade etmek için özellikle başka kimselerin sözlerini kullandığını" iddia eder fakat parodide "parodisi yapılan asıl söylemin sadece ima edildiğini" ve "yazarın söyleminin kendisini ya başka birinin söylemi gibi gösterdiğini ya da bir başkasının söyleminin kendi söylemi olduğunu iddia ettiğini" belirtir.[101] Bahtin daha sonrasında, belki parodisi yapılan metni biraz fazla canlandırarak ya da insan biçimine sokarak, parodici ve parodisi yapılan metin arasındaki çeşitli gerginliklerden bahseder: "Parodi, diğerinin parodisi yapılan kelimelerinde kayda değer bir direnç, dayanma gücü ya da derinlik hissederse gizli zıtlaşmanın şiddeti ile karmaşıklaşır. Böyle bir parodi, parodisi yapılan söy-

---

[98] age., s. 194. Bahtin ayrıca, ss. 194-5, Leo Spitzer'nin bir başkasının sözlerinin daima kulağa tuhaf geldiğinden ve hatta bizim ağzımızda alaycı bir tavra büründüğünden bahsedişine de değinir.

[99] İngilizce tercümesinde (*Problems*, s. 194), "muğlak" değil "çift sesli" olarak verilir ancak Bahtin'in *Problemy*, 1929, s. 119 ve *Problemy*, 1963'ünün, s. 225, her ikisi de burada "çift sesli" ("dvugolosoye") kelimesini değil "dvusmislenniy" ("çift anlam" ya da "muğlak" anlamındaki) kelimesini kullanır.

[100] bk. Bahtin, *Problems*, s. 194.

[101] age., s. 195.

leme farklı gelir. Parodisi yapılan söylem daha etkin bir şekilde tepki verir, yazarın amaçlarına karşı güç uygular. Burada parodistik söylem içsel olarak diyalojikleştirilir. Benzer süreçler, gizli zıtlaşmalar anlatılan öykü ile birleştiğinde de yaşanır ve genelde yazar ile diğer kişinin amaçlarının işleyişi arasındaki fark olan üçüncü türe dair bütün örneklerde aynı durum ile karşılaşılır."[102] Bahtin bir sonraki paragrafının sonunda şöyle der: "Bu tür [farklı yönlü] bir söylem sadece çift sesli değildir[103] aynı zamanda çift vurguludur; yüksek sesle söylenmesi zordur çünkü yüksek ses ve canlı bir tonlama söylemi monologlaştırır ve söylemdeki diğer kişinin sesinin hakkını vermez."[104] Bahtin bu konuyu özetlerken parodiyi 'III'ün, 2'si', "Farklı yönlü çift sesli söylem"; iii. sınıftaki ikinci tür "bir başkasının söylemine uyum saylamaya çalışan söylem (çift sesli söylem)" olarak sınıflandırır.[105]

Bahtin daha sonra Dostoyevski'nin "keskin ve beklenmedik bir şekilde parodiden içsel zıtlaşmaya, zıtlaşmadan gizli diyaloğa, gizli diyalogtan üsluplaştırmaya geçişinden ... sonra tekrar parodistik anlatıya ve son olarak oldukça açık bir diyaloğa dönüşünden"[106] söz eder ve şunları ekler: "Burada önemli olan ... sadece konudan konuya atlayan türlerin çeşitliliği ve ani değişimi ya da çift sesli, içsel olarak diyalojikleşmiş söylemlerin bu türler üzerinde sahip oldukları hâkimiyet değildir." Bahtin devam eder, Dostoyevski'nin emsalsiz oluşu "bu konudan konuya atlayan farklı türleri, verilen eseri oluşturan temel unsurlar içinde kendine özgü bir şekilde dağıtmasında yatar."[107]

---

[102] age., s. 198.

[103] Bu örnekte ve takip eden *tablodaltistede*, Bahtin "çok sesli" anlamındaki "dvugolosoye" kelimesini kullanır. bk. Bahtin, *Problemy*, 1929, s. 125 ve ss. ve *Problemy*, 1963, s. 230 ve ss.

[104] bk. Bahtin, *Problems*, s. 198.

[105] age., s. 199. Üçüncü sınıfın birinci türü "Tek yönlü çift sesli [*dvugolosoye*] söylem" olarak adlandırılır ve "üsluplaştırma"yı barındırır; üçüncü "etkin tür (diğerinin yansıtılan söylemi)" gizli içsel zıtlaşma ve diyalog gibi yöntemleri içerir.

[106] age., s. 203.

[107] age. Bahtin, bu paragraflarda "dvugolosoye" ya da "çift sesli" söylemlerden bahseder. (Ayrıca bk. Bahtin, *Problemy*, 1929, s. 133 ve *Problemy*, 1963, s. 236.)

Bahtin'in parodiyi "çift sesli" bir tür olarak sınıflandırması, Dostoyevski'nin polifonik romanını tartışırken biraz kararsızlık yaşamasına sebep olur, parodideki sesler arasındaki muhalefete vurgu yapması[108] Bahtin'in -bazı Rus biçimciler gibi- parodiyi modern bir tutumla büyük ölçüde yıkıcı bir araç olarak görmeye devam ettiğinin bir göstergesidir. Bahtin, 1923 ve 1929 tarihli metinlerin her ikisinde de parodideki "diyalojiklik" ve "muğlaklık" [ambiguity] üzerinde durmasına rağmen yine hem 1923 hem de 1929 tarihli eserlerinde Dostoyevski'nin *Öteki*'sindeki Golyadkin için "herhangi bir parodik üsluplaştırmada olduğu gibi, Golyadkin söyleminin temel özellikleri ve eğilimleri açık bir şekilde ve acemice vurgulanmış" derken parodiyi, karmaşık olanı basite ya da karmaşık olanın temel özelliklerini tahrif edilmesine indirgeyen bir araç olarak tanımlar.[109]

Bahtin, parodi ve diğer konularda Rus biçimcilerin fikirlerini yansıtır ve buna "Discourse in the Novel" [Romanda Söylem] (1934-5), "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics" [Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar] (1937-8), "From the Prehistory of Novelistic Discourse" [Romansı Söylemin Tarihinden Öncesinden İtibaren] (1940) ve "Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel" [Epik ve Roman. Bir Romanın İncelenmesi Metodolojisine Doğru] (1941) gibi karnavalistik ve Menippusçu gelenekleri tartıştığı 1930'lar ve sonrasında yazdığı makalelerinde şahit olunabilir.[110]

---

[108] bk. Bahtin, *Problems*, ss. 193-4; *Problemy*, 1929, s. 118 ve *Problemy*, 1963, s. 224.

[109] Bahtin, *Problems*, s. 211; *Problemy*, 1929, s. 146 ve *Problemy*, 1963, s. 245. Bahtin'in "The Problem of the Text in Linguistics, Philology and Other Humanities Sciences"ı (1959-61) da parodiyi diyalojizmin "ham" bir türü olarak tanımlar. bk. Bahtin, *Estetika Slovesnogo Tvorchestva* (*Aesthetics of Verbal Creativity*), ed. Sergey Averintsev ve Sergey Bocharov (Moskova, 1979), s. 300 ve *Speech Genres and Other Late Essays*, çev., Vern W. McGee, ed. Carly Emerson ve Michael Holquist (Austin, 1986), s. 121.

[110] bk. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, çev., çev., Caryl Emerson ve Michael Holquist, ed. Michael Holquist (Austin ve Londra, 1981). Bahtin, *Voprosy Literatury i Estetiki*'den (*Questions of Literature and Aesthetics*) (Moskova, 1975), bundan böyle *Voprosy* diye anılacaktır, alınmıştır.

Örneğin, Bahtin'in "Discourse in the Novel" (1934-5) makalesi[111], hem parodinin "çift sesli" olduğunu söyleyen "biçimci" bir parodi tahliline girişir hem de Rus biçimcilerin işlediği bazı konu ve temalara karşılık verir. Rus biçimcilere ilişkin olarak, Bahtin "Heteroglossia in the Novel" [Romanda Heteroglossia] başlıklı bölümde İngiliz komik romanında "zamanın edebî dilinin, hem konuşma hem de yazı dili, hemen hemen bütün seviyelerinin komik-parodik bir şekilde yeniden işlevlendirilişini gördüğümüz"den söz eder. Bahtin burada bir de parodik üsluplaştırmadan bahseder: "Dilin türeyimsel, profesyonel ve diğer katmanlarının genellikle parodik bir şekilde üsluplaştırılması kimi zaman yazara ait dolaysız bir kelime (çoğunlukla patetik bir durumun, Duygusal ya da pastoral duyarlılığın ifade edilmesinde kullanılan) ile bölünebilir, bu durum içinde doğrudan yazarın anlamsal ya da aksiyolojik* amaçlarını barındırır. Fakat komik romanda dil kullanımının temel kaynağı, "ortak dil"e ayrıcalıklı muamele etmesidir."[112]

Buna ek olarak, Bahtin *Küçük Dorrit*'i, Şklovski'nin en sevdiği Dickens eserlerinden biridir, hem komikte hem de, Tynyanov'un parodinin iki düzlemli olma özelliği hakkında yaptığı açıklamayı hatırlatan bir başka örnekte olduğu gibi, eserin "kendine özgü çift vurgulu, çift üsluplu *karma yapısı*" olarak betimleyişi üzerinden inceler.[113]

Şklovski *O Teorii Prozy*'sinde, Dickens'ın *Küçük Dorrit*'ini hem İngiliz klasik romanı çalışmasındaki hem de gizem romanları hakkında yazdığı makaledeki parodi bağlamında tartışır.[114]

---

[111] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, ss. 259-422 ve *Voprosy*, ss. 72-233. (Burada kronolojik sıra ile tartışılan makaleler, Emerson ve Holquist çevirisinde tersten dizilerek basılmıştır.

* Değerlerin tür, ölçüt ve metafiziksel niteliğiyle ilgilenen bir felsefe kolu; etik ve estetik. (ç.n.)

[112] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 301.

[113] age., s. 304; ayrıca bk. Bahtin, *Voprosy*, s. 117.

[114] bk. Şklovski, *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 112-38; Metejka ve Pomorska çevirisinden yapılan alıntı, ss. 220-6; Sher'in makalenin tamamını çevirdiği 1929 baskısı, ss. 117-46.

Bahtin de Şklovski'nin "Dickens'tan önce yaşamış Fielding, Smollett ve Sterne gibi İngiliz komik romanının temellerini atan diğer yazarlarda edebî dilin farklı seviye ve türlerinde de aynı parodik üsluplaştırma ile karşılaştığımızı fakat bu seviye ve türler arasındaki mesafenin Dickens'takinden daha fazla, abartının ise (özellikle Sterne'de) daha muazzam olduğunu" söylediği yazarlardan söz eder.[115]

Bahtin kronotop konulu bir makalesinde Rabelais'nin kahkahasının Sterne'de aynı aşırılıkta olmadığını ve daha yumuşak olduğunu yazarken[116] aynı makalede Sterne'ün parodisinin "neredeyse aşırı" olduğunu söyler: "Çeşitli edebî dillerden oluşan eserler ile parodik ve nesnelleşmiş bir şekilde birleşme (özellikle Sterne'de), edebî ve ideolojik fikrin en derinlerine dalar ve neredeyse Rabelais'deki parodi kadar aşırı olan herhangi bir (ilmî, ahlaki ve retorik, şiirsel) ideolojik söylemin mantıksal ve anlatımsal yapısının parodisi ile sonuçlanır."[117]

Ayrıca Bahtin bize komik İngiliz romanındaki parodinin özel ve genel görevlerinden söz eder ve P. N. Medvedev'in *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*'inde Şklovski ile ters düşecek şekilde ortaya atılan fikir ile karşılaştırılabilecek bir başka fikir üzerinden, Sterne'ün *Tristram Shandy*'de yaptığı parodinin özgün romanların değil sadece iyi romanların biçim bozukluklarını gösterdiğini iddia ettiği görüş ile açıklar:[118] "Dar anlamda yorumlanan edebî parodi, Fielding, Smollett ve Sterne'deki dilin yapılandırılmasında önemli rol oynar (Richard tarzındaki romanlar, Fielding ve Smollett tarafından parodi edilir, Sterne ise hemen hemen tüm çağdaş roman türlerinin parodisini yapar). Edebî parodi,

[115] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 308.

[116] age., s. 237.

[117] age., s. 308.

[118] bk. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, ss. 114-16.

yazarı dilden uzaklaştırır, zamanının edebî dili ile arasındaki ilişkiyi özellikle de romanın çıktığı topraklarda daha da karmaşıklaştırır. Belli bir döneme hâkim olan romana özgü söylem bir nesneye dönüşür ve yazarın yeni amaçlarını yansıtan bir araç hâline gelir."[119]

Şklovski ve Tynyanov gibi Bahtin de romanın gelişiminde parodinin rolü olduğunu düşünenlerdendir: "Başat roman türlerinin edebî parodisi, Avrupa romanı tarihinde büyük rol oynar. Hatta en önemli roman örneklerinin ve roman türlerinin, bilhassa daha öncesindeki roman dünyalarının parodik bir şekilde yok edildikleri bu dönemde ortaya çıktığı söylenebilir. Bu durum, Cervantes, Mendoza, Grimmelshausen, Rabelais, Lesage ve diğer birçok yazar için geçerlidir." Bahtin ekler, Rabelais'ye göre "her tür ideolojik söyleme -felsefî, ahlaki, ilmî, retorik, şiirsel özellikle de patetik söylemlere- karşı sergilenen parodik tutum ... yoğunlaşarak, dildeki herhangi bir şeyi kavramsallaştırma eyleminin parodisine dönüştüğü noktaya kadar ulaşmıştı".[120]

Bahtin, Rabelais'nin komik roman tarihindeki önemi ile ilgili olarak, çoğunlukla kendi eserinde, Cervantes ve Sterne gibi benzer örneklerde ve Bahtin'in deyimi ile "tek bir çatı altında toplanan dillerin farklı tür ve seviyelerde parodik bir şekilde üsluplaştırılmaları"na yönelik yorumlar yapar. Fakat Bahtin daha sonraki yazılarında, bu karnavalistik parodik anlayışını (ayrıca karnaval ve grotesk çalışmalarla[121]) Rabelais örneklerinden de öteye götürür ve kendi parodisinden ve diğer "karnavalistik" eserlerden "grotesk parodi" diye söz eder.[122]

---

[119] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 309.

[120] age. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 310, Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinin Rabelais'nin "kelime felsefesi"nin izinden gittiğini söyler.

[121] Örneğin Bahtin, *Rabelais and his World*'de (1965) Heinrich Schneegans ve Wolfgang Kayser'nın grotesk üzerine yaptıkları çalışmalardan söz eder.

[122] Daha önce de belirtildiği üzere, Tomaşevski de *Teoriya Literatury*'sinin daha sonraki baskılarında "grotesk parodi"den kısaca söz etmiş fakat Bahtin'in eserlerindeki gibi övmemiştir.

Bahtin bir önceki makalesinde parodik üsluplaştırmanın "bu roman türünün en aşırı, en Rabelaisci temsilcilerinde (Sterne ve Jean Paul) herhangi bir açık ve ciddiyeti doğrudan reddetmenin eşiğinde olan bir üsluplaştırma" olduğunu ve "kendisini böyle bir kelimenin ilkeli bir eleştirisi ile sınırlandırdığını" söyler.[123] Bahtin'e göre böyle bir parodi aynı zamanda romanda "heteroglossia"nın* kuruluşu ve hazırlanışı için "komik yapı" teşkil eder. Komik daha fazla tahlil edilmezken, Cervantes'ten miras kalan komik romanda "belli bir yazar ile oynanan oyun", "kişileştirilmiş ve somut biçimde belli olan yazar (yazılı konuşma) ya da anlatıcı (sözlü konuşma) tarafından kullanımıyla tanımlanan" heteroglossianın diğer örnekleri ile karşılaştırılır.

Bahtin'in, romandaki heteroglossia için söylediklerinin özeti bizi Cervantes'in *Don Kişot*'una ve Şklovski'nin ilgisini çeken bazı özelliklerine döndürür: "Biz sadece Avrupa romanının en önemli değişkenlerine özgü olan bu başlıca türlere değindik ama bu türler, şüphesiz ki, kendi içlerinde, romandaki heteroglossiayı birleştiren ve düzenleyen muhtemel yolların tümünü tüketmezler. Ayrıca tüm bu türlerin, ayrı romanlarda ve en sonunda bu romanların ürettiği farklı türeyimsel örneklerde birleştirilmesi mümkündür. Böyle bir örnek, romanın bir tür olarak en klasik ve en saf örneğidir. Cervantes'in *Don Kişot*'u böyledir; farklı dilli [heteroglot] ve içsel olarak diyalojikleşmiş romana özgü söylemin bütün sanatsal imkânlarını fazlasıyla kapsamlı bir şekilde gerçeğe dönüştürür."[124]

Bahtin'in heteroglossia hakkındaki diğer fikirleri, 1929'da Dostoyevski üzerine yazdığı kitaptaki parodinin "çift seslilik"

---

[123] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 312.

* Başkalarından öğrenilen ya da başkaları tarafından içselleştirilen dil unsurlarının kullanımı. Bu kavram, "bizim" dilimizin, bütünüyle bize ait, yani tek bir kişiye özgü olmadığı gerçeğine vurgu yapar. Dolayısıyla bu kavram bütün söylemleri kapsar. Bir metnin anlatıcısı, yazarı ya da karakterinin dili, aslında başkalarının da dilidir. (ç.n.)

[124] age., s. 324.

özelliği ile ilgili bazı ifadeleri tekrar ederken bazı yeni terim ve anlayışlar da içerir: "Heteroglossia, bir kez romana dâhil oldu mu (nasıl dâhil olursa olsun), *birinin bir başkasının dilindeki konuşmasıdır*, yazarın niyetini ifade etme görevini üstlenir fakat bu işi yansıtma yoluyla yapar. Böyle bir konuşma diğerlerinden farklı, özel bir *çift sesli söylem* oluşturur. Aynı anda iki konuşmacısı vardır ve eş zamanlı olarak iki farklı niyeti ifade eder: Konuşan karakterin doğrudan ifade edilen niyeti ve yazarın yansıtılan niyeti. Ayrıca bu iki ses her zaman diyalojik olarak birbiriyle alakalıdır, birbirlerine -bir bakıma- aşinadırlar (bir diyalogta iki karşılıklı konuşmanın birbirine aşina olması ve bu karşılıklı birbirini tanıma durumu içinde yapılandırılmaları gibi); sanki birbirleriyle bir sohbete girmiş gibilerdir. Çift sesli söylem her zaman içsel olarak diyalojikleşmiştir. Bunun örnekleri komik, ironik ya da parodik söylem veya anlatıcının dolaylı söylemi, karakter dilinin dolaylı söylemi ve son olarak tamamen bütünleşmiş bir türe ait söylem olabilir; tüm bu söylemler çift seslidir ve içsel olarak diyalojikleşmiştir. İçlerinde potansiyel bir diyalog gizlidir, bu diyalog henüz ortaya çıkmamıştır; iki sesin, iki dünyanın, iki dilin yoğunlaştırılmış diyaloğudur."[125]

Şu var ki, parodiyi "çift sesli" olarak tanımlamak sadece parodinin tek bir özelliğini tanımlamaktır ve bu özellik, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, parodinin diğer türler ile paylaştığı bir özelliğidir. Bazı eleştirmenlerinin bu ikinci durumu göz ardı ettiği söylenebilir fakat Bahtin *skaz* incelemesinin akabinde bize bu gerçeği hatırlatır: "Bu gibi fenomenlerin tamamı (üsluplaştırma, parodi, *skaz*) aynı zamanda, yukarıda da görüldüğü üzere, çift sesli ve çift dilli bir fenomendir."[126]

Bahtin'in, "hatta dil ve dillerin, öncelikli olarak melezlenerek, tek bir lehçede bir arada varlıklarını sürdüren farklı 'dillerin' harmanlanmasıyla tarih boyunca değişim gösterdiğini bile söy-

[125] age., ss. 324-5.

[126] age., s. 337.

leyebiliriz" derken parodi ve melezlemeyi özdeşleştirmesi, edebiyatın gelişim sürecinde parodiye yüklediği görevi diğer melez türlere de yükler.[127] Ayrıca Bahtin "romansal melez"i "*farklı dilleri birbirleriyle iletişime geçirmek amacıyla kurulmuş sanatsal sistem*, bir dili diğerinin yardımıyla aydınlatma amacı güden sistem, bir başka dile ait canlı bir imge oluşturma eylemi" olarak tanımlar.[128] Fakat Bahtin "melezleştirilmenin olduğu yerde, başka bir dilin aydınlatılması için kullanılan dilin ... bir dilin imgesi hâline geldiği yere ulaşana kadar maddeleştirildiğini" örneklemek için *Don Kişot* ve *Tristram Shandy* gibi komik ve parodik roman örneklerine geri döndüğünde, söz konusu parodilerin bilhassa komik işlevlerinin bir şekilde hakkını veremediği melezleştirme ile ilgili genel bir hususu açıklamak ister. Bu noktada, dilin parodik bir şekilde somutlaştırıldığı örneklerden yararlanır.

Bahtin diyalojik ve melez yapılar arasında bazı bağların varlığından söz ettikten sonra (parodi metinleri melez yapıların bir örneği olarak kullanarak) melezleştirme ve diyalojikleştirmeyi birbirinden ayrı tutmaya devam eder: "Melezleştirme, kelimenin tam anlamıyla, bir bütün olarak ele alınan içsel olarak diyalojikleşmiş dil sistemlerinin kendi içlerinde birbirlerini açıklamasından farklıdır. Melezleştirme söz konusu olduğunda tek bir sözcenin sınırları içinde iki dili doğrudan birbirine karıştırma söz konusu değildir; daha ziyade telaffuz edilen sözde sadece tek dil vardır fakat *diğer dilin ışığı altında* yorumlanır. Şu var ki, bu ikinci dil telaffuz edilen kelimenin ne haricindedir ne de kendisine varlık kazandırması ondan ayrıdır."[129] Bahtin "içsel olarak diyalojikleşmiş dillerin kendi aralarında açıklanmasının en açık ve en karakteristik şeklinin üsluplaştırma" olduğunu sözlerine ekler.

Bahtin daha sonra parodik üsluplaştırmadan bahsederken parodideki zıt değerlilik üzerinde fazla durmaz ve parodideki gerginlik ve yıkıcılığa vurgu yapar: "Dillerin içsel olarak diya-

[127] age., ss. 358-9.

[128] age., s. 361.

[129] age., s. 362.

lojikleşerek kendi aralarında birbirlerini açıklamasının bir başka örneğinde, temsil eden söylemin niyeti temsil edilen söylemin niyeti ile çelişir; birbirleriyle mücadele ederler; temsil edilen dilden üretken bir bakış açısı olarak faydalanarak değil dili imha etmek amaçlı bir ifşa olarak yararlanarak nesnelere ait gerçek bir dünya tasvir eder. *Parodik üsluplaştırmanın* yapısı gereği bu böyledir."[130]

Bahtin konuşmasını bir kez daha parodicinin daha çelişkili ve yaratıcı bir duruş sergilemesinden ve daha önce "retorik parodi" adını verdiği terim ile tanımlamaya başladığı daha yıkıcı tavrından uzaklaşma ihtimalinden bahsederek sürdürür: "Fakat bu gibi bir parodik üsluplaştırma, retorik parodide olduğu gibi, bir dil imgesi ve ancak üsluplaştırmanın diğerinin dilini yüzeysel olarak imha etme işlevi görmemesi şartıyla kendisi ile uyum gösteren bir dünya yaratabilir. Parodinin özgün ve üretken olabilmesi için kesinlikle bir parodik *üsluplaştırma* olması gerekir, bir başka deyişle, parodisi yapılan dili özgün bir bütün olarak yeniden yaratmalıdır ve bunu, bu dile içsel bir mantığa sahip olan ve parodisi yapılan dil ile ayrılmaz şekilde birbirine bağlı olan dünyasını açığa vurma becerisine sahip bir dil olarak hakkını vererek yapmalıdır."[131]

Bahtin sonrasında üsluplaştırma ve parodiden bahseder fakat bunu yaparken parodinin komik unsurları sebebiyle parodinin üsluplaştırmadan nasıl ayrılacağından bahsetmez: "Üsluplaştırma ve parodi arasına, iki aşırılık arasına olduğu gibi, birbirlerini açıklayan dillerin en farklı hâlleri ve diller arasındaki en farklı etkileşimlerin, en farklı dil ve en farklı konuşma istemlerinin belirlediği, birbirini ağızdan çıkan tek bir sözün sınırları dâhilinde karşılayan doğrudan melezler yayılmıştır. Söylem dâhilinde süren mücadele, parodisi yapılan dilin parodiyi yapan dile gösterdiği direnç seviyesi, temsil edilen toplumsal dillerin tamamen şekillenmiş varlık seviyesi, bireyselleştirilmiş temsil ve en nihayetinde kuşatıcı bir heteroglossia (genellikle

[130] age., ss. 363-4.

[131] age., s. 364.

diyalojikleştirici bir zemin ve yankılayıcı işlevi görür) seviyesi. Tüm bunlar başka bir dilin temsil edilmesi amacıyla çok sayıda farklı aracın yaratılmasına sebep olur."

Tynyanov'un üsluplaştırma ve parodi arasında yaptığı ayrımı burada en azından bir dereceye kadar biz okuyuculara hatırlatmasının yanı sıra Bahtin'in "parodik üsluplaştırma"ya Sterne'ün *Tristram Shandy*'si gibi bir hikâyenin sözünü bölerek şüphe ile yaklaşılabileceğini söylerken Şklovski ile aynı fikri paylaştığı görülür.[132] Ayrıca Bahtin'in "her şeyin apaçık ortada olduğu durumlar bir kenara, parodinin varlığını saptamak, parodinin yöneldiği yabancı söylemin arka planını, parodideki ikinci bağlamı bilmeden oldukça zordur (özellikle de parodinin nadiren varlık gösterdiği edebî nesirdeki parodiyi saptamak)" sözlerinden hareketle Tynyanov'un parodinin tanımlanması ve hedef metni anımsatma ve muhafaza etme gücünün kabul edilmeyişi ile ilgili sorunlarla da meşgul olduğu anlaşılır.[133]

Ancak Bahtin bu makalede heteroglossia tanımını, popüler ya da halka mal olmuş kahramanların veya soytarıların parodide oynadıkları rolü kapsayacak şekilde genişletir ve bu, Bahtin'in hem sonraki eserine yön veren hem de o eseri yapısalcıların eserlerinden ayıran karnavalistik ile arasında bir bağ kurma konusunda önemli olduğu söylenebilecek bir hamledir.

Bahtin, Şklovski ile sohbetlerinde Sancho Panza'nın Don Kişot'un parodisini yaptığını söylerken Tynyanov ve Şklovski tasvirlerini tekrarlasa bile Cervantes'in romanını tartışırken Sancho ve onun söyleminin temsil ettiği hayatın zorlu taraflarını Tynyanov ya da Şklovski'ye kıyasla daha çok vurgular: "*Don Kişot*'taki 'saygın' bir söylemin sahip olduğu içsel olarak tartışmacı yönelim, heteroglossia ile karşılaştırıldığında Sacho ve hayatın farklı ve hoyrat gerçeklerinin diğer temsilleri ile girilen roman-

[132] age., s. 374.

[133] age., s. Bahtin burada ayrıca Sofistik romanda yer alan çift sesli söylemdeki parodik üsluplaştırma ve diğer değişkenlerin varlığından söz etmeye devam eder.

sı diyaloglarda; ayrıca romanın olay örgüsünün ilerleyişinde de gözler önüne serilir. Saygın bir söylemin içine gizlenmiş içsel diyalog böylelikle hayata geçirilir ve -diyaloglar ve olay örgüsünün ilerleyişi içinde- gün yüzüne çıkarılır fakat dildeki diyalojik prensibin her seferinde özgün bir biçimde ortaya koyuluşu gibi, kendisini onların içinde tamamen tüketmez ve dramatik bir şekilde ortadan kaldırmaz."[134]

Bahtin'e göre Cervantes ve Rabelais, Rus biçimci tarafından adlandırılan "İkinci Üslupsal Çizgi"nin temsilcileridir: "İkinci Üslupsal Çizgi'de, romansın saygın dili -tüm tartışmaya açık soyutlukları ile birlikte- dillerin diyaloğuna katılan katılımcılardan yalnızca bir tanesidir, şiirsel olmayan bir dil bir imgesi hâline gelir -en ciddi ve en iyi örneklerine Cervantes'te rastlanır- yeni yazarın niyetlerine karşı içsel olarak diyalojik bir direnç gösterme yetisine sahiptir; kışkırtıcı biçimde çift sesli olan bir imgedir."[135]

Bahtin devamında şöyle yazar: "Duygusal romanların içine yerleştirilen tek taraflı diyalojizm, İkinci Üslupsal Çizgi romanlarında açığa çıkarılır; bu romanlarda Duygusal pathos, diğer diller arasındaki bir dil, bir kişiyi ve o kişinin dünyasını saran diller arasındaki diyaloglarının birçok bölümünden biri olarak parodik bir izlenim yaratır."[136] (Bu alıntı için verilen dipnot, örnek olarak Fielding, Smollett, Sterne ve Almanya'daki Musaus ve Wieland gibi yazarlardan da bahseder ve ekler: "Duygusal pathos (ve öğretici yaklaşım) sorununu gerçek bir tecrübe ile olan ilişkisi bağlamında sanatsal bir şekilde ele alan sanatçıların tümü etkisi mutlak suretle yadsınamaz olan *Don Kişot*'un izinden giderler.")

Ancak Bahtin yine de *Don Kişot*'u İkinci Üslupsal Çizgi'ye örnek olarak göstermeye devam eder ve İkinci Üslupsal Çizgi'nin,

---

[134] age., s. 384.

[135] age., s. 386. Bahtin, s. 385-6, bu eserlerin, "çokdilliliğin dışlanması ve soyutlanması sebebiyle intikamını almak için" (örneğin romanslarda olduğu gibi) yüksek üslupları alçalttığını söyler.

[136] age., s. 308.

parodinin sadece tartışmaya açık olmadığını aynı zamanda daha geniş sanatsal bir amacın bir parçası olduğu eserleri de içerdiğini söyler: "Roman türü, bu muhteşem ve etkileyici eserlerde gerçekte ne ise odur; içindeki gizli gücün tamamı açığa çıkar. Bu gibi eserlerde, romana özgü çift sesli imgeler tamamen olgunlaşır; artık şiirsel sembollerden oldukça farklıdırlar ve en nihayetinde özlerindeki o eşsiz şeye bürünürler... Diller artık sadece tamamen tartışmaya açık ya da ototelik parodi nesnesi değildir; kendilerine renk katan parodik yanlarını tümüyle kaybetmeden sanatsal temsil, özünde sahip olduğu değer ile temsil, işlevini üstlenmeye başlarlar."[137]

Bahtin daha sonra bir kez daha parodisi yapılan metin tarafından diğer metnin parodi yapma niyetine ve "çözümlenmemiş bir konuşmanın imgenin kendisinde belirmeye başlamasına" karşı gösterilen "diyalojik direnç"ten bahseder. Ayrıca *Don Kişot*'tan sonra meydana gelen gelişmelerin, *Don Kişot*'taki çözümlenmemiş tartışmaları çözümlemeye çalışma sürecinin bir parçası olduğu fikrindedir.[138] Bunların hemen ardından, İkinci Üslupsal Çizgi romanlarına farklı türlerin iliştirilişinin heteroglossiayı roman ile tanıştırdığından bahseder[139] ve "İkinci Çizgi romanlarının, benzer, öncelikli olarak romanla ilgili, bir edebî söylem eleştirisini 'edebî' dengi olarak ön plana çıkardığını"[140] ekler. Bahtin hem Şklovski'nin hem de kendisinin romanın genel anlamda nasıl özeleştiri sahibi olduğu hakkındaki fikirlerini ("Birinci Çizgi" romanlarının bu iddia ile nasıl örtüştüğünü açıklamadan) tekrar ederek yazmaya devam eder: "Bir söylemin özeleştiri sahibi oluşu, bir tür olarak romanın onu diğer türlerden ayrı kılan en temel özelliklerinden biridir. Söylem, gerçeklik ile olan ilişkisi dâhilinde eleştirilir: Gerçekliği olduğu gibi yansıtma, idame ettirme ve aktarma hatta vekil ola-

[137] age., s. 409. (Ayrıca Bahtin İkinci Çizgi romanlarını "pikaresk ya da komik ، parodik nesir" ile kıyaslar.)

[138] age., s. 409 ve ss.

[139] age., s. 411.

[140] age., s. 412.

rak gerçekliğin yerine geçme çabası (hayatın yerini alan hayal ve fantezi)." Bahtin, Cervantes'in parodisine istinaden şunları ekler: "*Don Kişot*'ta hâlihazırda hayat tarafından, gerçeklik tarafından ele alınan edebî ve romana özgü bir söylemimiz var. İkinci Çizgi romanları, gelişim süreçlerinde büyük ölçüde edebî söylemi test eden roman olarak kalırlar." Bahtin sonrasında bu edebî söylemi test etme işlemini ikiye ayırır ve birinci türün "edebî söylem eleştiri ve testini, kahraman -hayata edebiyatın gözlerinden bakan ve 'edebiyata göre' yaşamaya çalışan 'edebî kişi'- çevresinde yoğunlaştırdığını" yazar.[141]

Biçimcilere ait "aracı açıkça ortaya koyma" anlayışı, Bahtin tarafından da bazı üstkurmacasal eserleri tanımlamak amacıyla bu ikinci tür testi "bir roman yazma sürecinde olan (Biçimcilerin deyimiyle, 'aracı açıkça ortaya koymak') fakat bir karakter değil daha çok söz konusu eserin gerçek yazarı sıfatında olan yazar" üzerinde uygularken kullanılır. Bahtin, bu tür test işlemini Sterne'ün romana parodistik yaklaşımı ile ilişkilendirirken bir kez daha Şklovski'yi hatırlatır bizlere ve "görünürdeki romanın yanı sıra bir de 'roman hakkındaki roman'ın parçaları" (klasik örnek şüphesiz ki *Tristram Shandy*'dir) olduğunu ifade eder. Bahtin'e göre bu ikinci tür, Şklovski'nin daha önceden söylediği gibi, *Don Kişot*'ta da bulunabilir: "Edebî bir söylemi test etmede kullanılan bu türlerin her ikisi de diğeri içinde harmanlanabilir. Bu, zaten *Don Kişot* kadar eski bir eserde roman hakkındaki bir romanına ait temel unsurların (yazarın, tasarlanan ikinci bölümün yazarına çıkışması) olduğu anlamına gelir. Ayrıca edebî bir söylemi test etme yöntemleri oldukça çeşitli olabilir (ikinci türdeki farklılıklar özellikle fazladır)."

Bahtin bilhassa parodiden bahsederek sözlerine devam eder ve hedefe yapılan saldırıların ağır bastığı "yüzeysel ve basit parodi" ile parodicinin parodisini yaptığı söylemin birlik

[141] age., s. 413. Bahtin, *Don Kişot* ve *Madam Bovary*'nin bu türün en bilinen örnekleri olduğunu fakat sonrasında bunun "hemen hemen her önemli eserde" bulunabileceğini söyler.

içinde olduğu ikinci tür parodiyi birbirinden ayrı tutar. "Sonuç olarak, özellikle üzerinde durmamız gereken nokta edebî söylemin tâbi olduğu çeşitli parodi yapma seviyeleridir. Kuraldır, söylemin test edilmesi ve parodisinin yapılması ayrılmaz iki durumdur. Fakat parodisi yapılan söylemin diyalojik direncinin seviyesi kadar parodinin derecesi de büyük ölçüde farklılık gösterebilir: Yüzeysel ve basit edebî parodiden (burada parodiden başka bir amaç yoktur) parodisi yapılan söylem ile mükemmel bir birlik içinde olmaya kadar ('romantik ironi'); bu iki aşırı uç arasında bulunacak bir orta yol, edebî parodi ve 'romantik ironi' arasında bir yerlerdedir, *Don Kişot*'ta eserin parodi eylemini gerçekleştiren söylemin derin fakat kurnazlıkla dengelenmiş diyalojizmi ile birlikte bulunmaktadır."

Bu parodi türlerinin ilki, parodiyi karşı çıkmak amaçlı söylenen şarkı, ya da "Gegengesang" olarak yorumlasa da -Bahtin'in parodiden ziyade "romantik ironi" olarak tanımladığı- ikinci parodi türü, parodi ile hedefi arasındaki uyum -"Beigesang" olarak bilinen parodide de aynı durumun olduğu kabul edilmektedir- üzerinde durur. Bahtin'in *Don Kişot*'un "parodi eylemini gerçekleştiren söylemin derin fakat kurnazlıkla dengelenmiş diyalojizmi ile birlikte" bu iki aşırı ucun arasındaki orta yolda durduğunu belirtmesi, parodiyi "Gegengesang" *ya da* "Beigesang"dan ziyade *hem* "Gegengesang" *hem de* "Beigesang" olarak en başından beri olması gerektiği yere geri getirir. Buna rağmen, Bahtin bunun üzerinde durmaz ve kendisinin kuramsal parodi tanımını daha basit, olumsuz, alaycı yapı ile yine de modern bir tavır olarak nitelendirilebilecek üslupsal olarak daha karmaşık bir yapı arasında bir yerde bırakır.

Bahtin'in eserinin bu bölümünde açıklığa kavuşturduğu bir diğer konu (bu noktada Şklovski ile ters düşer) her tür edebî üstkurmaca ya da özsorgulamanın parodi olmadığıdır. Bahtin bu konuya ilişkin olarak "parodi yapma amacından tamamen yoksun olan romandaki edebî söylemi test ettiğimizi" söyler ve parodiyi kullanmayan roman hakkında yazılmış romana örnek

olarak M. Prishvin'den bir eser gösterir.[142] Ayrıca Bahtin, görünüşe göre kendisinin ve Şklovski'nin romanı çoğunlukla diğer türlerden ayıran özelliğin özeleştiri olduğu yönündeki iddialarını, "Birinci Çizgi'nin edebî olma özelliğine ait kategorinin, gerçek bir hayat sürdüğüne dair dogmatik iddiası ile birlikte, İkinci Çizgi romanlarında romana özgü söylemin muhakemesi ve özeleştirisi ile yer değiştirdiği" ifadesi ile yadsımaktadır.[143] Ancak bu ayrımlar, Bahtin'in "on dokuzuncu yüzyılın başlarına doğru romandaki iki üslupsal çizgi arasındaki keskin fark [romans ve romansın parodisi gibi] ortadan kalktı... On dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki önemi fark etmeksizin her romanın, şüphesiz ki İkinci Çizgi'nin hâkimiyetine rağmen karma özellikleri vardı" sözleri ile bir kez daha yok oldu.[144]

Bahtin'in "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics" makalesindeki (1937-8)[145] "The Functions of the Rogue, Clown and Fool in the Novel" [Dilenci, Şaklaban ve Soytarının Romandaki Görevleri] bölümü,[146] Bahtin'in, 1930'lar ve sonrasında, folklorik ve karnavalistik parodiye artarak devam eden ilgisini yansıtması açısından biçimcilerin eserlerine kıyasla daha net bir şekilde ayrılır[147] ancak burada da Bahtin'in ve biçimcilerin üslup ile ilgili daha önceki merak ve fikirlerine başvurma durumu vardır.

---

[142] age., ss. 413-14.

[143] age., s. 414.

[144] age. Bahtin konuyu özetlerken (s. 422) farklı dönemlerin bu gibi romana özgü geleneklerin belli özellikleri üzerinde nasıl yeniden ve yeniden durduğundan ve bunun edebiyat tarihini anlamada ne kadar önemli olduğundan bahseder.

[145] age., ss. 84-258 ve *Voprosy*, ss. 234-407.

[146] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 158 ve ss. Bu dönemde soytarılar üzerine yapılan bir diğer çalışma Enid Welsford'un *The Fool. His Social and Literary History*'sidir (1935).

[147] Bunun bir sebebi de, Clark ve Holquist'in, ss. 271-2, dediği gibi, popüler konuların biçimlere daha fazla ilgi gösterilmesini sağlamak için sosyalist gerçeklik emirlerinin talepleri olabilir. Ancak satır aralarında Bahtin'in de karnavalı bir şekilde bu emirler ile uyuşmayan ortodoksluğa karşı çıkma olarak gördüğü gözlemlenir.

Bahtin burada sadece dilenci, şaklaban ve soytarı figürlerinin gidişatı yönettikleri Orta Çağ karnavallarında hiciv ve parodinin rolünden değil, aynı zamanda, 1963'te hazırladığı Dostoyevski çalışmasında olduğu gibi, bu karakterlerin göründüğü karnaval meydanından da söz eder: "Bu karakterlerin kahkahaları, halkın toplandığı halk meydanın damgasını taşır. İnsan figürünün kamusal niteliğini yeniden inşa eder; ... tüm işlevleri, şeyleri haricileştirmeye bağlıdır... Bu, parodik kahkaha vasıtasıyla insanoğlunu haricileştirmede kullanılan özel araçlar yaratır."[148] Bahtin'e göre Cervantes'in *Don Kişot*'u "romansların 'yabancı, hayret uyandırıcı dünya' kronotopları* ile pikaresk romana** özgü 'vatan topraklarından geçen yol' kronotopunun parodi hâlinde melezlenmesidir"[149] ve bu iki kronotopun melezlenmesi "kronotopların özelliklerini kökten değiştirir; her ikisi de mecazi önem kazanır ve gerçek dünya ile tamamen yeni bir ilişki içine girer."[150]

Hatta Bahtin aynı makalede "parodi" ve "şaka" gibi terimlerin, bir dilenci figürü tarafından tanıtılan sıradan alegori fikrinin "heterojenliği ve zor fark edilirliği için kullanılan oldukça kısıtlayıcı bir etiket" olduğunu söylerken, yazarın parodiyi komik değil de *daha ziyade* "çift sesli" olarak ele almayı (ve diğerlerinin sınırlı bir şey olarak yorumladıkları komik parodi anlayışlarını yansıtmayı) tercih edenlere gitgide yaklaştığı görülmektedir.[151] Buna rağmen, Bahtin kahkaha tahlili üze-

---

[148] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, ss. 159-60.

* Kronotop, edebî kuram ile dil felsefesinde kullanılan ve zaman-uzam düzeninin dil ve söylemde nasıl anlatıldığını açıklayan bir kavramdır.

** 16. yüzyılda romanslara ve kır yaşamını konu alan romanlara tepki olarak ortaya çıkan; toplumun aşağı tabakalarındaki düzenbaz, dalavereci ancak becerikli ve kurnaz bir kahramanın maceralarını işleyen roman türü.

[149] age., s. 165. (Bahtin, s. 84, kronotop teriminin kaynağının "Einstein'ın zaman-mekân ilişkisi" olduğunu söyler.)

[150] age., s. 165.

[151] age., s. 166. Ayrıca Bahtin'in, bu "nesir türünde alegori"de Sterne'ün "Shandizm" anlayışından yararlandığından ve Sterne'ün eserinin anlaşılmasının güç olduğundan bahsederken parodiyi *Tristram Shandy*'nin çok daha karmaşık üst-kurmacasallığından ayrı tuttuğu görülür.

rine oldukça zaman harcar, bu tahlil karnavallaşmış edebiyatın parodik ve komik örneklerini de içerir[152] ve karnavallaşmış edebiyatın komik örneklerinin "serbestliği" ile ilgili şöyle der: "Antik dönem yaşantısını tüm yönleri ile düşündüğümüzde, dinî, mistik ya da felsefi herhangi bir ulvileştirme girişimi ile karşılaşmayan sadece kahkahadır. Hiçbir zaman resmî bir tavır takınmamıştır, ayrıca komik türler edebiyatta dahi en serbest, en az kontrol altında tutulanlar olmuştur."[153]

Kahkaha üzerine yaptığı yorumun akabinde, Bahtin kendi döneminde ironi, parodi, mizah ya da şaka ile ilgili herhangi bir sistematik sınıflandırmanın yapılmadığını ifade eder[154] ve parodi hakkında fikir beyan eden diğer birçok yorumcunun yanı sıra Tynyanov'u da tekrarlayarak parodinin "parodisi yapılan metinden söz edilmeden", "söz konusu bağlamın sınırları aşılmadan" anlaşılamayacağını sözlerine ekler. Parodinin ikili yapısı üzerine yaptığı ayrıntılı incelemede, bu inceleme parodinin parodisi yapılan metni nasıl yapısının bir parçası olarak kullandığını ve okuyucuya bu gibi araçlar vasıtasıyla parodisi yapılan metni nasıl hatırlattığını gösterecek şekilde genişletilebilirdi, Bahtin (Tynyanov gibi) bir kez daha parodinin, "çift sesliliği"nin bir parçası olarak, hedefinin kimliğini ve parodi metin içinde parodi okuyucusu için yarattığı dünyayı belirleyebileceğinden söz etmeyi ihmal eder.

Bahtin'in "From the Prehistory of Novelistic Discourse" adlı makalesi (1940)[155], romanın özelliklerinden birinin de sürekli özeleştiri yapması olduğu iddiasıyla bize yine Şklovski'yi

---

[152] Bahtin, *Voprosy*; *Problems*, 1963; *Rabelais and his World*, 1965; *Speech Genres and Other Late Essays*, çev., Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin, 1986), s. 135'teki diğer makalelerinde de kahkahanın önemini tartışır.

[153] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 236. Bahtin, s. 220'de Aristofanes'in Rabelais'nin eserleri üzerindeki etkisinden bahseder ve Rabelais'den bahsettiği s. 236'da şöyle der: "Rabelais'nin dünyasında, antik dönem yaşantısını yeniden işlemden geçirmenin en iyi yolu *kahkahadır*."

[154] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 237.

[155] age., ss. 41-83; *Voprosy*, ss. 408-446.

hatırlatır: "*Eugenij Onegin*'in üslupsal yapısı, özgün romanların hepsinde karakteristik bir özelliktir. Üç aşağı beş yukarı, her roman 'dil' imgelerinden, üsluplardan ve dilden ayrılamaz, somut bir bilinçten oluşan diyalojikleştirilmiş bir sistemdir. Romandaki dil sadece temsil nesnesini temsil etmez aynı zamanda temsil nesnesi işlevini görür. Romana özgü söylem her zaman kendisini eleştirir."[156]

Bu konudan sonra Bahtin kahkahanın roman türünün gelişimindeki rolünü anlatmaya başlar fakat kahkahanın antik "alaycı" örneklerinden, "polyglossia" ve bu örnekleri "roman türünü mümkün kılan yeni ve ideolojik bir seviyeye yükselten 'dillerin birbirine canlılık kazandırması' ndan [interanimation of languages]*" ayrı bir güç olarak bahseder.[157]

Bahtin, makalesinin devamında özellikle parodinin "başkasının söylediği dolaysız bir kelimeyi temsil etme yöntemlerinin en eski ve en yaygın olanlarından biri" oluşundan bahseder[158] fakat aynı zamanda çok daha sofistike parodi örneklerinin bile dar görüşlü bir anlayış ile alay olarak yorumlanışına dikkat çeker:[159] "Başkasının söylediği dolaysız bir kelimeyi temsil etme yöntemlerinin en eski ve en yaygın olanlarından biri *parodi*dir. Bir tür olarak parodiyi diğerlerinden ayıran özellik nedir? Mesela, *Don Kişot*'un başındaki parodik *soneleri* ele alalım. Yapı açısından mükemmel bir sone olmalarına rağmen bu şiirleri sone türüne dâhil etmemiz mümkün değildir. Bu şiirler, *Don Kişot*'ta romanın bir parçası olarak görünürler fakat (roman dı-

---

[156] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 49.

* İnsanlar, lehçeler arasındaki farklılıkların farkında olmadan farklı lehçeler kullanabilir. Edebiyatın görevi okuyucuyu bu farklı lehçelerin ve zaman zaman birbiriyle çelişen ideolojilerinin farkında olmaya itmektir; "dillerin birbirlerine canlılık kazandırması", Bahtin'in bu zorunlu farkındalık için kullandığı terimdir. (ç.n.)

[157] age., s. 50 ve ss. Bahtin'in burada alay için kullandığı kelime (bk. *Voprosy*, s. 417) "osmeyaniye"dir.

[158] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 51.

[159] Bahtin (*Voprosy*, s. 418) burada alay yerine alayla ilişkili bir başka kelime, "vismeyat", kullanır.

şındaki) parodik soneler bile türeyimsel açıdan sone olarak sınıflandırılamaz. Parodisi yapılan bir sonede, sone biçimi asla bir tür değildir; yani, sone bir bütünün biçimi değil daha ziyade *temsil nesnesidir*: Burada sone *parodinin kahramanıdır*. Bir sone parodisinde, ilk olarak farkına varmamız gereken şey sonedir, sonenin biçimini, kendine özgü üslubunu, gözlem biçimini, seçme ve dünyayı değerlendirme biçimini -deyim yerindeyse sonenin dünya görüşünü- anlamamız gerekir. Parodi, sonenin bu kendine özgü özelliklerini iyi veya kötü şekilde yansıtabilir ve bunlarla alay edebilir. Fakat her hâlükârda elimizdeki bir sone değildir, daha ziyade bir *sone imgesidir*."[160]

Bahtin'in burada parodi ve parodinin türeyimsel özellikleri ele alış biçimi hakkında söylediği birçok fikre, "destansı taşlama" gibi, hedeflerinin türeyimsel özelliklerine yeniden işlev kazandırma çabası içinde olan parodiler söz konusu olduğunda katılınabilir. (Bahtin, yukarıdaki paragraftan sonra sözlerine şöyle devam eder: "Aynı sebeplerden ötürü, parodik destan 'Fareler ve Kurbağalar Savaşı'nın (metindeki şekliyle alıntılanmıştır) 'destansı şiir' türüne dâhil edilmesi hiçbir şekilde mümkün değildir"[161] der ve ekler: "Aynı şeyi Scarron'ın Virgil travestisi için de söylemeliyiz".[162]) Ancak birinci bölümde görüldüğü ve Bahtin'in de ifade ettiği üzere, parodinin sadece taklit edip daha sonra da eserin biçimsel ve türeyimsel özelliklerini eleştirmesi gerekmez.

Bahtin, parodiyi alay ile daha çok da ciddi eserlerle alay ile ilişkilendirerek sözlerine devam eder: "Bütün bu tür ve türe ait üslup ('dil') parodileri, türeyimsel maskelerin arkasına gizlenmiş, anlaşılması kolay ve ciddi bir kelime ile alay eden sözel

---

[160] Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 51.

[161] Bahtin'in "Batrachomyomachia", ya da "Fareler ve Kurbağalar Savaşı"nın, normal başlığını değiştirmesi yanlışlık olabilir fakat bu durumla Ludwich tarafından tartışılan bir başka örnekte de karşılaşılır.

[162] Bahtin'in *Rabelais and his World*'ündeki (1965), çev., Helene Iswolsky (Cambridge, Mass. ve Londra, 1968), s. 200, bir notta Scarron'ın "Rabelais çizgisi"nden gittiği söylenir.

yapıların geniş ve kapsamlı dünyası içine girer."[163] Bahtin'in metni, parodinin daha eski karnavalistik örnekler ve önceki bölümlerde on yedinci yüzyıl sonrası modern dönemde burleske ve burleskin alaycı işlevlerine indirgenmesi temelinde[164] parodiyi alay olarak tanımlamasına rağmen, bu kıyasla modern parodi örneklerinden çıkarım yapanları eleştirerek devam eder: "Bir şey ile alay etmenin birçok şekli vardır. Alay ederken kullanılabilecek araçlar oldukça çeşitlidir ve o şeyin parodi ya da travestisini yapmakla sınırlı değildir. Basit bir kelime ile dalga geçerken kullanılan bu yöntemler akademisyenlerin dikkatini henüz yeterince çekmemiştir. Edebiyatta parodi ve travestiye dair genel fikirlerimiz, akademik bir bilim dalı olarak sadece en son edebî parodi örneklerini, Scarron'ın *Énéide travestie*'sinin[165] ya da Platen'in 'Verhängnisvolle Gabel'ının temsil ettiği sınıfı, yani kısıtlı, sığ ve tarihsel olarak en az öneme sahip olan türleri, çalışarak oluştu. Parodi ve travesti yapan kelimelerin yapısına dair bu kısıtlı ve yetersiz fikirler, o zamanlar geçmişe dönük olarak parodi ve travestinin geçmişte sahip olduğu oldukça zengin ve çeşitli dünyayı tanımlamak için de kullanılmıştır."[166]

Bahtin daha sonra sadece parodi ve travestiden değil aynı zamanda "dünya edebiyatındaki parodik biçimde travesti yapan türler"den söz ederken de, parodiyi alay olarak kabul eden görüşü ile parodiyi burlesk olarak gören modern görüşler arasındaki benzerliğin kendisinin de farkında olmadığı fark edilir. Parodi bir tür "yüksek" burleske indirgenmeden ve on yedinci yüzyıl ve sonrasında "alçak burlesk"i tanımlamak için travesti kelimesi kullanılmaya başlamadan önce parodi antik dönemde birçok farklı tür için kullanılmıştır. Bahtin'in "parodik biçim-

[163] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 52 ve Bahtin, *Voprosy*, s. 418 ve ss.

[164] Bahtin'in burada kullandığı kelimeler, alay için kullanılan "osmeyaniye" kelimesinin türlerini kapsar.

[165] bk. Paul Scarron'ın *Le Virgile Travesty* (1648-53). (Bahtin burada "Énéide"nin basit bir Rusça farklı araç ve mecralar arası okumasını [] içinde yapar.)

[166] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 52.

de travesti yapan" tabiri, bizi bu kullanımlara ve türlere geri götürse de kıyasla modern olan "travesti" teriminin indirgeyici özelliklerini de beraberinde getirir. Bahtin sonrasında bu "parodik biçimde travesti yapan" türlerin geçmişten günümüze birçok klasik örneğinden söz eder[167] ve ekler: "Hiçbir basit tür ya da tekli dolaysız söylem -sanatsal, retorik, felsefi, dinî, günlük- yoktur ki parodi ve travesti yapan çifti ya da komik-ironik *contre-partie*'si* olmasın. Dahası, bu parodik çiftlemeler ve dolaysız kelimenin güldürücü etkileri, bazı durumlarda, aynı şekilde geleneklerce onaylanmış ve daha ileri örnekleri tarafından kanonlaştırılmışlardır."[168]

Bahtin'in burada sözünü ettiği "çiftleme" [doubling], daha önce parodi metnin "diyalojiklik" veya "çift seslilik" özelliklerine ilişkin bahsettiği çiftlemeden farklıdır. Burada, parodi içindeki çift yapının yirminci yüzyıl üslupsal incelemesine ek olarak, parodi (ya da "travesti") bir eserin kendisini, "alay ettiği", Scaliger ve diğerlerinin Homerik rapsodilerin antik "parodoi" tarafından alay edilerek taklit edilişi tanımını ihya eden ile alay edenin parodi yapan çifti olarak tanımlanması söz konusudur. (Ayrıca burada, Dostoyevski'nin *Öteki* adlı eserinin Bahtin'in "parodik çift" terimini kullanması üzerinde etkisi olabileceği ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır, özellikle de Dostoyevski hikâyesinde anlatılan "öteki"nin parodik niteliği ve Bahtin'in parodiyi "güldürücü bir husus" olarak betimlediği *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nın bir bölümünde Dostoyevski'nin "parodi yapan çift"inden söz edişi dikkate alınırsa.[169])

---

[167] age., ss. 52-3, Bahtin'in antik dönem kaynaklarının Aulus Gellius, Plutarch, Ambrosius Theodosius Macrobius ve Athenaeus olduğunu söyler ve A. Dietrich, Hermann Reich (pandomim üzerine bir eseri olan yazar) ve F. M. Comford'un daha modern ve akademik eserlerinden bahseder.

* Karşılık. (ç.n.)

[168] age., s. 53. Bahtin ayrıca trajediye istinaden "dördüncü drama" ya da hicvî oyundan da kısaca bahseder.

[169] bk. Bahtin, *Problems*, s. 127 ve ss., Bahtin'in 1963 metninin konuşulduğu bir sonraki tartışmadan alıntılanmıştır. (Dostoyevski'nin "öteki"si gibi Bahtin'in

Bahtin bu "parodik çift" kavramını, hem antik hem de daha ileri dönemlerde alaycı parodi olarak kabul edilen türü tanımlamada kullanmaya devam etmektedir. Ayrıca bu parodik çiftlerin "Yunanlardaki edebiyat bilincinin, millî destanların parodik biçimde travestileri yapılarak tekrar işlenmesini hususi bir saygısızlık ya da küfür olarak görmediğini ve Yunanların parodik eser 'War between the Mice and the Frogs'un (metindeki şekliyle alıntılanmıştır) yazarı olarak Homer'ı göstermekten asla utanmadıklarını" gösterdiğini ileri sürer.[170] Tynyanov, Ortodoks kitlelerin kanonik eserlerinin parodilerinin yapılması konusunda gösterdikleri hoşgörünün parodinin iki düzlemden oluşan zıt değerli yapısına dayandığını açıklarken Bahtin, alaycı parodi veya travestinin, eleştirdikleri kıyasla "basit" hedeflerinin düzeltici "eşleri" olmaları sebebiyle her ikisine de izin verildiğini söyler: "Bu herhangi bir basit tür için geçerlidir, dolaysız söylemlerin her biri -destansı, trajik, lirik, felsefi- bir temsilin, parodik biçimde travesti yapan bir 'öykünme'nin nesnesi olabilir, aslında olmalıdır. Bu, bu gibi bir öykünmenin kelimeyi nesnesinden koparması, ikisini birbirinden ayırması, sözü geçen türeyimsel ve basit bir kelimenin -destansı ya da trajik- tek taraflı ve sınırlı olduğunu, nesneyi tüketemediğini göstermesi gibidir; parodi yapma süreci bizi nesnenin aksi hâlde belli bir tür ya da üslupta bulunamayacak bu yönlerini tecrübe etmek zorunda bırakır." Bahtin ekler: "Parodik biçimde travesti yapan edebiyat, kahkahanın, dolaysız afili bir kelimenin tek taraflı ciddiyeti hakkında yapılan eleştirinin ve her daim daha zengin, daha temel ve en önemlisi de yüksek ve basit bir türe sığmayacak kadar *çelişkili ve farklı dilli* [*heteroglot*] bir gerçekliğin daimî düzelticisi ile tanıştırır bizi. "Dördüncü drama" (hiciv oyun) ve buna benzer türler kelimenin antik iki tınılığını [binary tone] sürdürürken yüksek türler tek tınılıdır [monotonic]."

"parodi yapan çift"i, parodisini yaptığı eserin eksiksiz bir kopyasını temsil etmez fakat ikincisinin bozulmasına ve "yok edilmesi"ne sebep olur. Ayrıca eski ve yeni parodi konusunda Freidengberg'i okuyunuz.

[170] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 55.

Daha öncesinde "düzeltici" parodiyi alay olarak nitelendirmesine rağmen Bahtin "antik parodide nihilistik inkârın olmadığını" söyler. Şu var ki, Bahtin'in bunu ifade etmesinin sebebi bizi antik kahramanlardan övgüyle söz edilen türün biçimi ile alay etmek olarak yaptığı parodi tanımına geri götürmektir: "En nihayetinde, parodi edilen şey ne kahramanlar ne de Truva Savaşı ve bu savaşta yer alanlardır; parodi edilen şey sadece bunun destansı bir şekilde kahramanlaştırılmasıdır; Herkül ve Herkül'ün maceraları değil, bunların trajik bir biçimde kahramanlaştırılmasıdır parodi edilen." Bahtin, alay konusu üzerinde önceki kadar durmasa da, bu konudaki fikirlerini ifade etmeyi sürdürür: "Tür, üslup, dil bunların hepsi hicvî bir anlam taşıyan tırnak işareti içinde yazılır ve dar çerçevelerine hapsedilemeyecek çelişkili bir gerçekliğin arka planı ile ters düştüğü düşünülür. Dolaysız ve ciddi kelime, tüm kısıtlama ve yetersizlikleri içinde ancak bu kelimenin gülünesi bir imgesi hâline geldikten sonra ortaya çıkarılır fakat bu süreçte hiçbir şekilde itibarsızlaştırılmaz."[171] Bahtin sözlerini şu şekilde sonlandırır: "Dolayısıyla, Homer'ın kendisinin Homerik üslubun parodisini yazdığını düşünmek Yunanları rahatsız etmez."[172]

Bahtin'in burada veya herhangi başka bir yerde yaptığı parodi tanımı, en azından Orta Çağ kutsal parodisi üzerine yaptığı çalışmaların ve kutsal metin parodilerinin genel anlamda parodi olarak kabul edilmesine izin verilmesinin mantıklı gerekçelerinin bir göstergesi olabilir. Bahtin'in hakkındaki tartışmaları, Orta Çağ karnavalı ile Romalıların saturnalia'sı arasında ilişki kurar[173] ve Orta Çağ'da yazılan *parodia sacra* hakkındaki fikirlerine ve bu eserin Alman klasikçi Paul Lehmann tarafından yazıldığının doğrulanmasına zemin oluşturan kaynaklarından birini ortaya çıkarır: " konusunda en otorite sahibi isimlerden biri olan Paul Lehmann, Orta Çağ edebiyatı tarihinin, özellikle de Latin edebiyatı tarihinin 'bir başkasına ait olan'ın ya da bizim deyimimizle,

[171] age., ss. 55-6.

[172] age., s. 56.

[173] age., s. 68 ve ss.

başkasının dilinin, üslubunun, kelimesinin 'kişinin kendisine mal edilişinin, yeniden işlenişinin ve taklit edilişinin tarihi' olduğunu söyler."[174] Bahtin, birçok açıdan Lehmann'ın izinden gitse de "burada bu kelimenin olası ilişkilerinin tüm izgesinin tek başına, bir ikon gibi ortada duran, riayet eden ve etkisi olmayan bir alıntı ile bir uçta başlayıp alıntının daha muğlak ve riayetsiz bir şekilde, parodik travestisi yapılarak kullanımıyla diğer uçta biterek gün ışığına çıktığını"[175] ifade ederken Lehmann'ın yaptığı tahlillere "parodik biçimde travesti yapan" edebiyat terimini ekler.

Paul Lehmann'ın *Die Parodie im Mittelalter*'sı [*Orta Çağ'da Parodi*] (1922)[176] (s. 11) parodinin "özel bir taklit" olduğunu fakat sadece taklit demenin parodiyi anlamsızlaştırdığının ve (s. 13) aynı zamanda komedi yaratmak amacıyla başka eserleri çarpıttığının ve dönüştürdüğünün de ifade edilmesi gerektiğini söyler. Bu açıklamanın peşine Lehmann (s. 14) nin ciddi bir alay olmadan da komik olabildiğini ve Orta Çağ parodi yazarlarının genellikle kutsal olmayan metinler ile taklit yollu alay ettiklerini fakat bunu kötüye kullananların da olduğunu ekler. Kendisinin parodiyi kullanma biçimini bu şekilde tanımladıktan sonra, Lehmann (s. 25) bu tür bir ne örnek olarak *Cena Cypriani*'yi (ya da 'Kıbrıslılar Ziyafeti') gösterir. Lehmann'ın tanımıyla *Cena Cypriani*, "dokuzuncu yüzyıla miras kalan ve o dönemde yenilenen geniş çaplı eski bir Hıristiyanlık parodisi"dir. Lehmann'ın yazdığına göre, sözünü ettiği *Monumenta Germaniae*'deki [*Alman Anıtı*] çevirilerde görülebileceği üzere,[177] eser "bir varmış bir

[174] age., s. 69. Bahtin Lehmann'dan söz eder, 1922, s. 10.

[175] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 69. Bahtin burada parodinin neye karşı riayetsiz olabileceğini söylemez ve hatta, s. 70, bir kelime ile parodik bir şekilde oyun oynamaya ilişkin olarak "bu oyunda verilen iznin derecesini belirlemenin çoğu zaman zor olduğunu" söyler.

[176] bk. Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter* (Münih, 1922).

[177] bk. örneğin, *Monumenta Germaniae*, cilt IV, bölüm II & III, ed. Karl Strecker, (Berlin, 1923); bölüm ii, s. 857-900. (Bu bölüm, Lehmann'ın desteğiyle ilk kez 1914'te yayımlanmıştır ve Lehmann 1922'de bu bölüme atıfta bulunabilmiştir. Üçüncü bölüm 1923'te ancak ikinci bölüm ile birlikte basılabilmiş fakat 1914'te basılan cilt gibi, Lehmann'ın bu cilt için yaptığı yardımlara Strecker tarafından cilde yazdığı ön söz niteliğindeki yazıda teşekkür edilmiştir.

yokmuş, Doğu'nun Johel adında bir kralı varmış, bu kral Galilee'deki Cana'da bir festival düzenlemek istemiş" satırları ile başlar. Lehmann (s. 26) ekler, eserin hikâyesi şöyledir: İncil'de geçen sembollere ya da anlatılan hikâyelere uygun bir tavır ile masada yenen yemekten (Âdem masanın ortasına, Havva devasa bir incir yaprağının, Kabil sabanının, Habil süt kovasının üzerine, Nuh gemisine, Samson da tapınağın sütunlarına oturur) ve festival üzerlerinde olması gerektiği gibi bir etki yarattıktan (Âdem uzanıp uyur, Nuh sarhoş olur, Pilate misafirlerin ellerini yıkaması için masaya su getirir, David arpına uzanır ve Firavun misafirlerin peşinden gider ve suya düşer) sonra misafirler krala hediyelerini getirmek zorundadırlar. Buna bir kuzu getirmek zorunda olan İsa ve iki tablet getirmek zorunda olan İlham Perileri de dâhildir. Fakat daha sonra kral her şeyin çalındığını öğrenince kavga çıkar ve misafirlere Agar onların günahları uğruna öldürülene ve büyük bir tören ile defnedilene kadar işkence edilir.

Lehmann sayfa 26-7'de İncil'i hatırlatan bu ve diğer örneklerden bahseder ve *Cena Cypriani*'nin bunlara karşı komik bir yaklaşım sergilediğini ve bizim kimi zaman onların asıl metindeki ciddiyetlerini unuttuğumuzu söyler. Yazar daha sonra (s. 27), 1904'te bir cizvitin* *Cena Cypriani*'nin anımsatıcı bir işlevi olduğunu söylediğini ve Veronalı Zeus'un ilmî eserinden bir otorite olarak bahsettiğini fakat Lapôtre'un buna karşı çıktığını ve Dönek İmparator Julian'ın (Kirk, s. xv, Julian'ı Menippusçu hiciv yazarı olarak adlandırır) Tanrıça Ceres şerefine verdiği bir ziyafette *Cena Cypriani*'yi Spaniard Bachiarius'un grotesk hicvi ile ilişkilendirdiğini söyler. Ancak Lehmann her iki görüşün de tamamen doğru olmadığını düşünür ve Veronese Piskoposu Zeno'nun bir Pazar ayininde cemaatine kendilerini Paskalya'da yiyecek içeceklerden ziyade İncil ile doyurmalarını öğütlediğini ve konuyu renklendirmek için Eski ve Yeni Ahit'teki yeme içme festivalleri hakkındaki her tür atfı derlediği doğru iken hazırce-

* İsa Derneği denilen bir Hıristiyan derneğinin üyesi. (ç.n.)

vap bir arkadaşın -büyük ihtimalle bir "Kıbrıslı" ama aziz değil- Zeno'nun kelimelerini alıp -kutsal Kelime ile değil çok çok Zeno'nun kutsal Kelime'nin değerini düşürmesi ile alay etmek amacıyla- onların parodisini yaptığını söyler. Lehmann ayrıca eserin dokuzuncu yüzyılda yeniden keşfedilene kadar unutulmuş olduğunu ayrıca o zaman bile Karolenj âlimler tarafından dine küfreden bir eser olarak görülmediğini belirtir.[178]

Lehmann, eski *Cena Cypriani*'nin İncil'de anlatılan hikâyelerin adını ve atıfta bulunduğu olayları öğrenmek isteyenler için eğlenceli bir metin olması sebebiyle popüler bir kitap olduğunu yazarak söz konusu eserin hatırlamaya yardımcı bir araç olarak kullanıldığını ileri süren iddiayı tekrarlar, ayrıca "parodi kitabı"nda[179] konusunda diğer Bahtin otoritelerinden biri olan Francesco Novati'nin John isimli Romalı bir diyakozun dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında eski metni tartışmasız eğlenceli bir parodiye çevirdiğini[180] ve *Cena Cypriani*'nin eski nesir türüne kıyasla şu an daha çok "burlesk bir eğlence" olduğunu söylediği tespitlerinden söz eder.[181]

Lehmann, *Cena Cypriani*'nin burlesk olarak kullanımını anlatırken (ss. 29-30) Lapôtre'ın şiirin 876 yılında Dazlak

---

[178] bk. Lehmann, s. 28. Lehmann burada ayrıca katı bir Ortodoks olan âlim Hrabanus Maurus'tan bahseder. *Cena Cypriani*'nin mizahî etkileyiciliğiyle mest olan Maurus, eserin sağladığı sezgisel fayda ve eğlendirme becerisi üzerinde durmuştur. Âlim, 855'te *Cena Cypriani*'nin kısaltılmış baskısını yayımlamış ve bunu Kral II. Lothar'a atfetmiştir. Bahtin, *Voprosy*, s. 437'de Rabanus Maurus'tan bahsederken Hrabanus Maurus'tan da söz eder. (İsim, *The Dialogic Imagination*'da, s. 74, Raban Maur olarak tercüme edilmiştir.)

[179] bk. Francesco Novati, "La Parodia Sacra nelle Letterature Moderne", *Studi Critici et Letterari* (Turin, 1889), ss. 177-310.

[180] Lehmann'ın "heitere Parodie" terimi "keyifli" veya "neşeli" parodi olarak tercüme edilebilir. İlerleyen sayfalarda, s. 136 ve ss., Lehmann tarafından içki içerken söylenen argo sözleri olan alaycı şarkı ve benzerleri ile ilişkilendirilmiştir.

[181] Bahtin'in *Rabelais and his World*'ü, s. 84'teki dipnot Novati, Ilvonen ve Lehmann için "bu üç yazar, nin bir başına ve özel bir şey olduğunu düşünür; bu sebeple, bu parodi ile halk mizah kültürünün ait olduğu daha geniş dünya arasındaki organik bağı açığa çıkarırlar" diyerek Olga Freidenberg gibi isimlerle birlikte temel kaynak olmaya devam ederler.

Charles ve Papa'nın huzurunda icra edildiğine inandığını ve Karl Strecker tarafından yayına hazırlanan eserin, şairin tek isteğinin papanın şiirin kendisi şerefine okumasına izin vermesi olduğunu söylerken tamamlanmamış son söze göre eski *Cena Cypriani* zaten Charles'ın masasında kendisine yer bulmuştur. Lehmann sonrasında (s. 34) *Cena Cypriani*'nin diğer Orta Çağ parodilerine zemin hazırlarken kendi döneminde adeta eşsiz bir eser olduğunu söyleyerek bu bölümü sonlandırır.

Cena Cypriani gibi eserleri tartışmasının akabinde Lehmann parodiyi (1) hicvin başlıca amaç olduğu ve komiğin bu amaç doğrultusunda bir araç olduğu kavgacı ve zaferiyle övünen parodi (örneğin, bazı papaz ve rahiplerin aleyhine kullanılır)[182] ve (2) nükteli ... eğlenceli ve neşe veren parodi ("Aziz Bacchus" için söylenen içki masası şarkıları) olarak ikiye ayırmaktan söz eder.[183] Böyle bir ayrım yapan Lehmann, ikinci türde dahi bir miktar hiciv olabileceğini ve hicvî ve nükteli olarak tanımladığı iki parodi türü arasında kati ayrımlar yapmanın bazen zor olduğunu söyler.[184] Ancak daha önce de belirtildiği üzere, Lehmann İncil ile ilgili birçok parodinin, İncil'in keşiş ve rahipler tarafından kötüye kullanıldığı hicivler olduğunu ve dolayısıyla bu tür bir parodiden doğan herhangi bir kurtuluşun, bu insanların kutsal metinleri kötüye kullanmalarını eleştirmekten çok onların kontrolünden ve kutsal metinleri kötüye kullanmalarından kurtulmak olduğunu hatırlatır.

Lehmann'ın parodi hakkındaki fikirleri başkaları üzerinde de etkili olmuştur. Wilhelm Horn, Aristofanes eserlerinde pa-

---

[182] bk. Lehmann, s. 43, "die streitende und triumphierende Parodie, bei der die Satire der Hauptzweck, das Komische Mittel zum Zweck ist. [temel amacın hiciv olduğu, komik aracın amaç olduğu savaşan ve galip gelen parodi]"

[183] bk. Lehmann, age., "die humoristische ... heitere und erheiternde Parodie. [mizahi, şen ve eğlenceli parodi]"

[184] bk. Lehmann, age. Lehmann'ın farklı parodi türlerinden ikincisine ilişkin söylemi: "... obwohl ich wohl Weiß, daß auch sie Satire enthält und daß man bei der Unterscheidung zwischen saritischer und humoristischer Parodie zuweilen schwanken kann. [Onun da hiciv içerdiğini ve hicivsel ve mizahi parodi arasındaki ayrımda zaman zaman duraksanabileceğini iyi bilmeme rağmen...]"

rodi konusunu çalıştığı kitapta (1970),[185] Lehmann'ın parodi tanımının kendisinin zamanında fazlasıyla kullanıldığını iddia ederek buna işaret eder. Örneğin, Lehmann'ın parodi tanımının diğer yönleri Liede'nın *Reallexikon*'unun ikinci baskısındaki parodi makalesinde yazar tarafından eleştirilse de,[186] Grellmann *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*'sinin[187] birinci baskısındaki parodi maddesinde ve parodiyi komik ve eleştirel olmak üzere ikiye ayırırken Lehmann'ın parodi tanımı kullanılmıştır.[188]

Özellikle iki tür erken ne yönelmiş olmasına rağmen Lehmann fikirlerinin, Bahtin ve diğerlerini ileri dönem Orta Çağ edebiyatında karşılaşılabilecek çok daha ironik ve üstkurmacasal parodi örneklerinin birçoğunu göz ardı etmeye ittiği söylenebilir.[189] Bununla birlikte, *Cena Cypriani* Lehmann'dan önceki diğer modern parodi yorumcularının hepsinin dikkatini pek fazla çekmemiş ya da hepsi bu eserin bu kadar değerli olduğunu düşünmemişti. Örneğin, Arthur Shadwell Martin'in *On Parody*'si [190] [*Parodi Üzerine*] *Coena Cypriani*'nin [ya da *Cena Cypriani*] E. du Méril (Octave Delepierre'in "Essai sur la Parodie"sinde[191] [Parodi Üzerine Deneme] de adı geçer)

---

[185] bk. Wilhelm Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Nuremberg, 1970), s. 35.

[186] bk. H. Grellman, "Parodie", *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, cilt 2, ed. P. Merker ve W. Stammler (Berlin, 1926/28), ss. 630-53.

[187] Kleinknecht'in *Die Gebetsparodie in der Antike*'si (Stuttgart ve Berlin, 1937), s. 13 ve sonraki sayfada antik parodinin komik ve eleştirel olarak ikiye ayrılması, birinci bölümde Lelièvre tarafından eleştirildiğinden bahsedilmiştir, Grellmann'ın yaptığı genel ayrıma dayanır ve Kleinknecht, Lehmann'ın üzerine hazırladığı eserin diğer yönlerini ele alınış ve tartışmıştır.

[188] bk. Alfred Liede, "Parodie", *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. baskı, cilt 3, ed. W. Kohlschmidt ve W. Mohr (Berlin ve New York, 1977), ss. 12-72; s. 12. (Liede'nın makalesi, 1966'da Berlin'de ciltsiz bir kitapçık olarak basılmıştır.)

[189] Chaucer'ın, *Canterbury Masalları*'ndaki "Sir Thopas'ın Hikâyesi" buna örnektir.

[190] bk. Arthur Shadwell Martin, *On Parody* (New York, 1896), s. 6.

[191] bk. Octave Delepierre, "Essai sur la Parodie", *Philobiblon Society Miscellanies*, cilt XII (Londra, 1868-9), s. 1-182); s. 34 ve ss. Delepierre, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle* (Paris, 1843), cilt 1, s. 193, adlı eserinde Edelestand au Méril'in *Cena Cypriani* fikirlerinden bahseder.

tarafından yeniden yazıldığını ve "sanatın yerlerde süründüğü üçüncü yüzyıla ait bir eser olduğunu" söyler. Martin sonrasında parodiyi, ancak "eserler toplum içinde tanındığı zaman" büyüyen "parazit bir bitki" olarak betimler.[192]

Ancak Lehmann okuyucusu Bahtin, Lehmann'ın *Cena Cypriani* hakkındaki bu son fikrine katılmaz. Bahtin "From the Prehistory of Novelistic Discourse" makalesine *Cena Cypriani*'den, olumlu şekilde, söz ederek devam eder: "Orta Çağ'ın çok başlarında, çok sayıda kayda değer parodik eser yazıldı. Meşhur *Cena Cypriani* ya da *Cyprian Feast* bu eserlerden biriydi; büyüleyici gotik bir sempozyumdu."[193] Bahtin eserin karnavalistik ve parodik özelliklerinden bahsederek içeriğini anlatmaya devam eder: "Bütün bir İncil, dört mukaddes kitaptan birinin tamamı adeta küçük parçalara bölünmüş ve bu parçalar öyle bir düzenlenmişti ki Âdem ve Havva'dan İsa ve havarilerine kadar din tarihinin tüm şahsiyetlerinin yiyip içtiği ve eğlendiği kocaman bir ziyafet tablosu oluşuvermişti. Bu eserde, bütün ayrıntıların İncil ile uyuştuğu kati ve eksiksiz bir şekilde gözlemlenmektedir fakat aynı zamanda İncil'in tamamı bir karnavala daha doğrusu bir Cümbüş'e dönüşmüştür. Bu, 'kukuletalı İncil'dir."

Lehmann gibi, Bahtin de *Cena Cypriani*'nin İncil'e karşı tutumunun -öğretici bir anımsatıcı araç masumiyetinden "dine küfreden parodi"ye kadar- birçok farklı şekilde yorumlanabileceğine dikkat çeker. Ancak Bahtin eseri "parodik travesti" olarak tanımlamayı ve travestiyi, bir anımsatıcı araç olarak *Cena Cypriani*'ye atfedilen diğer sıfatlardan ayrı tutmayı sürdürürken bir kez daha Lehmann'ınkine kendi terminolojisini ve esere dair düşüncelerini ekler. "Biz bu bilgece fikirlerden ancak bir örnek olarak bahsediyoruz. Bu fikirler, kutsal kelimeyi başka bir kutsal kitabın kelimesi gibi ele alan Orta Çağ yaklaşımının karmaşıklığını ve muğlaklığını kanıtlar. *Cyprian Feast*, şüphesiz

[192] bk. Martin, *On Parody*, s. 6.

[193] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 70.

ki, anımsatıcı bir araçtır. Bir parodi, daha da ötesinde parodik bir travestidir."[194] Parodiye kıyasla daha modern bir terim olan travestiyi için kullanan Bahtin, modern parodi fikrinden anladıklarının eski parodi fikri için kullanılmasını eleştirerek yazmaya devam eder: "Çağdaş parodik söylem anlayışının ne taşınmaması gerekir (aynı şey antik parodi için de geçerlidir). Modern zamanda, parodi işlevleri sınırlı ve verimsizdir. Parodi hastalıklı yetişir, modern edebiyatta önemli bir yere sahip değildir. Biz bugün, özgür ve demokratikleştirilmiş bir dil dünyasında yaşarız, yazarız ve konuşuruz; tüm resmî dil sistemi ve dil bilincinin içine işlemiş olan söylem, biçim, imge ve üslupların karmaşık ve çok katmanlı hiyerarşisi Rönesans'ta gerçekleşen dil devrimleri sayesinde ortadan kalkmıştır."

Bahtin burada sadece *Cena Cypriani* gibi eserlerden tutup Chaucer'ın *Canterbury Masalları* gibi çok daha sofistike üstkurmacasal, Bahtin'in deyimi ile, modern türün parodisini içeren eserlerin olduğu Orta Çağ parodilerine kadar genellemeler yapmaz; yükseğin alçaltıldığı travesti için bu terimi tercih edişi ve söz konusu terimin modern (gerçi modern kadar karmaşık değildir) post-Rönesans bir terim olduğunun ya da bu terimi kullanarak bazı post-Rönesans kaygıları Orta Çağ kaygılarının üzerine bindirdiğinin farkında değilmiş gibi görünmektedir. Lakin Bahtin'in kendisinin çok daha sofistike ve de "modern" üslupsal parodi tahlilini ya da antik parodideki kahkaha tahlili ile birleştirdiği yerde bu yapılmaz.[195]

Bahtin "From the Prehistory of Novelistic Discourse" adlı makalesinde Orta Çağ edebiyatında "kutsal kelimenin parodi ve travestisini yapma"nın farklı yollarından bahsettikten son-

[194] age., s. 71.

[195] Bahtin'in üslupsal parodi tahlili burada "modern" olarak nitelendirilir çünkü parodinin karmaşık, üstkurmacasal özelliklerini komik özelliklerinden ayrı tutar.

ra[196] parodinin üslupsal tahlilini yapmaya girişir ve iki sesli [dual-voiced] parodi fikrine geri döner fakat bunu yine parodiyi, karnavalistik parodide kahkahaya sebep olan unsurların tahlili ile ilişkilendirmeden yapar: "Parodi ya da travestinin her çeşidi, 'şartlı', ironik ve tonlamalı tırnak işareti içine alınmış her kelime, her tür dolaylı kelime genel anlamda tasarlanmış bir melezdir. Fakat bu, iki düzemin birleşiminden oluşan bir melezdir. Bunlardan biri dilsel (tek bir dil) diğeri üslupsaldır. Aslında, parodik söylemlerde iki üslup, iki 'dil' (her ikisi de dil içidir) bir araya gelir ve belli bir oranda birbirleriyle çaprazlanırlar: Parodisi yapılan dil (örneğin, bir kahramanlık şiirinin dili) ile parodi yapan dil (parodicinin nasıl anladığına bağlı olarak şiirselliği olmayan alçak dil, alışılmış konuşma dili, gerçekçi türlerin kullandığı dil, 'alışılagelmiş' dil, 'sağlıklı' edebî dil). Parodi yapan bu ikinci dil, parodi bu ikinci dilin arka planına karşı gelecek şekilde oluşturulur ve algılanır, -eğer kuralcı bir parodi değilse- bu şekilde parodinin içine girmez ancak görünmez bir şekilde içindedir."

Bahtin bu paragrafa parodi ile travesti arasında karnavalistik bir bağ oluşturarak başlasa da, devamında travestiden ziyade parodi ve parodinin biçimsel özellikleri üzerine yoğunlaşır. Bahtin bu konu üzerindeki vurgusunu şöyle devam ettirir: "Parodisi yapılan üslubun değerlerini aktarmak, bazı unsurlarını gölgede bırakırken bazılarının altını çizmek her parodinin yapısında vardır. Parodi her zaman bir tarafa karşı önyargılıdır ve bu önyargı parodi yapan dilin kendisine özgü özellikleri, vurgu sistemi, yapısı tarafından dikte edilir. Biz bunun parodideki varlığını hissederiz ve bu varlığın farkına varırız, tıpkı başka zaman saf bir Latin parodisindeki vurgu sistemini, sözdizimsel yapıyı, belli bir kaba dilin temposunu ve ritmini açık bir şekilde fark ettiğimiz gibi (yani parodi yazarının bir Fransız ya da Alman olduğunu fark edebiliriz). Kuramsal olarak, herhangi bir parodideki bu 'normlara uy-

[196] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 75. Bahtin burada ayrıca komik canavar destanlarından da bahseder.

gun' dili, 'normlara uygun' üslubu hissetmemiz ve fark etmemiz mümkündür, söz konusu parodi bunlar ışığında oluşmuştur. Fakat uygulamada, bu hiç de o kadar kolay olmaz ve her zaman mümkün değildir."[197]

Bahtin'in bu paragraflarda yaptığı parodi tahlili, eserindeki en kapsamlı tahlillerden biridir ve bazı kısıtlamalara rağmen bu bölümün başlarında adı geçen Rus biçimcilerin yaptığı üslupsal tahlillerin birçoğundan yine de çok daha sofistikedir. Hem biçimcilerde hem de kendi eserinde gözden kaçan parodinin kendine özgü "ikili kodlanmış" olma özelliğinin parodiye parodisini yaptığı şeyi yenileme ve sergileme imkânı vermesini yakından ele alışının yanı sıra Bahtin kendisinin ve Tynyanov'un parodinin ikili kodlanmış olma özelliği hakkındaki fikirlerini daha da ileriye götürür: "Bu yüzden parodide iki dil, aynı şekilde iki üslup, iki dilsel bakış açısı ve son olarak konuşan iki özne birbiri ile çaprazlanır. Gerçek şudur ki bu dillerden sadece biri (parodisi yapılan) hak ettiği şekilde ortaya koyulur; diğeri görünmez bir şekilde, yaratmak ve algılamak için gerekli olan edimselleştirici arka plan olarak, vardır. Parodi tasarlanmış bir melezdir fakat genellikle dil içi bir melezdir, kendisini edebî dilin, türeyimsel dillere ve çeşitli belli başlı eğilimlerin dillerine ayrılması ile besleyen bir melez."[198]

Bahtin bu "üslupsal melez" ve üslupsal melezlerin "diyalojikleştirilmesi" konusuna devam eder: "Her bir tasarlanmış üslupsal melez az ya da çok diyalojikleştirilmiştir. Bu birbiriyle çaprazlanan dillerin, bir diyalogdaki karşılıklı cevaplar gibi birbiriyle ilişkili olduğu anlamına gelir; diller arasında, dilin üslupları arasında bir tartışma vardır. Fakat bu, anlatı bağlamında ya da soyut anlamda bir diyalog değildir; bu daha çok her ikisi de birinin diğerine tercüme edilemediği somut dillere sahip olan bakış açıları arasındaki bir diyalogtur." Bahtin bir kez daha bilhassa parodiden söz eder: "Bu sebeple, her parodi

[197] age., ss. 75-6.

[198] age., s. 76.

tasarlanmış ve diyalojikleştirilmiş bir melezdir. Diller ve üsluplar, bu melezin içinde etkin bir şekilde birbirlerini açıklarlar."

Bahtin makalesine Orta Çağ'daki parodik biçimde travesti yapan türleri ve bunların karnaval ile arasındaki bağı tartışarak devam etmesine rağmen, yine de kendisinin karnavallaşmış edebiyat olarak betimlediği parodi anlayışında altı çizilen parodideki alışılmışın dışında komik etkinin üslupsal sebeplerine dair net bir açıklama yapamaz. Aslında Bahtin'in bu örnekteki üslupsal parodi tahlilinde yaptığı şey okuyucusunu parodideki ikili yapının biçimci tahliline geri götürmek ve bu tahlili genişletmektir fakat bunu, biçimcilerin aksine, kendisinin özellikle ilgi duyduğu "travesti yapan" parodi türlerinin bilhassa komik niteliğine değinmeden yapar. Böylelikle, Bahtin'in burada yaptığı parodi tahlili ile elimizde parodinin biçimsel (ve "metinlerarası") yapısına dair bir inceleme olur[199] fakat bu inceleme, Bahtin'in parodinin komediye ve türün diğer özelliklerine yabancı ve biçimciler tarafından tartışılan "modern" parodiden ziyade Orta Çağ karnavalı konusunda daha bilgili biri olarak parodinin vurgulamak istediği bu özellikleri hakkında fazla bir şey söylemez.

Bahtin kuramındaki bu modern ayrıklığın, Bahtin'in izinden giden bazı yazarların Bahtin'in eserinin iki yönünden birini -ya komik karnavalistik edebiyat tahlilini ya da diyalojik (ya da "metinlerarası") edebî türler tahlilini- ikisi tek seferde olmayacak şekilde, vurgulamalarının ve bu yolla komiği parodinin daha üstkurmacasal ve karmaşık boyutlarından modern bir şekilde ayırmalarının sebebi olduğu söylenebilir. Bahtin, hem burada hem de *Rabelais ve Dünyası*'nda (1965) tartıştığı karnavallaşmış Orta Çağ edebî türlerini diğer edebî türler ile ortak özellikleri diyalojikleştirilmiş olma temelinde ilişkilendirmesine rağmen[200]

---

[199] Ayrıca Julia Kristeva'nın Bahtin'in metinlerarasılık anlayışının dış kestirimlerini tartıştığı bölüme bakınız.

[200] Bahtin, *The Dialogic Imagination*'da, s. 78, Orta Çağ'da yabancı dili taklit ederek yazılan parodilere istinaden şöyle der: "Latin parodisinin yanı sıra, bir de yabancı dilleri taklit eden parodi vardı. Bu, hâlihazırda gelişmiş, tasarlanarak diyalojikleşmiş iki dilli (kimi zaman ise üç dilli) bir melezdir."

aralarında kurduğu bu bağ, herhangi bir üslupsal ya da biçimsel ayrıntı dâhilinde karnavallaşmış edebiyatın özellikle alaycı ve komik yönlerini ve Bahtin'in başka bir yerde diğer modern edebî türlerinin "indirgenmiş" kahkahasından daha önemli olduğunu söylediği karnavallaşmış edebiyat kahkahasını açıklamaz.

Daha modern yazarların "indirgenmiş" kahkahalarını eleştirmesine rağmen Bahtin, bir kez daha hem Şklovski ve Tynyanov gibi biçimcilerin parodinin yeni edebî türlerin oluşumunda oynadığı rol hakkındaki fikirlerine hem de parodik biçimde travesti yapmak tabirinin Rönesans boyunca "tüm sınırları yarıp geçmesi"ne[201] ve "mükemmel Rönesans romanında -Rabelais ve Cervantes romanları"- "içindeki gizli gücü nasıl ortaya çıkardığını ve yeni bir edebî ve dilsel bilincin oluşumunda muazzam bir rol oynamaya başlaması"na[202] ilişkin olarak kendisinin "From the Prehistory of Novelistic Dicourse"unun sonunda bazı modern eserlere cevap verir.

Bahtin, *The Dialogic Imagination*'da [*Diyalojik İmgelem*] yayımlanan makalelerin ilki olan "Epic and Novel"da,[203] parodi ve travesti kavramlarını karnavalistik parodi tartışmasında yaptığı gibi bir arada kullanmasına ve iki terimin dönemsel ve anlamsal farklarını tartışmamasına rağmen bir kez daha Şklovski'nin parodinin romandaki yenileyici işlevi hakkındaki fikirlerini anımsatır: "Kanonlaştırılmış* türlerin ve üslupların parodik bir şekilde üsluplaştırılması romanda önemli bir yer tutar. Edebiyat, romanın yaratıcı bir şekilde hüküm sürdüğü dönemde -hatta bu

---

[201] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 79.

[202] age., s. 80.

[203] age., ss. 3-40 ve *Voprosy*, ss. 447-83.

* Kanonlaşma: Her edebî biçimin kendi, tür yapısını katılaştırma ve mevcut normları değişime direnen bir model hâline getirme eğilimi. Kanonlaşma, heteroglossia'yı bulanıklaştıran, yani naif, tek sesli bir okumayı kolaylaştıran, olanaklı kılan süreçtir. Romanın, yani heteroglot bir türün hiçbir kanona sahip olmayışı tesadüfi değildir ama tıpkı tüm sanatsal türler gibi roman da, basit bir düzeyde sırf yineleme zorlaması olan kanonlaşma baskılarına tâbidir. Kaynak: M. M. Bahtin, *Karnavaldan Romana*, çev., Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 2001. (ç.n.)

dönem öncesindeki hazırlık aşamalarında çok daha fazla- yüksek türlerin hepsinin parodi ve travestileri ile dolup taşıyordu (bunlar elbette tek başına yazar ya da okulların değil türlerin parodileriydi). Bir romanın habercisi, "ortağı", kendi yöntemlerince romanı öğrenen parodileri. Ancak romanın bir özelliğidir ki bu bireysel şekilde kendi ortaya koyma durumlarının hiçbirinin istikrar sağlamasına izin vermez. Tüm roman tarihi boyunca, türün örneği olmaya çalışan hâkim özelliklere sahip ya da okuyucular arasında popüler olan romanların sürekli parodi ya da travestilerinin yapılması durumu söz konusu olmuştur: Macera romansları (*Dit d'aventure* [*Macera Oyunu*], bu parodi türünün ilk örneği, on üçüncü yüzyılda yazılmıştır), Barok roman, pastoral roman (Sorel'ın *Le Berger extravagant*'ı [*Çoban Köpeği*]), Duygusal roman (Fielding ve Musäus'un *The Second Grandison*'ı [*İkinci Torun*]) parodileri ve benzerleri."[204] Bahtin bu paragrafı romanın özeleştiri aracılığıyla kendisini yenileme becerisinden bahsederek ve söylediklerıyle bir kez daha Şklovski'yi anımsatarak sonlandırır: "Romanın bu kendisini eleştirme becerisi sürekli gelişen bu türün dikkat çekici bir özelliğidir."[205]

Bahtin, romandaki parodiyi Şklovski'nin aksine parodinin "çift sesliliği" ve "heteroglossia" ile bariz şekilde ilişkilendirerek ve bazı "postmodernist" kuramcıların ilgisini çekecek oyunbaz "belirlenemezlik' alanına geçmeden devam eder: "Yukarıda bahsettiğimiz diğer türlerin romanlaştırılmasının göze çarpan özellikleri nelerdir? Daha serbest ve esnek olurlar, sahip oldukları dil edebiyat dışı heteroglossia ve edebî dilin 'romana özgü' katmanlarını birleştirerek kendisini yeniler, diyalojikleşirler, kahkaha, ironi, mizah, özparodi unsurları içlerine işler ve son olarak -bu en önemlisidir- roman, bu diğer türlere belirlenemezlik, belli bir anlamsal ucu açıklık, tamamlanmamış, gelişi-

[204] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 6.

[205] age. Ancak Bahtin "bir türe sıkı sıkıya bağlanmanın başlarda üsluplaştırma hissi verdiğini" ve "üsluplaştırmanın, yazarın sanatsal niyetine rağmen parodiye kadar vardığını" söyler.

mi hâlâ devam eden çağdaş gerçeklik ile geçerliliğini koruyan bir sözleşme (açık uçlu şimdi) aşılar."[206]

Ancak Bahtin bir kez daha romanı "folklorik" kökleri ile ilişkilendirmeye koyulduğunda bu sefer biraz daha ileri gider ve parodiyi "travestideki olduğu gibi" yükseğin alçağa indirgenmesi ile ilişkilendirir: "Tam olarak burada, popüler kahkahada, romanın esas folklorik kökleri araştırılmalıdır. Bugünkü, böyle bir çağdaş yaşam, 'ben kendim' ve 'çağdaşlarım', 'benim dönemim'. Tüm bu kavramlar esasında içinde karışık hisler barındıran, hem neşe veren hem de yakıp yıkan, zıt değerli bir kahkahanın nesneleridir. Özellikle bu noktada, dil ve dünyaya karşı yeni bir tutum benimsenir. Doğrudan temsilin yanı sıra -yaşayan gerçeklikle gülerek alay etmek- bütün yüksek türlerin ve ulusal destan içinde bulunan tüm afili örneklerin parodi ve travestileri sergilenir. Burada, parodilerde hatta travestilerde, tanrıların, yarı tanrıların ve kahramanların 'mutlak geçmişleri' 'çağdaşlaştırılır'. Alçaltılır, günlük olağan bir ortamda, çağdaşlığın alçak dilinde çağdaş yaşam seviyesinde temsil edilir."[207]

Ayrıca Bahtin antik "yarı ciddi yarı komik" kahkaha türlerinin, Menippusçu hiciv dâhil, kendileri ve çağdaş gerçeklik arasındaki mesafeyi "yok etme" şekilleri üzerinde de durur[208] ve bu türlerin ana fikirleri ve çağdaş gerçeklik arasındaki mesafeyi ortadan kaldırabilme yöntemlerinden birinin kahkahayı kullanmaları olduğunu söyler: "Aradaki mesafeyi ortadan kaldırma sürecinde özellikle önemli olan şey bu türlerin komik kaynaklarıdır. Bu türlerin kaynağı folklordur (popüler kahkaha). Destanı, genel anlamda hiyerarşik (mesafe koyan ve değeri biçilmiş) mesafeyi yok eden tam da kahkahadır. Mesafeli bir imge olarak konu, komik olamaz; komikleştirilmesi için aradaki mesafenin azaltılması gerekir."[209]

---

[206] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, ss. 6-7.

[207] age., s. 21.

[208] age., s. 21 ve ss.

[209] age., s. 23.

Bahtin bir sonraki adımda kahkahanın konuyu eleştirebilmesinden, onu "açıkça ortaya koyabilmesinden" [*obnazhat*] ve gözler önüne serebilmesinden bahsederken Şklovski'nin "aracı ortaya çıkarma" fikrine benzer bir fikirden faydalanır ve sadece modern, post-Rönesans romanından daha ilkel türleri değil (Şklovskinin daha öncesinde "obnazheniye priyoma" ya da "ortaya çıkarma" terimini, Sterne'ün *Tristram Shandy* üzerine yazdığı makalesinin başında bu türü yenilikçi bir şekilde kullanması ile ilişkilendirdiği görülür[210]), bu türlerin konularını[211] ve kahkahanın hem alay hem de karnavalistik "tahttan indirme" olduğunu savunan anlayışı da bu fikir üzerinden tanımlar.[212]

Ancak Bahtin'in Menippusçu hicvin "diyalojik oluşundan, parodi ve travestiler ile dolu olduğundan, birden çok üslup olduğundan ve ikidillilik unsurlarının onu korkutmadığını" söylemesinden anlaşılacağı üzere yazar alaycı türlerin çarpıtma-bozma yöntemiyle çalıştığını gözden kaçırmaktadır[213] fakat buna bağlı olarak "çağdaş yaşamın toplumsal yönden çeşitli ve farklı dilli dünyasına dair gerçekçi bir yansıma" sunar.[214] Burada Bahtin'in parodinin çarpıtıcı-bozucu yapısından çok melez yapısını vurguladığı söylenebilir fakat bu bariz bir şekilde gözden kaçırma mevzusunun bir diğer açıklaması, sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması gerektiğini söyleyen 1930'ların toplumsal gerçekçi kuramlarında bulunabilir.[215]Ayrıca her ne kadar karnaval teorisi komedinin tüm geleneksellikle kafa

---

[210] bk. örneğin, Lemon ve Reis, s. 27.

[211] Bahtin, *The Dialogic Imagination*'da, s. 23, bir nesnenin önünde duran yıkıcı korku ve saygıdan bahseder ve ekler: "Kahkaha, korkusuz olmanın ön şartını ortaya koymada önemli bir unsurdur çünkü kahkaha olmadan dünyaya gerçekçi bir şekilde yaklaşmak imkânsız olurdu."

[212] bk. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 23 ve ss.

[213] age., s. 26.

[214] age., s. 27.

[215] Ayrıca bk. Clark ve Holquist, ss. 271-2. (1932 ve sonrasının toplumsal gerçekçilik hakkındaki resmî açıklamalarından sonra Bahtin'in eseri halk edebiyatı üzerine yoğunlaşmıştır.)

tutacağını iddia etmeyi sürdürse de, on yedinci yüzyılda diğer belli başlı egemen burjuva fikirlerin yükselişe geçmesiyle komedinin düşüş yaşadığını iddia ederken *Rabelais ve Dünyası*'ndaki Marx otoritesinden bahsettiği sırada komikten taraf çıkmasının "resmî" bir savunmaya ihtiyaç duyduğunun farkında olduğunu gösterir.[216] Bir sonraki bölümde bazı daha yakın dönem yazarlarının parodiyi, eserlerini, dünyayı "yansıtan" eserler olarak sergilemek amacıyla kullandıkları görülecekken bu dünyayı "parodik" tarzla çarpıtılmış-bozulmuş bir dünya olarak sunuşlarına da şahit olunacaktır.[217]

Bahtin'in 1930'lar ve sonrasında, halk mizahı ve bu mizahın alaycı türlerinin önemini vurgulama sebebi her ne olursa olsun yaptığı tahlilin büyük çoğunluğundaki en büyük sorunlardan biri, parodiyi bu fikre dayanan dış kestirimler ile birlikte karnavalistik halk ile taklit ederek ya da etmeden alay etmek olarak gören anlayışı sürdürmesi ve böyle bir anlayışın ister biçimsel ister üslupsal parodi için isterse de yansıtması beklenilen ana fikir için yetersiz kaldığı çok daha karmaşık parodi eserler üzerine yaptığı tahlilidir.

Daha önceden de görüldüğü üzere, Bahtin komik alay olarak parodi fikrinin tüm parodi türlerin için yetersiz olması sorununu yaşayan tek kuramcı değildir. Bahtin bu sorunu Şklovski gibi biçimciler ile belli bir ölçüde paylaşsa da biçimcilerin parodi anlayışını, burleske ve burleskin halk edebiyatındaki alaycı kullanımlarına indirgeyerek, kimi zaman ise parodinin karnavalistik örneklerini tartışırken parodiyi travesti ile eş tutması, ya da diğer bazı makalelerinde olduğu gibi, "parodik biçimde travesti yapan tür" olarak tanımlaması bu sorunu kızıştırmıştır.

1930 ve 1940'larda yazdığı makalelerde, hem eski karnavalistik parodi türleri hem de Menippusçu hiciv ile parodi ara-

---

[216] bk. Bahtin, *Rabelais*, s. 101.

[217] Malcolm Bradbury tarafından Martin Amis gibi yazarlarda bulunan "parodik gerçekçilik" tartışmasının yer aldığı bölüme bakınız.

sında ilişki kuran Bahtin, bu konuların her ikisini de 1929'da hazırladığı, 1963'te ise yenilenmiş ve genişletilmiş baskısının yapıldığı fakat özellikle yeni konuları ve bu konuların bilhassa bazı yönlerini kapsayacak şekilde daha önceki üslupsal parodi tahlillerinin yenilenmediği ya da genişletilmediği Dostoyevski çalışmasındaki parodi tahliline dâhil eder. ("Discourse in Dostoyevsky" bölümüne "topluma uygun hâle getirilmiş üsluplaştırılmış ya da parodik söylem"in, "anlatıya ya da kurmaca ilkeleri"ne tanıtılmasına ilişkin olarak karnaval ile ilgili yeni bir not eklenir[218] fakat bu not söz konusu bölümün 1929'daki üslupsal parodi tahlilini karnavala uygulamaz ya da karnavalın komik ya da "gülünesi" yönlerine yer vermek ya da açıklamak için bu üslupsal tahlili değiştirmez.)

Bahtin, sonraki eserlerinde karnavalistiğin yanı sıra Menippusçu parodiyi tanıtırken de biçimciler tarafından tahlil edilen modern parodi örneklerine yeni fikirler eklerken de bu daha eski ve çoğu zaman hicvî oldukları kadar "burlesk" de olan parodi türlerine ve bu türlerin komedilerine yer vermek için kendisinin önceki üslupsal parodi tahlillerini gözden geçirerek üzerlerinde düzenlemeler yapmaması, Bahtin'in parodi anlayışının bir yandan muhalif, farklı seslerin düşmanca -fakat bariz bir şekilde komik bir biçimde de değil- çarpışması diğer yandan ise bir tür burlesk ya da içinde kahkahanın olduğu fakat üslupsal olarak açıklanmadığı hicvî bir alay olduğu anlamına gelir.

Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (1963) da, eserin "Dostoyevsky's polyphonic novel and its treatment in critical literature" [Dostoyevski'nin polifonik romanı ve eleştirel edebiyatta ele alınışı] adlı birinci bölümünde Viktor Şklovski'nin *Pro and Contra. Remarks on Dostoyevsky*'sinin [*Eğrisiyle Doğrusuyla. Dostoyevski Üzerine Notlar*] (1957)[219] Dostoyevski konusunda

[218] bk. *Problems*, s. 268, s. 23, s. 227. ("Bu üslupsal özellikler de karnaval geleneği ve indirgenmiş zıt değerli kahkaha ile ilgilidir.") ve *Ptolemy*, 1963, s. 264.

[219] bk. *Problems*, s. 38 ve ss. ve *Problemy*, 1963, s. 46 ve ss.

bilhassa ilginç bir eser olduğundan bahseder[220] ve Şklovski'nin bu eserine polifonik romanın hem açık uçluluğu hem de diyalojik ve "çok sesli" özelliği konusunu öne sürmede görev yüklerken[221] Rus biçimcilere atıfta bulunarak başlar.

Ancak Bahtin 1963 tarihli metinde "yarı ciddi-yarı komik" ya da "yarı ciddi-yarı gülümsetici" olarak adlandırdığı metinlerin gelişimini tartışmaya geçtiğinde,[222] bir kez daha önceki biçimci parodi çalışmalarına büyük ölçüde yeni olan parodi ve karnaval arasındaki bağdan söz eder.[223] Eski Rus biçimciler parodi tarihine pek önem vermemekle kalmayıp aynı zamanda parodinin halk kültüründeki yerinden çok modern edebiyattaki tezahürüne yoğunlaşmışlardır.[224] Bahtin şöyle der: "Peki, yarı ciddi yarı komik türlerin karakteristik özellikleri nelerdir? Barındırdıkları tüm karışık harici çeşitliliğe rağmen, sahip oldukları derin bağ sayesinde *karnavalistik folklor* ile birbirlerine

---

[220] Bahtin'in Şklovski'nin bazı fikirlerine sempati duymasına rağmen *Problems*'ın terimler sözlüğü, s. 319, Şklovski için yazarın *Pro and Contra*'sında "Bahtin'in polifoni fikrine karşı çıktığını" ve daha sonra [1970] da Bahtin'in Rabelais üzerine yazdığı kitabı "eleştirel bir tutum ile incelediğini", "bunu konuyu birçok açıdan -Bahtin'in her bir çatışmayı 'karnavallaşma' olarak görme eğilimi ve tarihsel boyuta yeteri kadar önem vermemesi- ele alarak" yaptığını söyler.

[221] bk. Bahtin, *Problems*, ss. 38-9.

[222] age., s. 106 ve *Problemy*, 1963, s. 122. Liddell ve Scott'un ikinci baskısı, s. 1631, Bahtin'in burada sözünü ettiği Yunanca *σπονδογέλοιον* (spoudogeloion) [yarı ciddi yarı gülünç] terimi (bk. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, s. 21) "ağırbaşlılığı şaka ile harmanlamak" anlamına gelir ve İngilizceye "jocoserious" (yarı komik yarı ciddi, şakacı) olarak çevrilmiştir.

[223] Daha önce de görüldüğü üzere, Bahtin 1963 tarihli metninde parodi ile antik karnaval ve Menippusçu hiciv arasında ilişki kurarken 1929 tarihli metninde bunu yapmaz fakat Bahtin'in 1930'larda yazdığı makalelerinde parodi ve antik karnaval arasında bir bağ kurulmuştur. Parodi ve Menippusçu hiciv arasında kurulan bağa ise yazarın 1940 ve sonrasında yazdığı makalelerde rastlanabilir.

[224] Şklovski, öykü ve roman yapısı üzerine yazdığı makalesinde halk oyunundaki İmparator Maximilian ve oğlu Adolf hakkındaki "taklit yollu alay eden ağıtlar"dan bahseder (bk. Şklovski *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 56-69; s. 66 ve sonraki sayfa ve Sher, ss. 52-71, s. 68). Ayrıca Şklovski *O Teorii Prozy*'sinde *Tristram Shandy* üzerine yazdığı makaleden bazı drama alıntıları yapar) 1929, s. 194, Sher, s. 161 ve ss.) fakat bu konu üzerinde fazla zaman harcamaz.

bağlıdırlar. Hepsi -şu ya da bu ölçüde- belli bir *karnavala özgü dünya algısı* ile doyurulmuştur ve birçoğu sözlü halk karnavalı türünün dolaysız edebî çeşididir."[225]

Biçimciler parodiye yenileyici bir güç atfederken Bahtin karnavalistiğin eski olanı nasıl yenilediğinden ve dönüştürdüğünden bahseder: "Bu karnavala özgü dünya algısı, muazzam bir hayat verici ve dönüştürücü güce, yok edilemez bir canlılığa sahiptir. Bu sebeple, bizim zamanımızda bile, ne kadar uzak olsa da, yarı ciddi-yarı komik türün gelenekleri ile arasında bir bağ olan bu türler bünyelerinde karnavalistik bir etki (maya) barındırırlar ve bu onları diğer türlerin ortamından keskin bir şekilde ayırır." Ayrıca Bahtin "karnavalistik folklorun o ya da bu türünden etkilenmiş olan" edebiyata "*karnavallaşmış edebiyat*" diyeceğini sözlerine ekler ve sonrasında bu yarı ciddi-yarı komik türlerin "birden çok üsluba" [multi-styled] ve "farklı seslere sahip" [hetero-voiced] olduklarını söyler.[226]

Şklovski'nin aksine Bahtin, 1963 tarihli eserinde "farklı seslere sahip" roman ile, Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Sterne'ün *Tristram Shandy*'si dâhil olmak üzere, Menippusçu hiciv geleneği arasında bağlantı kurar[227] ve Şklovski'nin Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinde belirttiği fakat Menippusçu gelenek ile ilişkilendirmediği bu türün özelliklerini yorumlar: "Menippea, *alışılmışın dışında bir olay örgüsü serbestliği ve felsefi yaratıcılık ile nitelendirilmiştir*."[228] Şklovski'nin Tristram Shandy'de ve diğer eserlerde parodiyi hem yıkıcı hem de yapıcı olarak betimlemesi, Bahtin'in karnaval hakkındaki fikirlerinde de tekrarlanacaktır ve Bahtin bunu birçok farklı türü karşıtları ile birleştirmek olarak nitelendirecektir.[229] Hatta Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda (1963) karnaval ile ilgili yazdıkları yüksek ve al-

[225] bk. Bahtin, *Problems*, s. 107.

[226] age., s. 108.

[227] age., s. 112 ve ss.

[228] age., s. 114.

[229] age., s. 123 ve ss.

çağı birleştiren bazı parodi ve travesti tanımlarını hatırlatır:[230] "Karnaval, kutsalı dünyevi olan ile, yüceyi aşağı ile, önemliyi önemsiz ile bilgeyi aptal ile buluşturur, birleştirir, bütünleştirir ve kaynaştırır."[231]

Bahtin, karnavaldaki "ikici bir zıt değerli tören olan tahta çıkarma/tahttan indirme töreni"ni anlattıktan sonra[232] karnavalın genel "ikici" yapısından bahseder: "Tüm karnaval imgeleri ikicidir; değişim ve krizin her iki kutbunu da kendilerinde birleştirirler: Doğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), kutsamak ve lanetlemek (aynı anda hem ölüm hem de yeniden doğuşu dileyen kutsayıcı karnaval laneti), övgü ve kötü söz, gençlik ve yaşlılık, zirve ve dip, ön ve arka, aptallık ve bilgelik. Karnaval düşünceye özgü niteliklerden biri eşleştirilmiş imgelerdir, bu imgeler zıtlıklarına (yüksek/alçak, kalın/ince vs.) ya da benzerliklerine (çift/ikiz) ... [ve] şeylerin tersine kullanımlarına göre seçilir."[233]

Bahtin, bu gibi karnaval türlerinin ikici özelliğini kabul ettikten sonra bu türlerin yarattığı kahkahadaki zıt değerlilikten söz eder: "Karnavala özgü *kahkaha* da son derece zıt değerlidir. Türeyimsel olarak, törene özgü kahkahanın en eski örnekleri ile bağlantılıdır. Tören kahkahası daima daha yüksek bir şeye yöneltilmiştir: Güneş (en yüksek mertebeye sahip tanrı), diğer tanrılar ve en yüksek dünyevi otorite küçük düşürülmüş ve alay konusu edilmiştir; buradaki amaç onları *kendilerini yenilemeye* mecbur bırakmaktır. Törene özgü kahkahanın her örneği, ölüm ve yeniden doğuşla, tekrarlayan eylem ve tekrarlayan güç sembolleri ile ilişkiliydi."[234]

Bazı Bahtin editörleri, eleştirmenleri ve çevirmenleri tartışmalarında ya da Bahtin eserlerini dizinlerken parodiye değinme

---

[230] Daha önce de belirtildiği üzere, Tomaşevski'nin *Teoriya Literatury*'si (1925) de parodi ve travestiden bahsederken buna benzer bir tanım yapmıştır.

[231] bk. Bahtin, *Problems*, s. 123.

[232] age., s. 124.

[233] age., s. 126.

[234] age., s. 126 ve ss.

konusunda bile başarısız olurken Bahtin özellikle bu tür karnavallardaki parodiden bahseder ve birçok kapsamlı parodi tanımdan birini verir ve parodinin "karnavalistik yapısı"ndan bahseder: "Parodi, daha önce de söylediğimiz gibi, Menippusçu hicvin ve genel olarak karnavallaşmış türlerin hepsinin ayrılmaz bir ögesidir. Parodi, esasen tek konulu türlere (destan, trajedi) yabancıdır; diğer taraftan ise karnavallaşmış türlerin özünde vardır. Antik çağlarda, parodi karnavala özgü dünya algısı ile ayrılmaz biçimde birbirine bağlıydı. Parodi yapmak, *tahttan indiren bir çift* yaratmaktır; bu 'ters yüz edilmiş bir dünya' ile aynı şeydir."[235]

Tynyanov, daha önce de görüldüğü üzere, parodideki zıt değerliliğin parodinin "ikili yapısı"nda yattığını söylerken Bahtin bir kez daha bu zıt değerli oluşun sebebinin parodinin daha ciddi türlerin "çifti"ni yaratması olduğunu söyler: "Bu sebeple, parodi zıt değerlidir. Antik çağlarda her şeyin parodisi yapılmıştır. Hiciv drama, örneğin, esasen kendisinden önce gelen trajik üçlemenin parodik ve güldürücü hâliydi. Burada parodi, şüphesiz, parodisi yapılan nesnenin apaçık reddedilişi değildi. Her şeyin bir parodisi, yani güldürücü bir yanı vardır çünkü her şey ölüm ile yeniden doğar ve yenilenir."[236]

Bahtin 1940'ta yazdığı makalesinde bu parodik "güldürücü boyutu" daha ciddi türlerin "parodik çifti" olarak tanımlamıştı. Burada şöyle der: "Roma'da, parodi bir zafer kahkahasının yanı sıra bir cenaze töreninin de mecburi bir parçasıydı (elbette her ikisi de karnavalistik türde törenlerdi). Karnavalda, parodi birçok farklı tür ve seviyede yapılırdı. Çeşitli imgeler (örneğin, çeşitli karnaval eşleri); bu, uzayıp giden, azalan, farklı yönlere sapan ve farklı seviyelerde kırılan eğri büğrü aynalar dizgisi gibiydi." Bahtin, özellikle Dostoyevski'ye atıfta bulunarak ekler: "Parodi yapan çiftler, karnavallaşmış edebiyatta oldukça yaygın bir fenomen hâline gelmiştir."

---

[235] age., s. 127.

[236] age. Ayrıca Bahtin'in daha önceki "From the Prehistory of Novelistic Discourse" makalesi tartışmasına bakınız.

Modern yazar Dostoyevki'ye yaptığı bu atfa rağmen, Bahtin'in bir sonraki paragrafı modern "biçimsel" parodi olarak adlandırdığı parodiyi eleştirir: "Biçimsel olduğunu söylemenin güç olduğu modern zamanların edebî parodisinde, karnavala özgü dünya algısı ile kurulan bağ neredeyse tamamıyla kopmuş durumdadır. Fakat Rönesans parodilerinde (Erasmus, Rabelais ve diğerlerinde) karnaval ateşi hâlâ yanmaktadır. Parodi zıt değerliydi ve ölüm/yenilenme ile arasındaki bağı hissediyordu. Bu yüzden parodinin bağrında dünya edebiyatının en mükemmel aynı zamanda en karnavalistik romanı dünyaya gelebilmiştir: Bu, Cervantes'in *Don Kişot*'udur."[237] Bahtin burada modern "biçimsel" parodiye dair belirli bir örnek vermez fakat bu noktada hem Cervantes'in hem de Dostoyevski'nin eserlerini bariz bir şekilde konunun dışında tutar.[238] Bahtin daha sonra karnavalın çağdaş edebiyat üzerindeki etkisini sürdürdüğünü fakat çoğu zaman etkisinin "eserlerin içerikleri ile sınırlı olduğunu ve eserlerin türeyimsel esaslarına dokunmadığını; yani herhangi bir tür-şekillendirme yetisinden yoksun olduğunu"[239] ekler.

Bahtin eserinin bu bölümünde "karnaval meydanı"nın öneminden bahseder:[240] "Karnaval eylemlerinin gerçekleştiği ana yer meydan ve bu meydana bitişik sokaklardı. Şüphesiz, karnaval evi de işgal ediyordu. Esas itibariyle karnavalı sınırlandıran tek şey mekân değil zamandı; karnaval ne sahne bilir ne de sahne ışığı. Fakat ana meydan sadece kare olabilir çünkü bu fikir gereğince *karnaval tüm insanlığa aittir, evrenseldir,* karnavaldaki samimi ilişkilerine *herkes* iştirak etmelidir. Kent meydanı toplumsal etkinliklerin sembolüydü." Bahtin bir kez daha karnavalın "zıt

---

[237] age., s. 128. Ayrıca Bahtin, Dostoyevski'nin *Don Kişot* için yaptığı "dünya"nın "en derin ve güçlü eseri" tanımını alıntılar.

[238] Fakat Bahtin *Problems*, s. 165'te, Cervantes'teki bazı kahkahaların "indirgenmiş" karnavalistik kahkaha olduğunu söyler.

[239] bk. Bahtin, *Problems*, s. 132. Ayrıca Bahtin burada Sokratik ironiden "indirgenmiş karanavalistik kahkaha" diye söz eder.

[240] Ayrıca bk. Bahtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics", *The Diologic Imagination*, ss. 159-60.

değerli" oluşundan söz ederek devam eder ve Tynyanov'un "iki düzlemli" parodi tanımında kullandığı terimleri hatırlatan terimler kullanır: "Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsünün gerçekleştiği mekân olarak, iki düzeyli [iki düzlemli[241]] ve zıt değerli bir hâl alır. Sanırsınız etkinlik meydanından, serbest samimi ilişkilerin yaşandığı ve toplumsal bir etkinlik olan taç giydirme ve tahttan indirme törenlerinin gerçekleştiği karnaval meydanın ihtişamı[242] saçılıyordur etrafa."[243]

Bahtin'in karnaval meydanı ve karnaval meydanının Orta Çağ yaşamındaki rolü hakkındaki fikirleri, karnaval meydanını, karnavalın normal yaşamın parodi yapan "çifti" olarak nitelendirilebilmesi ile de ilişkilendirir: "Orta Çağ'da yaşayan bir insanın, bir bakıma, *iki hayat sürdüğü* (şüphesiz, bazı şartlar dâhilinde) söylenebilir: Bunlardan biri *resmî* hayattı, yekpare ciddi ve iç karartıcı, katı bir hiyerarşik sistemin hükmü altında, dehşet, dogmatizm, hürmet ve takva ile doluydu; diğeri ise *karnaval meydanındaki hayattı*, özgür ve sınırlamasız, zıt değerli kahkahalar, tanrıya sövgü ve kutsal olan her şeye saygısızlık, alçaklık ve müstehcenlik ile dolu, tanıdık olan herkes ve her şey ile bir iletişim hâli vardı. Bu hayatların her ikisi de meşru idi fakat dünyevi kati sınırlar ile birbirlerinden ayrılıyorlardı."[244] Bahtin bu paragraftan hemen önce "Orta Çağ'da, Latince ve yerel dillerde yazılmış komik ve parodik edebiyatın, bir şekilde, karnaval türündeki festivaller -karnavala özgü, 'Soytarılar Festivali', serbest 'paskalya kahkahası' (*risus paschalis*) vb.- ile bağlantı olduğunu" yazmıştır,[245] şimdi ise karnavalın yükseği nasıl alçalttığından

---

[241] Bahtin burada Tynyanov'un *plan*, ya da düzlem, kelimesini fiilen kullanır. bk. Bahtin, *Problemy*, 1963, s. 148: "dvuplanovoi".

[242] Bahtin'in *skvoz* terimi Tynyanov'un üsluplaştırmada ve birçok çelişki ile birlikte bir düzlemin diğer düzlem üzerinden kendisini belli belirsiz fark ettirmesini anlatmak için kullandığı terime benzer.

[243] bk. Bahtin, *Problems*, s. 128. Bahtin burada taverna gibi mekânların da karnaval meydanı önemine sahip olabileceğini söyler.

[244] age., s. 129 ve ss.

[245] age., s. 129.

ve uzakta olanı, yok etmeden nasıl kahkaha aracılığıyla *'ortama alıştırdığından'* bahseder: "... zıt değerli karnaval kahkahası yapmacık ve resmî olan her şeyi yakıp kül eder fakat imgenin özündeki kahramanlığı hiçbir şekilde yok etmez."[246]

Ayrıca Bahtin'in, karnaval kahkahasının, hedefinin daha değerli taraflarını yok etmediğini iddia etmesine rağmen karnavalistiğin yükseği alçaltabileceğini belirten bu gibi bazı ifadeler, belli bir ölçüde modern dönemde parodinin bir tür burleske indirgenmesiyle ortaya çıkan burlesk olarak parodi anlayışına dayanır. Bu tanımlarda, parodi çoğunlukla alçak ile yüksek arasındaki burlesk farklılıklar, travesti ise yüksek ile alçak arasındaki benzerlikler ile denk tutulurken, Bahtin'in parodi anlayışının (diğer eserlerinde "parodik biçimde travesti yapan türler" terimini kullanması gibi) bu eylemlerin her ikisini de kapsadığı fakat onları karmaşık olanların daha basit biçimde karşılaştırılmasına indirgeyen genel "burlesk" tekniği ile sınırlandırdığı ve bu tekniğe indirgediği görülecektir.[247]

Daha önce de ifade edildiği gibi, Bahtin'in daha üslupsal ve karmaşık parodi tahlili, yazarın burlesk karnaval parodinin eski örneklerinde karşılaştığı kahkaha üzerinde doğrudan uygulanmayacaktır (bu üslupsal tahlillerin bazılarının, yazarın karnavalistik yapılara ilgi duymaya başlamasından önce 1929 tarihli metninde yapıldığı ve sonrasında ikinci baskısında herhangi bir değişiklik ya da düzenlemeye gidilmediği görülecektir). Bununla birlikte, Bahtin'in "karnavalistik edebiyat"tan seçtiği bazı modern örneklerin karnavalistik ve karnavalistiğin parodisine en azından üstü kapalı bir şekilde bazı işlevler yüklediği söylenebilir.

---

[246] age., s. ... 133. Bir şeyin zıttı ile birleştirilerek ya da hayal âleminden uzaklaştırılarak onunla ilişki kurması konusunda bakınız. *Problems*, s. 139.

[247] Daha önce de ifade edildiği üzere, Tomaşevski'nin *Teoriya Literatury*'si (1925) parodiden hem, burlesk "ya da travestide" olduğu gibi, yüksek bir konunun alçak bir dille tartışılması hem de alçak bir konu için yüksek bir üslubun kullanılması olarak söz eder.

Bahtin'in 1963 tarihli metninin karnavalistik ve karnavalistiğin parodisi ile ilişkilendirdiği bir diğer tür ise, karnavalistiğin parodisinin burlesk özelliğinin anlaşılmasını Bahtin'in bunu uyguladığı eser sayısı ve türü sebebiyle belli bir oranda artıran, yine "özgür ve yaratıcı" Menippusçu hicivdir. Bahtin ayrıca kitabın 1963 baskısında ne istinaden karnavalistiğin parodisi ile ilgili olarak şöyle der: "Menippusçu unsurlar, Orta Çağ'ın karnavallaşmış parodik ve yarı-parodik eserlerinde yoğun bir şekilde hissedilir: mezar ötesi parodik görüşlerde, parodik 'İncil okumalarında' ve dahasında."[248]

Hem Şklovski'nin *Tristram Shandy*'deki süreksizlikleri ve eserin parodisini Menippusçu gelenek ile ilişkilendirememesine hem de Bahtin'in parodinin işlevlerine dair daha fazla fikir sahibi olmasına ilişkin olarak, Bahtin'in Menippusçu gelenek üzerine yaptığı tahlilde romanın gelişiminde özparodinin üretken yapısına dair "Şklovskivari" bir fikri -"menippea, aynı zamanda menippeanın en eski antik örneklerini de içerir, belli ölçüde kendi parodisini yapar"- ifade etmiş olması, burada belirtilecek kadar ilginçtir.[249] Bahtin devam eder: "bu, menippeanın türeyimsel özelliklerinden biridir" ve "bu özparodi unsuru türün alışılmışın dışındaki canlılığının sebeplerinden biridir".[250]

Bahtin, Dostoyevski'nin *Stepançikova Köyü ve Sakinleri*'nin parodisi ve karnavalistik arasında bağ kurarken Tynyanov'un Dostoyevski'nin bu romanda Gogol'ün parodisini yaptığını söylediği tahlil üzerinde bazı değişiklikler yapar: "Hikâyedeki olayların tümü kesintisiz skandallar, tuhaf kaçamaklar, gizemli havalar, tahttan indirmeler ve tahta çıkarmalar serisidir. Eser, Gogol'ün *Selected Passages from a Correspondence with Friends*'in [*Arkadaşlarımla Mektuplaşmalarımdan Seçmeler*] parodisi dâhil

[248] bk. Bahtin, *Problems*, s. 136. Ayrıca Bahtin'in Menippusçu gelenek hakkındaki fikirleri ve bu geleneği kullanım şekli için bk. Kirk, ss. 226-7.

[249] bk. Bahtin, *Problems*, ss. 141-2.

[250] age., s. 142. Ayrıca Bahtin burada Dostoyevski'nin Seneca'nın *Apocolpcyntosis*'i dâhil daha eski Menippusçu eserden haberdar olabileceğini ileri sürer.

olmak üzere, parodi ve yarı-parodiler ile doyurulmuştur; bu parodiler bir bütün olarak hikâyedeki karnaval atmosferi ile özlerinde bağlantılıdır."[251]

Ancak Bahtin'e göre modern karnavalistik edebiyatın tamamı eski karnaval kadar yüksek sesle gülmez. Bahtin buna istinaden yine "indirgenmiş kahkaha"dan[252] ya da bazı karnavallaşmış edebiyatlardaki kahkahaların sesinin nispeten modern eserlerde nasıl "boğulduğundan" bahseder. "Rönesans edebiyatında kahkaha genellikle indirgenmiş değildi fakat 'ses düzeyinde belli derecelendirmeler, şüphesiz, burada bile yapılırdı. Örneğin Rabelais'de, kent meydanını kaplayan kahkaha kulaklarda çınlar. Cervantes'te, sesin kent meydanındaki o yoğunluğu artık yoktur, gerçi *Don Kişot*'un ilk kitabında kahkahanın şiddeti hâlâ oldukça yüksektir, ikincisinde ise (birincisine kıyasla) büyük ölçüde azaltılmıştır. Ses şiddetindeki bu azalma, aynı zamanda ana kahraman imgesi yapısındaki bazı değişikliklerle de ilişkilidir."[253] Bahtin ironideki indirgenmiş kahkahadan söz ederek devam eder: "On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın karnavallaşmış edebiyatında kahkahanın şiddeti, kural olarak büyük ölçüde ironi, mizah ve diğer indirgenmiş kahkaha türlerinin seviyesine indirilmişti."[254]

Şklovski, Sterne'ün *Tristram Shandy*'sini normalin dışında fakat herhangi bir Menippusçu ya da karnavalistik gelenekten de söz etmeden kurgularken diğer kurmacaların kullandığı aracı açıkça ortaya koyma şekli üzerine yorum yaparken karnavalın sonlardan hoşlanmadığını söylemeye devam eder ve Dostoyevski sonlarının tartışmaya açık oluşunun doğrulanmasının (Şklovski bundan söz etmiştir ancak bunu yine Bahtin'in

[251] age., s. 163.

[252] age., s. 164 ve ss.

[253] age., s. 165.

[254] age. Bu arada, Bahtin, *Problems*, s. 160'ta, Dostoyevski'nin ironik parodilerinin kimi zaman "indirgenmiş kahkahaları" "gün yüzüne çıkardığını" ileri sürer.

Dostoyevski ve "tartışmaya açık" sonuç ile ilişkilendirdiği karnavalistik gelenekten söz etmeden yapmıştır) "zıt değerli kahkahanın verdiği *arındırıcı his*" ile de ilişkili olduğunu ileri sürer.[255] Bahtin, 1929 tarihli kitabında yer alan üslupsal parodi tahlili ile devam eder fakat -daha önce de belirtildiği gibi- bu tahlil diğer karnavalistik ve Menippusçu türlerden kısaca bahsetmekten öteye geçmez.[256]

Bahtin'in karnavalistik ve Menippusçu gelenek hakkında daha önceden yazdığı makale ve kitaplarında üzerinde durulan konuların birçoğu, yazarın *Rabelais ve Dünyası*'nda (1965) incelenen Rabelais ve Menippusçu ve karnavalistik gelenekte Rabelais'nin roman türündeki eserinin "diyalojik" karakterinden de biraz söz edilerek tekrarlanmıştır.[257]

Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası*'nda parodiye dair ifadelerinin birçoğu, diğer eserlerinde yaptığı açıklamaları tekrarlar. Bu sebeple, Bahtin'in Giriş'i hem parodiyi "halkın karnaval mizahının kültürü"ne ait olan birçok türden bir olarak gösterir[258] hem de karnavalın modern zamanların olumsuz ve biçimsel parodilerinden çok uzak olduğunuı ve halk mizahının yadsıyıcı fakat aynı zamanda canlandırıcı ve yenileyici olduğunun, yalın bir reddetmenin halk kültürüne yabancı olduğunun altını çizer.[259]

Kahkahayı zıt değerli bir hicivden ziyade olumsuz bir hiciv olarak değerlendiren tahlilleri eleştirmesine rağmen Bahtin bu eserdeki karnavalistik parodi fikrinin, parodinin "olumsuz" indirgeyici yönlerine değer katacağını belirtir. Bahtin akade-

---

[255] bk. Bahtin, *Problems*, s. 166. "Karnavalistik" bir romanın tartışmaya açık sonuna bir diğer örnek ise David Lodge'un komik eseri *Changing Places*'tır.

[256] bk. Bahtin, *Problems*, beşinci bölüm, "Discourse in Dostoyevsky", s. 181 ve ss.

[257] bk. Bahtin, *Rabelais and his World* ("Bakhtin, Rabelais" olarak alıntılanmıştır) çev., Helene Iswolsky (Cambridge, Mass ve Londra,1968). Bahtin'in *Tvorchestvo Fransua Rable* (Moskova, 1965) adlı eserinde yer alır.

[258] bk. Bahtin, *Rabelais*, s. 4.

[259] age., s. 11.

mik konularını maddesel düzeye indiren Orta Çağ'daki bazı dilbilgisel parodilerden söz ettikten sonra[260] oldukça genel bir fikir ifade eder: "Dar anlamda sadece parodi değil diğer tüm grotesk realizm örnekleri de alçalmış, yerlere düşmüş, konularını bir et parçasına dönüştürmüşlerdir... Kahkaha, aşağılar ve maddeleştirir."[261]

Bahtin'in Rabelais kitabında ele aldığı ve bu bölümde de daha öncesinde tartışılan diğer konular arasında Cena Cypriani, günümüzde "en eski grotesk parodi" olarak tanımlanmasına rağmen ve bununla birlikte kahkaha ve Menippusçu gelenek de yer alır.[262] *Parodia sacra*'ya [*Kutsal parodi*] gelince ise, Bahtin, diğer eserlerinde de olduğu gibi, eserin hoş görülebilir ve hoş görülemez olarak tanımlanması konusunda muallaktadır.[263]

Parodiyi hem parodiye hem de travestiye dayanarak tanımlamasının yanı sıra[264] Bahtin nin özellikle olumsuz olmadığını fakat kahkahasının evrensel olduğunu söyler ve komiği olumsuz bir şey olarak görenlerin aksine ni şeylerin sadece olumsuz yanlarıyla ilgilenen anlayıştan ayrı tutar çünkü nin her şeye komik bir şey olarak ele alması beklenir: ", özellikle yirminci yüzyıl öncesinde, olumsuz olanla, belli bir inancın kusurlarıyla, kilise emirleri ile veya alay konusu olabilecek ya da öldürülebilecek bilgeler ile ilgili değildi. Orta Çağ parodicisine göre istisnasız her şey komikti. Kahkaha, ciddiyet kadar evrenseldi; tüm dünyanın, tarihin, bütün toplumların, ideolojinin muhatabıydı. Her şeyi kapsayan ve hiçbir şeyin hariç tutulmadığı dünyanın ikinci gerçeğiydi. Bir bakıma, tüm unsurlarıyla,

---

[260] age., s. 20.

[261] age. Bahtin *Rabelais*'de, s. 21 ve ss., daha önce yaptığı modern parodi eleştirisine devam eder ve Cervantes'in *Don Kişot*'unu modern parodiden ziyade karnavalistik parodi ile ilişkilendirir.

[262] age., s. 84.

[263] Örneğin age.'deki s. 14 ve s. 73'ü karşılaştırınız.

[264] bk. örneğin, age., s. 74.

bütün dünyanın neşeli tarafı, dünyanın oyun ve kahkaha içinde ikinci kez ifşa oluşuydu."[265]

Bahtin bu paragraftan önce hem Orta Çağ karnavalında hem de parodisinde "maddesel beden düzeyinde yenilenme"nin önemini vurgulamıştır: "Orta Çağ parodik edebiyatının tamamı eğlendiricidir; festival etkinliklerinin eğlenceli bir şekilde geçirilmesi için oluşturulmuştu ve festival günlerinde okunmalıydı. Bu sebeple, etrafta özgürlük ve serbestlik atmosferi vardı. Kutsal olanın şen şakrak bir şekilde parodisinin yapılmasına festival günlerinde izin veriliyordu, tıpkı *risus paschalis*, ete ve cinsel birlikteliğe izin verildiği gibi. Parodiler her zamanki popüler zamanı değiştirme ve maddesel beden düzeyinde yenileme algısı ile doluydu. Seviyece daha alçak ve zıt değerli fikirlere sahip olan sosyal tabakanın hâkim mantığı burada da hüküm sürmekteydi."[266]

Ancak Bahtin'in, Rabelais kahkahasının köklerini açıklamak, bu konu Bahtin'in bu kitapta üzerinde özellikle durduğu konudur, için Orta Çağ karnavalı ve bu karnavaldaki kahkahadan yararlanması ve Rabelais kahkahasından Orta Çağ kahkahasına kadar yaptığı genellemeler, ironilerinin[267] olduğu kadar üstkurmacasal parodinin daha sofistike bazı örneklerinin Orta Çağ edebiyatındaki varlığını da bir kez daha belirsizleştirir.[268] Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde, parodideki kahkaha unsurunu ve parodinin komik yönlerini vurgulayarak parodi hakkındaki önceki fikirlerine eklemeler yapar. Bahtin'in, türün daha burlesk ve grotesk örneklerinden de bahsederek yaptığı

---

[265] age., s. 84. age., s. 86, hakkında genel olarak "Eski ve Yeni Ahit'teki tek bir deyiş dahi, travestileştirilebilir ve fiziksel açıdan daha alçak olan maddesel düzeyin diline aktarılabilir; tartışmalı bir fikre dair bir ipucu sunabildiği sürece sorgusuz bırakılmamıştır" der.

[266] age., s. 83. Bahtin aynı sayfada ni okul ve üniversite etkinlikleri ile ilişkilendirir.

[267] bk. Chaucer'ın *Canterbury Masalları*'ndaki "Sir Thopas'ın Hikâyesi"ne yapılan diğer atıflar.

[268] bk. D. H. Green, *Irony in the Mediaeval Romance* (Cambridge, 1979).

bu vurgunun parodiyi "çift sesli" üslupsal bir yapı olarak değerlendirmesiyle herhangi bir alakası yoktur.[269]

Bahtin'in parodi çalışmasına sağladığı katkılar şu şekilde özetlenebilir:

1) Rus biçimci Tynyanov gibi Bahtin de parodiyi üsluplaştırma ile karşılaştırılıp kıyaslanabilecek ikili yapıya sahip bir araç olarak ele alır.

2) Rus biçimci Şklovski ve Tynyanov gibi Bahtin de parodiyi edebî evrime yardımcı olan bir araç olarak görür.

3) Bahtin üslupsal parodinin "ikili yapısı"nı araştırma konusunda Tynyanov'dan bir adım öteye gider, ayrıca parodideki çelişen sesler arasındaki "husumet" üzerinde Tynyanov'a kıyasla daha fazla durur.

4) Bahtin, 1929 sonrasında yayımlanan eserlerinde modern parodi olarak adlandırdığı tür üzerinde durulmasını eleştirir ve karnavalistik parodi türleri üzerinde durur, ayrıca bazı "modern" eserleri karnavalistik eserler olarak tanımlar ve modern (post-Rönesans bağlamında) parodi anlayışını burlesk ya da alaycı "çift" olarak değerlendirir.

5) Bahtin'in parodiyi halk sanatının "travesti yapan" ya da burlesk bir türü olarak görmesinin avantajlarından biri, Rus biçimciler tarafından tartışılan parodi eserlerin ve bazı biçimciler ve diğer modern eleştirmenler tarafından saf dışı bırakılan, göz ardı edilen ya da önemsenmeyen komik unsurların önemi nin vurgulanmasıdır.

6) Bahtin'in, halk sanatının "travesti yapan" ya da burlesk bir türü olduğunu savunan parodi anlayışının dezavantajlarından biri parodinin daha da burlesk ya da diğerine karşı yazılan herhangi bir şeye indirgenmesidir. (Daha önce de belirtildiği

[269] Bahtin'in *Rabelais*'si, s. 415, "pazar yerinin meşhur şenlik dili"nin ölüm ve yenilenmeyi bir arada barındıran "iki gövdeli" dünyaya hitap ettiğini söyler fakat parodinin iki düzlemli veya iki sesli olduğuna dair herhangi bir kapsamlı inceleme yapmaz.

üzere, bilhassa Tomaşevski, "Theory of Literature"ında (1925) burlesk "ya da traveti"yi kısaca parodinin bir türü olarak tanımlamıştır.)

7) Bahtin'in komik karnavalistik parodi açıklamalarının yazarın daha karmaşık üslupsal parodi tahlillerine rağmen parodiyi çoğu zaman burleske indirgemesinin sebeplerinden biri, her iki tahlilin de hedef aldığı metne karşı yıkıcı ya da düşmanca bir tavır takınan fazlasıyla olumsuz modern parodi görüşüne dayanmasıdır.

8) Bahtin'in komik karnavalistik parodi açıklamalarının parodiyi çoğu zaman burleske indirgemesinin bir diğer sebebi ise Bahtin'in üslupsal ve karnavalistik parodi tanımlarının birbirinden bağımsız bir şekilde yapılması ve sonrasında olumsuz yanlarının değişmesine sebep olacak şekilde bütünleştirilmemeleridir.

9) Bu hususun yanı sıra ve kısmen sebebiyle Bahtin üslupsal parodi tahlillerinde, karnavalistik parodinin esaslarından kabul ettiği kahkahanın karnavalistik parodide mi yoksa üslupsal tahlillerinde incelediği daha karmaşık parodide mi yaratıldığına değinmez. Fakat karnavalistik parodiyi açıklarken, parodinin ikili yapısı sayesinde yüksek ile alçağın bir araya getirilmesinden ziyade yükseğin alçağa indirgenmesi olduğunu söyler.

10) Daha sonraki sayfalarda tartışılan Bahtin ve Rus biçimcilere ait parodi tanımlarındaki bir diğer sorun ise, parodinin ikili yapısının parodisi yapılan metni kendi bünyesinde saklamasına ve bu durumun hem parodinin, parodisi yapılan eser karşısında sergilediği zıt değerlilikte sahip olduğu paya hem de parodisi yapılan eserin varlığını yitirdikten sonra çağrıştırılmasına ve korunmasına dair ayrıntılı bir tahlil yapmamış olmalarıdır.

Hem Bahtin'e hem de diğer biçimcilere ait birçok farklı parodi kullanımı ilerleyen sayfaların yanı sıra sonraki bölümde de tartışılacaktır. Bunlardan kullanımlardan ilki, sabit alımlama kuramcıları Jauss ve Iser'ınkidir. İkilinin parodi kullanımı-

nın, diğer metinden alıntı yaparak okuyucusuna beklentilerini hatırlatabilen parodi metnin bu becerisine gereken değeri verdiğini söylemek mümkündür.[270]

Alımlama Kuramcıları

Edebî bir eserde okuyucunun beklentilerinin kendisine hatırlatılmasına ilişkin önceki paragraflarda sözü edilen örneklerden biri Viktor Şklovski'nin Laurence Sterne'ün olay romandaki temel olayın devamını sağlamak için okuyucunun beklentilerinde gerilim yaratmak amacıyla örgüsünü yavaşlatma aracını kullanmasından bahsetmesidir[271] fakat Rus biçimciler ya da Mihail Bahtin'in eserlerinde, alıntılama ya da taklidin okuyucuya beklentilerini hatırlatılması konusunda parodide oynadıkları rol hakkında sözünü esirgemeyen birçok yorum ya da atıfta bulunulmuştur.

Ancak Aristoteles'ten bu yana yaşamış yazarlar, X'e duyulan beklentiyi yükseltip X olmayan bir şey vererek bu beklentilerin "hüsran" ile sonuçlanmasına sebep olarak nasıl komedi yaratılabileceğini anlatmışlardır. Bu dersten, biçimciler tarafından tahlil edilen parodi metinlerde okuyucu beklentisinin yükseltilmesi konusunda daha fazla inceleme yapmak ya da Bahtin'in iki metin ya da "ses"ten oluşan karnavalistik parodisinin yarattığı komik kahkaha ile yazarın üslupsal parodi tahlili arasında ilişki kurmak isteyen herkes faydalanabilir.

Örneğin, Bahtin'in üslupsal parodi analizinde üzerinde durulmayan nokta eklenerek yukarıda bahsedilen hüsran yaratılabilir. Bahtin'deki eksik husus ise şudur: Parodi, sadece kendi metninde ya da "düzey"inde, parodisi yapılan metnin

---

[270] Bu tartışma büyük oranda Jauss ve Iser tarafından yapılan parodi tahlillerini ve kullanımlarını değerlendirir. Alımlama kuramı hakkında daha ayrıntılı bir tanım için bk. Robert C. Holub, *Reception Theory. A Critical Introduction* (Londra ve New York, 1984).

[271] Şklovski'nin "Literature Without a Plot", *O Teorii Prozy*, 1925, ss. 165-6 makalesinin ilk bölümünün sonuç kısmından bahsedilen yere veya Sher, s. 192'ye bakınız.

kendini belli belirsiz fark ettirmesine izin vermekle kalmaz, ilk olarak okuyucuda beklenti yaratmak için (taklit ya da kısmi alıntı veya diğer araçlar yoluyla) parodisi yapılacak metni hazırlar, daha sonra parodisi yapılacak metnin başka bir örneğini yaratır, okuyucu bunu beklemez ve bu yeni örnek asıl eser ile uyumsuz bir tezat ya da kıyas yaratır. Bu örnek, parodicinin okuyucunun kahkaha atmasını sağlamasının birçok farklı yolundan yalnızca birinin basit bir açıklaması olmasına rağmen Bahtin'in onayladığını söylediği daha karnavalistik türler dâhil olmak üzere parodide kullanılan birçok tekniğin temeli olduğu söylenebilir. (Orta Çağ *Cena Cypriani*'si, Bahtin Rabelais kitabında bu eserden en eski grotesk parodilerden biri diye söz eder, İncil'e ve İncil'i anımsatan hikâyelere dair beklentiler yaratarak, bu durum daha sonrasında eserin İncil'deki hikâyeleri çarpıtarak elde ettiği komik hikâyeleri İncil'deki hikâyeler ile kıyaslamasına imkân veren ve X ve X olmayan arasındaki uyuşmazlığı fark eden okuyucunun kahkaha atmasına sebep olur, ilerler.)

Yukarıda sözü edilen yaklaşımda yer alan yapısalcı kuram veya Bahtin'in kuramındaki boşluklar üzerinde durmamasına rağmen Hans Robert Jauss bu *lacunae*'ları* doldurmamıza yardımcı olma konusunda yol kateden fikirlerine Don Kişot gibi eserlerde okuyucu beklentisini yükseltmenin rolü hakkındaki farkındalığı da eklemiştir.

Jauss'un hem Rus biçimcilerin eserlerini tartıştığı hem de bir metnin okuyucusunda beklenti yaratılmasına sonrasında ise bu beklentilerin yıkılmasına yardımcı olabilme şekli hakkındaki farkındalığından bahsettiği en eski metinlerden biri yazarın *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [*Edebiyat biliminin provokasyonu olarak edebiyat tarihi*] (1967) adlı eserinde yer alır.[272] Jauss bu metinde sadece Rus

---

* Bir el yazması, kitabe, metin, tablo veya müzik eserindeki eksiklik; boşluk.

[272] bk. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz, 1967), s. 22 ve ss.

biçimciler ve onların süreksizlik, evrim ve edebî türlerdeki "makineleşme" vurgusundan bahsetmez, okuyucuya beklentilerinin hatırlatılması ve bu beklentilerin yıkılmasının edebî eserdeki rolünün anlaşılmasının öneminden de söz eder.

Jauss parodi metinlerden edebî metinlere uzanan bir genelleme yaptığı sırada akıllara Rus biçimcileri getirir ve bir şekilde bu genel alımlama kuramının, bu konunun üstkurmacasal parodi tarafından ön planda tutulmasından etkilendiğini ileri sürer. Parodi üzerine yazdığı daha sonraki makalelerinin aksine bu gibi metinlerde okuyucuya beklentilerinin hatırlatılması sonrasında ise bu beklentilerin yıkılmasının hem eleştirel bir amacı olduğunu hem de yeni poetik etkiler yaratabileceğini ima etmesine rağmen Jauss *Don Kişot*'tan ve *Don Kişot*'un okuyucuya romansa dair beklentilerini hatırlatması ve sonrasında bu beklentileri yıkmasından bahsetmesine rağmen parodinin bu eserde okuyucuya beklentilerinin hatırlatılması daha sonra bu beklentilerin yıkılması konusunda oynadığı önemli rolü incelemez.[273]

Daha sonralarda yazdığı "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden" [Komik Kahramandaki Zevkin Sebebi Hakkında] adlı makalede, bu makale 1976'da editörlüğünü Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning'in yaptığı komedi serisinin bir cildinde yayımlanmıştır, Jauss hem daha açık bir şekilde parodiden bahsederek beklentilerin yükseltilmesi sonrasında yıkılmasından ayrıntılı bir şekilde bahseder hem de Bahtin'in komik yapıları kavramamıza sağladığı katkılardan söz eder.[274] Jauss, Theodor Verweyen'in parodi üzerine yaptığı çalışmadan (1973) bahsettikten sonra[275] beklentilerin

[273] bk. Jauss, 1967, s. 33 ve ss. Jauss burada H. J. Neuschafer'ın *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*'undan (Heidelberg, 1963) bahseder.

[274] bk. Hans Robert Jauss, "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden", *Das Komische*, ed. Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning (Münih, 1976), ss. 103-32.

[275] bk. Jauss, 1976, s. 105.

parodinin alımlanmasına dâhil oluşuna dikkat çeker[276]: "parodi ya da travesti, yüksek ve alçak arasındaki uyuşmazlığı biçim veya içerik bazında eleştirel taklit yordamıyla nesnesini hedefine (bu hedef, genellikle otoriter duruşa sahip olan bir metindir) saldırmak ya da hedefini taklidi sanatsal bir şekilde geliştirmek suretiyle yeni bir şeye dönüştürmek amacıyla kendi çıkarları için kullanabilirler" sözleriyle bizlere Bahtin'in parodi ve travestiyi birleştirişini hatırlatır.[277]

Jauss'un yaptığı bu parodi tanımı, parodiyi sadece travesti ve yükseği alçaltan diğer eserin içeriğinin komik bir şekilde taklit edilmesi olarak yapılan travesti tanımı ile değil[278] aynı zamanda Alfred Liede'nın parodi tanımı dâhil parodinin eleştirel ve sanatsal işlevlerini ayrı tutan bazı modern parodi tanımları ile de bir araya getirir. Parodiyi eleştirel ve sanatsal olarak yorumlayan bu birbirinden farklı fikirler Tynyanov ya da Bahtin'in dediği gibi parodinin ikili kodlanmış olması ile herhangi bir şekilde bağlantılı değildir. Jauss bu yazarların parodi hakkındaki fikirlerine bir şeyler eklerken, Verweyen'in parodi tahlilinin parodiye sadece yazarın normlarının değil bu normların alımlanma normlarının da düzenlenmesi gerektiğini göstermesinden bahsederken bile eleştiri olarak parodi ve sanat olarak parodi arasında modernist bir ayrıma gider.[279]

Jauss, bu makalede özellikle yakından ilgili olduğu komik kahraman figürüne ilişkin olarak "bu durumların tümünde parodi ve parodisi yapılan metin arasında karşılaştırma yapılır: ko-

---

[276] bk. Theodor Verweyen, *Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs* (Münih, 1973).

[277] Jauss'tan yapılan çeviri, 1976, ss. 104-5. Jauss cümlenin son bölümünde Erwin Rotermund tarafından *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*'inde (Münih, 1963) yapılan parodi tanımından bahseder.

[278] Jauss'un burada alçağı yüksek ile kıyaslayan diğer eserin biçiminin taklit edilmesi olarak yapılan parodi tanımını benimsediği ve bu tanımı yükseği alçaltan diğer eserin içeriğinin taklit edilmesi olarak yapılan travesti tanımı ile bir araya getirdiği söylenebilir.

[279] bk. Jauss, 1976, s. 105.

mik kahramanın kendisi komik değildir fakat belli beklentileri karşılamaya karşı çıkan komik kahraman bu beklentileri ya da normları değillediği sürece komiktir" derken parodinin eleştirel ve "değilleyici" işlevleri üzerinde de durur. Jauss, beklentileri ve beklentilerin değillemelerinin karşılaştırılması sürecinin bu örnekte alımlama sürecinin esaslarından olduğunu söyleyerek sözlerine devam eder. Jauss, "kim ki komik bir kahramanın değillediği şeyi bilmez ya da anlayamaz o kişi bu kahramanı komik bulmak zorunda değildir" derken parodinin okuyucusunun beklentilerini değillemeden önce bu beklentileri yaratabilme şeklini anlatışı, parodinin sayesinde kendi metni içinde parodisi yapılan eseri okuyucusuna yeniden sunabileceği süreci onaylar. Jauss daha sonra beklentilerin okuyucuya anımsatılması komik kahramanın daha sonra dalga geçilebilecek ya da sorunlu olacak bazı kasti normlar yaratmak için kullanılabileceği anlamına geldiğini ve böyle bir parodinin diğer otoritelerin hükümlerinden serbest kalma işlevi göreceğini ya da bu otoritelere karşı çıkmanın bir aracı olabileceğini bunun yanı sıra eskiye karşı yeni normlar koymanın bir yolu olduğunu ileri sürer.[280]

Jauss bu andan itibaren[281] Freud'un *Jokes and their Relation to the Unconscious* [*Şakalar ve Bilinçsizle Olan İlişkileri*] (1905) kitabında karikatür, parodi ve travestiden bahsedilen paragraflarda parodi gibi türlerin yükseği alçaltma yöntemini tartışmasından bahsederek devam eder.[282] Freud karikatür tartışmasını "parodi ve travestinin alçak bir şeyi başka bir şekilde, insanların bizim bildiğimiz karakterleri ve bu karakterlerin konuşmaları ve hareketleri arasındaki birliği imha ederek, göklere çıkarılan figürün veya bu karakterlerin sözcelerinin alçak karakterler aracılığıyla yeri değiştirerek, göklere çıkarmayı başardığını" söyleyerek sürdürür ve ekler "aynı yöntem, *maskeleri düşürmek* [*die Entlaroung*] için de kullanılır, bu kişi itibar ve otorite sahibi

[280] age., ss. 105-6.

[281] age., s. 106 ve ss.

[282] age., s. 106.

olduğu aldatmacasına inandığında meydana gelir ve bunların gerçekte o kişinin elinden alınması gerekir."[283]

Ayrıca Bahtin'in Freud'un parodi hakkındaki bazı fikirlerine, bunların arasında parodiyi yükseği alçaltan travesti türü olarak kabul eden görüş ve Freud'un geçici bir süreliğine kurallara bağlı olunmayan zaman olarak karnaval (hem antik hem modern) fikrine katıldığı söylenebilir.[284] Bununla birlikte, Jauss, Bahtin'in Rabelais için yaptığı "grotesk kahraman" analizinin sırf ideal kahraman ile arasındaki tezattan doğmayan ve "birine katıla katıla gülme"den ziyade "onunla birlikte gülmesi" durumunu temsil eden komik bir figürü bizlere gösterdiğini tartışır.[285] Fakat eğer ki Bahtin'in, Rabelais tarafından kullanılan parodinin karnavaldaki gibi şeyleri alçalttığını düşündüğü söylenirse Jauss'un fikri de en azından parodi ve bu gibi türlerin sadece, ya da büyük ölçüde, değilleyen ve indirgeyen olarak tanımlanmalarından kaçma teşebbüsü olarak görülebilir. Jauss'un parodiyi kapsamlı bir şekilde açıklaması parodinin değilleyici işlevlerini açık bir şekilde vurgular ve bunları türün sanatsal işlevlerinden ayrı tutar fakat onun bu açıklaması yine de komik/olumsuz ya da üstkurmacasal/sanatsal modern parodi ayrımı sorunsalı içinden çıkamaz.

Wolfgang Iser parodiden olumsuz bir şey olarak bahsetmeye devam eden bir diğer çağdaş eleştirmendir. Eleştirmenin

---

[283] bk. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, *Gesammelte Werke*, yedinci bölüm, ed. Anna Freud ve diğerleri, 17 cilt, (Londra, 1940-52), cilt 6, s. 229 ve ss. ya da *Jokes and their Relation to the Unconscious*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, çev., ve ed. James Strachey ve diğerleri, 24 cilt (Londra, 1953-74), cilt 8, s. 201.

[284] bk. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse of the Ego*, *Gesammelte Werke*, 1921, cilt 13, s. 147; ya da *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Strachey ve diğerleri, cilt 18, s. 131. *Nicholas Bahtin. Lectures and Essays*, ed. A. E. Duncan-Jones (Birmingham, 1963) Mihail'in kardeşi Nicholas'ın Freud, Kant, Nietzsche gibi modern kuramcılara duyduğu ilgi ve kardeşinin antik düşünceye dair bildikleri hakkında ender bulunan ilginç bilgiler verirken Clark ve Holquist, 1984, de Mihail Bahtin'in Freud ve diğer modern düşünürler hakkındaki bilgisi üzerine yorum yapar.

[285] bk. Jauss, 1976, s. 106 ve ss.

Der implizierte Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett'ı (1972) (İngilizceye *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* [*Zımnî Okur. Bunyan'dan Beckett'a Nesirde İletişim Örnekleri*] olarak tercüme edilmiştir), örneğin, "*Tristram Shandy*'nin salt parodik hatta yıkıcı bir niyetle açıklanması gerekmez" ifadesini içerir.[286] Bununla birlikte, Jauss gibi Iser da romanın okuyucusu ve okuyucusunun beklentileri ile oynama şeklini incelemek için genel üstkurmacasal parodileri seçmiştir.

Iser, zımni okur üzerine yazdığı *Der implizierte Leser* [*Zımni Okur*] adlı eserinde, yazarın çoğunlukla öğretici amaç ile okurdan bahsettiği ve okur ile konuştuğu ya da okuru kendi aralarında ve yazar ile gerçekleşen sohbetlerde yeterince aktif rol almayışı sebebiyle ironik bir şekilde azarlayan *Tristram Shandy* gibi metinleri ele alır.[287] Sterne'ün edebî metin fikri, Iser'ın *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*'unda (1976) (İngilizceye *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* [*Okuma Eylemi. Estetik Karşılık Kuramı*] olarak tercüme edilmiştir) "okuyucu ve yazarın bir hayal gücü oyununa dâhil olduğu alan gibi" olarak tanımlanır.

Daha yakın zamana geldiğimizde Iser'ın Sterne'ün *Tristram Shandy*'si üzerine bir monograf yazdığını görürüz. Bu çalışma, bu gibi üstkurmacasal metinlerin kendi okuyucularını hazırlama ve metin içinde bu okuyucuların beklentilerini oluşturma şeklini incelemeye uygunluğunu kanıtlar.[288] Iser, bu çalışmada *Tristran Shandy*'nin karmaşa olarak adlandırılmasına karşı eseri

---

[286] bk. Wolfgang Iser, *Der implizierte Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (Münih, 1972). s. 98-9: "Die beim Wort genommene Ich Form des *Tristram Shandy* [ist] nicht durch eine bloß parodistische oder gar destructive Absicht allein zu erklären. [*Tristram Shandy*'nin sözcükte alınan "ben" biçimi sadece parodik ya da pek yıkıcı bir niyetle yalnız bir surette açıklanabilir.]"

[287] Iser'ın *Der implizierte Leser*'ı Fielding'in *Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'u aynı zamanda Smollett'in *Humphrey Clinker*'ı ve Beckett ve Joyce ile de ilgilidir.

[288] bk. Wolfgang Iser, *Sterne: Tristram Shandy* (1987), çev., David Henry Wilson (Cambridge, 1988).

savunur ve Sterne'ün karmaşık arasözlerde "aracın açıkça ortaya koyulmasıyla" ve bu arasözlerden romanın Menippusçu özelliklerinden biri olarak söz etmeyi ihmal edişiyle Şklovski'nin izinden gider: "Söz arasına gitme stratejisi, Sterne'ün anlatıcısı aracılığıyla anlatı tekniklerini hangi ölçüde yansıttığının göstergesidir. Arasöz stratejisinin amacı, ki bu strateji tüm romanı şekillendirir, anlatının kumaşını açığa çıkarmaktır. Eleştirmenler bunu çok önceden dikkate almışlardır ve bu Rus biçimcilerin ilgisini özellikle çekmiştir."[289]

Şklovski gibi Iser da parodinin Sterne'ün *Tristram Shandy*'sinin ortaya çıkışında rol oynayışını kabul ettiğini açık bir şekilde kısaca ifade eder, gerçi 1988 tarihli eserinde *Tristram Shandy*'deki mizahı tartışır,[290] ve söz konusu eserdeki parodinin "parodinin oluştuğu bağlam"dan nasıl daha kalıcı olduğu üzerine yorum yapar: "Eğer ... *Tristram Shandy* sadece *tarihteki* başarı hikâyesine karşı gelmek amacıyla yazılmışsa o zaman örtülü parodideki tarihsel bir ilgiden başka bir şey değildir. *Fakat oluştuğu bağlamdan daha kalıcı olabilen* bir parodi aktarılan şemanın sırf alt üst edilişinden öteye gitmelidir."[291]

Iser, *The Implied Reader*'ın Fielding'in *Joseph Andrews*'i ve *Tom Jones*'u ile ilgili olan bölümünde parodinin amacını çarpıtarak okuyucusuna hedefini hatırlatabileceğine dikkat çeker.[292] An-

---

[289] bk. Iser, 1988, s. 71. Iser, Şklovski, "A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*", *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, ed. J. Traugott, s. 69'u kaynak gösterir.

[290] bk. Iser, 1988, s. 106 ve ss. Iser bu bölümün öncesinde, s. 105, *Tristram Shandy*'nin "esas itibariyle tamamen oyun olan bir şeyin somut hâli" olduğunu ve bu oyunun "öznelliği somutlaştırdığını" söyler, ayrıca "eğer bir şey ile sadece oyun oynanabiliyorsa o hâlde o şey mutlaka çok anlamlıdır. Sterne'deki mizahı yaratan şey de bu çok anlamlılıktır" der.

[291] bk. Iser, 1988, s. 3.

[292] Iser burada, E. H. Gombrich'in *Art and Illusion*'ın dördüncü bölümünde sanatçının bir imgenin resmedilen şey ile "uyuşma" yeteneğinin kendisini tatmin etmesi öncesinde o imgeyi "düzeltebilmesi"nden söz eder fakat *Der Akt des Lesens*'ta, s. 151, Gombrich'in söz konusu paragrafta parodik sanattan ziyade davranışları taklit eden sanattan söz ettiğini kabul eder.

cak daha önce de ifade edildiği üzere Iser, *Tristram Shandy*'den bahsederken bu romanın fazlasıyla otobiyografik oluşunun sadece "saf bir parodistik hatta yıkıcı bir niyet" ile açıklanmaması gerektiğini söylediği gibi, parodinin bu eserde indirgeyici bir şey olduğundan, örneğin, Defoe'nun *Robinson Crusoe*'da otobiyografi türünü kullanışının parodisi, bahsetmiştir.[293]

Jauss ve Iser'ın, parodi anlayışına yaptıkları katkıları özetleyecek olursak kendilerinin yukarıda da görüldüğü üzere hâlâ modernliğini koruyan parodi anlayışlarındaki bazı sorunlara rağmen Sterne'ün *Tristram Shandy*'si ya da Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi genel parodi örnekleri üzerine yaptıkları incelemeler, hem Rus biçimcilerin hem de Bahtin'in eserleri üzerine yapılan incelemelere katkı sağlamıştır. Modern ve büyük ölçüde olumsuz bir parodi anlayışına sahip olan kendilerinden önceki kuşak gibi bu eserlerin özellikle parodik olan özellikleri üzerinde durmamalarına rağmen Bahtin ve Rus biçimcilerin bu gibi eserlerin yazarlarının okuyucuya parodisi yapılan metinden beklentilerini anımsatma şekline ve bu eserlerin o zaman bu gibi araçlar vasıtasıyla nasıl sadece okuyucunun varlığına "işaret etmediği"ne ve bunun üzerinde oynamadığını aynı zamanda parodi eserin, varlığını korumadığında bile, alımlanmasını garantileyişine işaret ederek parodi anlaşına büyük katkıda bulundukları söylenebilir.

Yapısalcılar ve postyapısalcılar

Rus biçimciler ve Mihail Bahtin birçok farklı edebî eleştiri ve inceleme okulunda kabul görmüştür. Bu bölüm Rus biçimciler ve Bahtin'in fikirlerinin son yıllarda farklı gruplara dâhil olan birçok postmodernist tarafından nasıl genişletildiğini tartışırken bu alt bölüm modern ve "geç modern" yapısalcı ve postyapısalcı kuramcıların, biçimcilerin Sterne'ünki gibi üst-

[293] Iser, *Der implizierte Leser*, s. 99. Iser, s. 99, Joyce'un "Güneşin Öküzü" paragrafındaki parodileri tartışırken parodiyi kapsamlı ve indirgeyici olarak nitelendirir.

kurmacasal parodilerden hareketle ürettikleri metinlerindeki süreksizlik, metinlerarasılık ve özdüşünümsellik üzerine fikirlerini nasıl geliştirdiklerini fakat aynı zamanda komiği parodinin karmaşık metinlerarasılık ve üstkurmacasallık yönlerinden ayrı tutmayı sürdürdüklerini ve bu konuda ilerleme gösterdiklerini değerlendirecektir. (İleriki bölümlerde ve altıncı bölümün sonunda verilen özette de görüleceği üzere, komiği metinlerarası olandan ayrı tutan ve metinlerarası olan üzerine odaklanandan sadece komik alay olmakla eleştirenlere, bu eleştiriyi parodi hakkında yapılan olumsuz değerlendirmelere ve nitelendirmelere kadar vardıran birçok farklı "geç modern" kuram ve parodi kullanımı vardır.)

Hem Rus biçimcileri hem de Bahtin'i tartışan en eski ve en etkili yapısalcı metinlerden biri Julia Kristeva'nın "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" [Bahtin, kelime, diyalog ve roman] (1966) adlı makalesidir.[294] Kristeva ilk sözlerine Bahtin'i Rus biçimciler ile birlikte anarak ve Rus biçimcilerin kuramlarının zamanın çağdaş yapısalcı kuramının kaynağı olarak nitelendirilmesinden bahsederek başlar. Bahtin'i karnavalistik söylemin sansürlü konuşmanın ilkelerini çiğnediğini düşünen biri olarak tanımlamasının yanı sıra Bahtin'in Kristeva'nın deyimiyle "metinlerarası" tahlili yakından ilgisini çekiyordu. Kristeva burada Bahtin'in "her metin kendisini alıntıların mozaiği olarak inşa eder ve her metin bir başka metnin kendisine katılması ve dönüştürülmesidir" buluşundan bilhassa söz etmiştir. Kristeva, bizde öznelerarasılık fikri yerinde "metinlerarasılık" fikri olduğunu ve bu şiirsel dilin çift dil olarak okundu-

[294] bk. Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman" (1966), *Σημειωτική*. Recherches pour une sémanalyse (Paris, 1969), ss. 143-73. (Makale, 1967'de *Critique*'te de yayımlanmıştır.) Alice Jardine, Thomas Gora ve Léon S. Roudiez tarafından yapılan "Word, Dialogue and Novel" adlı İngilizce tercümesi *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*'tan, ed. Leon S. Roudiez (Oxford ve New York, 1980) alınarak *The Kristeva Reader*'da, ed. Toril Moi (Oxford, 1986), ss. 34-61 yeniden yayımlamıştır.

ğunu söyleyerek paragrafı sonlandırır.[295] Kristeva'ya göre, Rus biçimciler Bahtin kadar önem vermeseler de[296] "dilsel diyalog" kavramı ile de ilgiliydiler.[297]

Kristeva'nın metinlerarasılığa duyduğu merak son yıllarda birçok kişi tarafından sürdürüldü ve metinlerarasılık teriminin genel olarak Rus biçimciler ve Bahtin'in üzerinde çalıştığı komik parodi eserlerden komik ve parodik olmayan eserlere kadar yayılmasında etkili oldu. Kristeva'nın metinlerarası terimini Rus biçimcilerin ve Bahtin'in çift yapılı ve çift sesli parodi metin tahlillerini tanımlamada kullanırken bu metinlerin parodik ve komik özelliklerini göz ardı edişi, 1966'da yorumladığı Bahtin kuramlarını yorumlarken yaptığı değişikliklere -bunların en azından biri önemli bir değişiklikken diğeri küçük bir değişikliktir- kadar gidebilir.

Kristeva, Bahtin'in listelediği Menippusçu ve "polifonik" roman örneklerine Kafka'yı eklediğinde küçük bir değişiklik meydana gelir,[298] büyük değişiklik ise karnavalistik kategorisinin parodiden *ziyade* ciddi bir tür olarak ele alınması gerektiğine karar verdiğinde yaşanır.[299]

Bahtin *Cena Cypriani* gibi karnavalistik eserleri hem komik parodi hem de önemli eserler olarak yorumlarken Kristeva karnavalistik kelimesinin komik parodiyi çağrıştıran olarak yorumlanmasının Bahtin'in üzerinde durduğu karnavalın daha trajik ve büyük değişikliklere sebep olan yönlerinin anlaşılmasını güç-

---

[295] bk. Kristeva makalesinin ilk bölümü, "le mot dans l'espace de textes", s. 146.

[296] bk. Kristeva makalesinin ikinci bölümü, "le mot et le dialogue", s. 147 ve ss.

[297] Kristeva, karnavalistiğin Menippusçu geleneğin ve polifonik romanın metinlerarasılığına katkı sağladığını söyler fakat modern parodinin "aldatıcı ihlal" olduğunu söyleyerek bu parodiyi karnavalistikten ayrı tutar.

[298] Kristeva, s. 162. Kafka eserlerinde bazı parodik unsurlar vardır fakat Kristeva, Kafka'yı Bahtin'in polifonik romanlar listesine eklerken bu unsurlardan söz etmez ya da Kafka'nın neden Menippusçu geleneğe dâhil edilmesi gerektiğine dair bir kanıt sunmaz. (Kirk'ün Menippusçu gelenek üzerine yazdığı kitap, dizininde herhangi bir şekilde Kafka'ya yer vermez.)

[299] bk. Kristeva, age.

leştirdiğini ileri sürer. Bahtin'in karnavalın büyük değişikliklere sebep olan özelliklerini tartışırken parodi kelimesini kullanmasına ve kahkahanın her ikisindeki önemini de vurgulamasına rağmen Kristeva şöyle der: "Karnavaldaki kahkaha sadece parodik değildir, trajik bir kahkahadan çok komik bir kahkaha da değildir, karnaval kahkahası hem komik hem de trajiktir; başka bir deyişle *ciddidir*. Bu şartlar altında sahnesi ne kanun ne de parodi sahnesidir ancak ve ancak *diğerinin* sahnesidir." Bahtin'den değil de Antonin Artaud'dan alıntı yapan Kristeva, modern yazımın "hem *kanun* hem de *diğeri* olan ve parodi değil *cinayet* ya da *devrim* olduğu için kahkahanın üzerine sessizce çöktüğü bu genellenmiş tablo"nun birçok aleni örneğini sunduğunu sözlerine ekler.[300]

Birçok "geç modern" yapısalcı ve postyapısalcının tartışmasında olduğu gibi Kristeva makalesinin genel olarak üzerinde durduğu konu parodik ve komik kahkahadan *ziyade* metinlerarası ve "ciddi" kahkahadır. Yukarıda tercüme edilen cümlelerin ilkinde, Kristeva karnavaldaki kahkahanın hem komik hem de trajik olduğunu söyler ve bu kuramcının parodiyi karnavaldan ve karnavalın, parodinin çoğunlukla komik olduğu ve parodideki bu komedinin aynı zamanda "ciddi" olamayacağı yönündeki aşikâr ve modern varsayıma dair ciddi fikirlerinde ayrı tutarken de yinelenir. Bu sebeple, Bahtin'in parodinin karmaşıklığına ve karnavalistik parodilerin aynı anda hem yıkıcı hem de yapıcı işlevlerine ve kahkahalarına hak ettikleri değeri vermesini ya da parodi üzerine yaptığı üslupsal tahlillerin karnavalistik parodi tahlilleri ile bütünleşememesinin yarattığı sorunları anlamamıza yardımcı olacak yol yoktur. (Kristeva sadece Bahtin'in üslupsal parodi tahlilinden bahseder kısaca[301] ve Bahtin'in bu tahlillerde parodideki komik unsurların hakkını verişini bunun yanı sıra parodiyi karnavalistik olmak için fazla komik olmakla eleştirir-

---

[300] age.

[301] bk. Kristeva, s. 155. Yazar burada parodi yazarını "başka" kelimesinin anlamına zıt düşen bir anlam katan olarak tanımlar.

ken Bahtin'in karnavalistik parodi hakkındaki yorumlarını göz ardı etmiş gibi görünür.) Kristeva'nın makalesi, modern Batılı kuramcıları Bahtin'in eserinden haberdar etmesi açısından önemli iken Bahtin ya da Bahtin'in ilgilendiği eserlerin parodik özelliklerinin anlaşılması, gerektiği gibi yorumlanmaları konusunda herhangi bir rol üstlenmediğinin de söylenmesi gerekir.

Bu konuya değinmek sadece Kristeva'dan bu yana diğer bazı Bahtin editörleri ve yorumcularının parodinin Bahtin'in kuramlarındaki rolünün hakkını vermemeyi sürdürdükleri -ve bunları ya dizine dâhil etmedikleri ya da olumsuz, parazit ya da önemsiz oldukları yönünde yanlış yorumlar yaptıkları- için değil parodik metinlerarasılık üzerine yorum yapan diğer birçok geç modern eleştirmenin parodinin komik yönlerini yansıyarak ya da görmezden gelerek parodiyi metinlerarası olana indirgedikleri için de gereklidir.

Bahtin ve metinlerarasılık konularında Kristeva'nın izinden giderek yazanlar arasında yapısalcı ve Bahtin yorumcusu olan Tzvetan Todorov da vardır.[302] Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*'ında [*Mihail Bahtin. Diyalojik İlke*] (1981)[303] metinlerarasılığı tartıştığı bölüme Bahtin'in diyalojizmini tartışırken Kristeva'nın "metinlerarasılık" terimini kullanacağını söyleyerek başlar. Kristeva, parodinin fazlasıyla komik olduğunu varsayarak Bahtin'in karnaval anlayışını parodi anlayışından ayrı tutarken ve parodinin komik yanının vurgulanmadığı Bahtin'in üslupsal parodi tahlilinden kısaca bahsederken Todorov'un Bahtin'in diyalojizm anlayışını tartışmak için "metinlerarasılık" terimini kullanması Bahtin'in metinlerarası kategorisi altındaki

[302] Kristeva'nın 1967'de yayımlanan makalesinin akabinde, Roland Barthes'ın daha öncesinde parodi ve diyalogtan metinlerarasılık ile ilişkilendirilerek söz ettiği fakat bu kavramların hiçbirini Bahtin'in tahlillerine kadar geri götürmediği görülecektir.

[303] bk. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle* (1981), çev., Wlad Godzich (Mineapolis, 1984), s. 60.

diyalojik yapı olarak nitelendirdiği üslupsal parodiyi tartışmasına sebep olmuştur.[304] Todorov burada ayrıca Bahtin'in "The Problem of the Text"te [Metnin Sorunu] (1959-61) parodiyi ham ve "yontulmamış" diyalojizm yapısı olarak betimlemesinden bahsetmesine rağmen[305] Bahtin'in üslupsal parodi analizinin izinden giderek[306] komikten parodinin ayırt edici özelliklerinden biri olarak söz etmez. Böylece sebeple metinlerarası parodinin komik olmayan bir tür olarak betimlenmesine destek çıkar.

Bahtin'in eseri üzerine çalışan ve Jauss ve Iser'ın meslektaşı olan bir diğer öğrenci Renate Lachman 1980'lerin başında "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs" [Metinlerarasılık Kavramının Düzeyleri] başlığıyla yayımlanan makalesinde metinlerarasılık fikrinin gelişiminden bahseder.[307] Lachman'ın makalesi metinlerarasılık fikrinin son zamanlarda yazılan yazılarda şaşırtıcı derecede yaygınlaşmasını yorumlayarak başlar ve bu konudaki daha önemli eserlerin adlarını verir, Julia Kristeva'nın makale derlemesi *Séméiotiké* [*Σημειωτική*]. *Recherces pour une sémanalyse*, Paris, 1969 [*Göstergebilim. Bir Köken Analizi İçin Araştırmalar*] (yazar burada Bahtin ve Bahtin'in metinlerarasılığını tartışır) ve *Le Texte de roman* [*Romanın Konusu*] Paris, 1970; J. Starobinski'nin *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*'ü [*Kelimelerin Altındaki Kelimeler. Ferdinand de Saussure'ün Anagramları*], Paris, 1971; *Poétique 27* [*Poetik 27*], 1976; *Intertexuality. New Perspectives in Criticism*'i [*Metinlerarasılık. Eleştiride Yeni Yaklaşımlar*], ed. J. Parisier-Plottel/H.Charney, New York Literary Forum 2, New York, 1978; Michel Riffaterre'in, *Semiotics of Poetry* [*Şiirde Göstergebilim*], Bloomington/Londra, 1978 ve *La Production de texte*'i [*Metnin Oluşumu*], Paris, 1979 ve Gérard Genette'in *Palimpses-*

---

[304] Todorov'un parodiyi tartıştığı "Intertextuality" bölümü, ss. 60-74'e bakınız.

[305] Bu eserde Bahtin'den söz edilen bölümdeki bir önceki nota bakınz.

[306] bk. Todorov, ss. 73-4.

[307] bk. Renate Lachman, "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs", *Das Gespräch*, ed. Karlheinz Stierle ve Rainer Warning (Münih, 1984), ss. 133-8.

tes. La Littérature au second degré'si [*Palimpsestler. İkinci Dereceden Edebiyat*], Paris, 1982 de bunlar arasındadır. (Genette de 1982 tarihli eserinde parodiyi ayrıntılı bir şekilde tartışır fakat parodi, pastiş ve travestiye dair çeşitli tipolojileri bu terimlerin kullanım ve kavranışlarındaki tarihsel farklılıkların tümünü her zaman yansıtmaz fakat kendisinin en çok alıntılanan, metnin asgari düzeyde dönüştürülmesi olarak yapılan, parodi tanımı türün komik işlevlerinden, bu işlevlerin kendilerine özgü birçok karmaşasından ve parodinin diğer özelliklerinden söz etmez.)

Lahmann, edebiyatta metinlerarasılık terimi ile ilişkili olarak birçok farklı terimin kullanıldığını; "geno-", "pheno-text", "metatext" ve "auto text" gibi terimlerin yanı sıra "sub-text", "hypotext", "hypertext", "anatext", "paratext", "intertext", "transtext" ve "text in text" terimlerinin bunlardan bazıları olduğunu söyler. (Lachmann da bu terimler arasına "zımni metin" terimini ekler.) Lachmann'a göre, bu kuram patlamasının bir başka sebebi de kavramın anlamında meydana gelen genişlemedir. Aklında ise şu sorular vardır: Anlamdaki bu genişleme, metinlerin genel kapsamında bulunan "Implikalivität" (metinlerin başka metinleri ima etme ya da çağrıştırma kabiliyeti olarak tercüme edilebilir) olarak adlandırdığı özelliği belirleyecek şekilde mi olmalıdır; yoksa kavram, yapısı metinlerin veya metinlerdeki unsurların etkileşime girmesinden etkilenen metinleri tanımlamakla mı sınırlandırılmalıdır? Ya da temelde tek olma, soyutlama, yapısal bütünlük, "sistem benzerliği" gibi günümüz edebiyat kavramlarını tartışmaya açabilmesi bakımından kavramın eleştirel bir işleve sahip olduğu söylenebilir mi? (Hatta Lachmann biraz ironik bir eda ile metinlerarasılık kuramcılarının, kendi kuramlarını alıntılamaları, anıştırmaları, tekrarlamaları, birbirine karıştırmaları bakımından, yeni bir edebî söylem yaratıyor gibi göründüklerini söyler.)

Lachmann (s. 134), bu konuyu "kuramsal metin", "betimleyici metin" ve "edebî" ya da "kültürel-eleştirel" metin bakış açısı vasıtasıyla derinlemesine düşünmesinin faydalı olacağını

ekler. İkinci kategoriye ilişkin olarak Lachmann "metnin dışını düzenlediği" söylenebilen kasıtlı metinlerarasılık ile "intertextin dışına karışmayan" ama anlamının inşa edilmesinde belirleyici olan örtülü metinlerarasılık arasında ayrım yapmanın da iyi bir fikir olacağını ileri sürer. Lachmann metnin üretimi aşamasına dâhil olan metinlerarasılığın "alımlama metinlerarasılığı" olarak adlandırılandan ayrı tutulmasının daha da faydalı olacağını ifade ederek devam eder.

Lachmann muhtasar biçimde parodiden söz eder: "Son örnekteki algı yaratılması sorunu çözümlenmelidir... Yabancı metinlerin ya da metin unsurların asıl metnin içine yerleştirilmesi (alıntı, anıştırma, hatırlatıcı şey vs.), farklı şiir teknikleri ile yazılmış olan bir takım yabancı metinlerin birbirleri içine dâhil edilmesi (heterojenleştirme, brikolaj*) ya da bilinen bir metnin tekrarlama, kontrafekt, parodi vs. olarak tekrar edilmesi ya da bu metne karşı çıkma gibi uygulamalar söz konusu olduğunda, ne edebî geleneğin el değmemiş dünyasının çağrıştırılması ile alakadarızdır ne de metnin içine alıntı olarak gömülen sonsuz bilginin ispatı ile; biz ancak metinler estetik ve anlamsal farklılık [*Differenz*] yaratmak için birbirlerine dokunduklarında meydana gelen anlamsal patlama ile alakadarızdır." Lahmann hâlihazırda karmaşık olan bu anlamsal patlamaya ek olarak, hem metinlerarası biçimde düzenlenmiş bir metnin bir referans kullanmak suretiyle kendisini diğer metinler ile ilişkilendirdiğini (Lachman, metinler arasındaki böyle bir mukavelenin yabancı işaretlerin sindirilmesi, yer değiştirmesi ya da dönüştürülmesi olarak tanımlanabileceğini belirtir) hem de "müsvedde" [palimpsest] "anagram", "üstbelirlenim"[over determination] ve "çift kodlama" gibi kavramların, yabancı bir metnin veya bu metne dair işaretlerin varlığını ve bu metin ve işaretlerin üzeri örtülü olduğu fikrini verdiğini söyler.

* Farklı parçaları birleştirip yeni bir şey elde etme. (ç.n.)

"Çift kodlama" teriminin Charles Jencks tarafından postmodernin tanımlayıcı olarak kullanılması ve terimin diğer bazı kuramcılar tarafından "postmodern" metinlerarasılık ve parodi kavramlarını kapsayacak şekilde kullanılmasına istinaden, Lachmann'ın bu paragrafta çift kodlamadan parodiyi de kapsayan "metinlerarası" yapılara ilişkin olarak söz etmesi burada belirtmeye değerdir. Lachmann, "çift kodlama" [*Doppelkodierung*] terimini kullanmasını açıklamak üzere herhangi bir anlam ya da kaynak göstermez fakat "'çift kodlama'nın, anlam oluşturma işinin, verili metindeki mevcut işaret miktarı aracılığıyla değil diğer metindeki işaretler aracılığıyla programlandığı anlamına geldiğini" ileri sürerken "çift kodlama" kavramından Bahtin'in üslupsal parodi tartışmalarını hatırlatması açısından bir tür metinlerarasılık olarak bahsetmeye devam eder.

Parodideki çift kodlamanın diğer, parodisi yapılan, metni ve bu metnin "belirtilerini farklı dereceleri ön plana çıkarmasına rağmen az önce Lahmann'dan alıntılanan cümleyi böyle bir çift kodlamanın daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi amacıyla kullanılması problemlidir. Problem şudur; Lachmann'ın cümlesinin ilk kısmı metindeki anlamın "verili metnin" belirtiler dizgesi tarafından programlanmadığını söyledikten sonra Lachmann bu anlamın diğer metnin içine yerleştirildiğinden ya da o metinde "ima edildiğinden" söz ederek sanki tüm bunlar birbirinden alakasız şeylermiş gibi, hepsi verilen metnin birer parçası ve söz konusu metnin belirtilerinin yazar tarafından "programlanması" değilmişçesine söz etmeye devam eder. Şu var ki, parodideki "çift kodlama" bile, burada metinler arasındaki zıtlık kadar metinlerin bütünleşmesi deparodist programın bir parçasıdır, iki kod kullanma tercihinin parodiciye ait olduğunu ve sonuçta ortaya çıkan parodi metnin (ya da "verilen" metnin) kendisi içine yerleştirilen başka bir metnin varlığına işaret edebilecekken sonuçta ortaya çıkan parodi metnin içine yerleştirilen metni yeniden yorumlayan ve ona parodi metnin tümü içinde yeni işlevler ve imalar yükleyenin parodi-

ci olduğunu kanıtlar. (Başka bir şekilde ifade edilecek olursa, parodideki çift kodlamada, parodisi yapılan metnin belirtileri parodinin ya da "verili metnin" yazarı tarafından seçilir ve eklenir.) Parodici parodisi yapılan eserin, sadece parodiye "yabancı" bir eser olarak alıntılanmasından ziyade verilen metnin bütününün bir parçası olarak yeniden yaratılması ölçüsünde parodisi yapılan eserin unsurlarını yeniden kodlayabilir. Her iki durumda da, bir bütün olarak eserin anlamının, yazar tarafından eserin farklı parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan bütün eserden ziyaden eserin bir ya da diğer parçasından geldiğini söylemek zor olacaktır.

Eğer Lachmann, yazarı anlam belirleyici kişi olarak saf dışı bırakma tuzağından, bu metinlerarası bir tuzaktır, uzak kalabilseydi ve "verilen eser"in parçalarından değil de yazardan genel anlamda eserin başlıca seçicisi ve denetçisi olarak söz etseydi kurduğu bu cümle daha kolay anlaşılabilirdi. Bununla birlikte, Lachmann birçok farklı metinlerarasılık türü -yapı çözümcü ya da eldekini koruyan veya Bahtin'in "diyalojik" metinlerarasılığı gibi- olduğunu ve bunların farklı işlevlerinin yanı sıra farklı anlam üretme yöntemlerinin de olduğunun farkında olmamız gerektiğini önemle belirtir.[308] Bu metinlerarasılık ayrımı, ki bu ayrım en azından metinlerarası yazarlar arasındaki farkı da ima eder, Bahtin diyalojizmi hakkında yapılan yorumun kuramcı tarafından diyalojizme verilen özel anlama dönüştürülmesine (Bahtin diyalojizmini, diğer metinlerarasılık örnekleri ile karıştıranların aksine) ve kendi hâlindeki metinlerarası edebiyatın tamamının aynı olmadığının ve aynı bağlamda tüm edebiyat ya da sanatın da metinlerarası olmadığı fikrine de katkıda bulunur. Bu ayrımlara ve Lachmann'ın Bahtin hakkındaki uzman derecesindeki bilgisine rağmen, parodinin Bahtin ve diğerleri tarafından yapılan metinlerarasılık tahlillerinden türeyen diğer metinlerarasılık türlerinden farklı

[308] bk. Lachmann, s. 138.

olduğunun fark edilmesi ve bu farklılığın sebebinin ise parodinin komik özelliği oluşu bu makalede açıkça belirtilmez.[309]

Lachmann'ın bu makalenin de içinde bulunduğu *Das Gespräch*'taki [*Diyalog*] diğer makaleleri aynı zamanda editörlerin diyaloğun [das Gespräch] öznesi üzerine yoğunlaşma endişesini de yansıtır ve yukarıda anlatılan makale gibi, hem metinlerarasılık konusunu hem de Bahtin'i tartışır fakat bunu Bahtin'in ilgili olduğu parodi konusuna dair önemli bir şeyden söz etmeden yapar.[310] Hatta editör Karlheinz Stierle'in "Werk und Intertextualität"[311] [Eser ve Metinlerarasılık] adlı makalesi nispeten değersiz parazit metin olarak parodiyi reddetme eğilimi içindedir[312] ve bu noktada bu serideki bir başka cilde, editörlüğünü Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning'in yaptığı *Das Komische*'e [*Komik*], Rainer Warning'in "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie"ye [Komedyanın edimbilimsel anlambiliminin bileşenleri] sağladığı katkıya yanıt vermek ve metinlerarasılık kategorisini parodinin kendisine yeniden uygulamanın bir yolunu bulmak gerekmektedir.[313]

Warning burada sadece metinlerarasılık kategorisini parodiye tekrar uygulamakla kalmaz aynı zamanda metinlerarasılık terimini biçimcilerin, metinlerarasılık ve metinlerarasılığın parodik örneklerinin "dolaylı olarak kurmacanın içinden geçme" metotları olduğunu tartışırken metinlerarasılığı bir yabancılaş-

---

[309] Bu farklılıklar, Verweyen ve Witting, "Parodie, Palinidie, Kontradiktio, Kontrafaktur - Elementare Adaptionsformen in Rahmen der Intertextualitätsdiskussion", *Dialogizität*, ed. Renate Lachmann (Münih, 1982), ss. 202-36'da az da olsa fark edilir ve bu farkındalık *Die Kontrafaktur: Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat* (Konstanz, 1987), ss. 22-53'te artmıştır.

[310] bk. Lachmann, "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", *Das Gespräch*, ss. 489-515 ve "Zur Semantik metonymischer Intertextualität", *Das Gespräch*, ss. 517-23.

[311] bk. Karlheinz Stierle, "Werk und Intertextualität", *Das Gespräch*, ss. 139-50.

[312] bk. Stierle, s. 148.

[313] bk. Rainer Warning, "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie", *Das Komische*, ed. Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning (Münih, 1976), ss. 279-333.

tırma aracı olarak nitelendirirken parodi terimini kullanışlarına benzer şekilde kullanır. Ayrıca Warning bu tanımı Euripides'in Aristofanes'in *Barış*'ındaki trajedi parodisi için de kullanır ve bu gibi parodik "metinlerarasılık" örneklerini "kendini alıntılama" gibi başka metinlerarasılık türleri, basmakalıp olay örgüsü şemalarının ya da klişelerin "ortaya çıkarılması" [*Bloßlegung*] ve komedide maske kullanılması ya da rol değişimlerinin yapılması ile birlikte listeler. Parodik metinlerarasılığı ve bunun biçimci terminolojideki kullanımını tartışmasına rağmen Warning'in makalesi, metinlerarasılığın ya da metinlerarasılıktaki "aracı açıkça ortaya koyma" fikrinin ortaya çıkışını Rus biçimcilerin her şeyden önce büyük ölçüde parodik olan metinler üzerinde yaptıkları incelemelere kadar götürmez.

O zamandan itibaren, başka birçok kuramcı, metinlerarasılık terimine ilgi duymuş ve her şeyden önce büyük ölçüde parodi eserler üzerine yapılan tahlillerden türediğinden bahsetmeden kavramı parodi için kullanmışlardır. Warning, Kristeva'nın Bahtin ve diğer biçimcilerin eserleri üzerine yaptığı incelemelerin izinden giderek kavramın kökenini büyük ölçüde parodik olan eserlere kadar götürebilirdi. Warning bunu yapamazken, Raymond Tallis'in *Not Saussure. A Critique of Post-Saussurian Literary Theory*'sindeki [*Saussure'e Karşı. Post-Saussurecü Edebî Kuram Eleştirisi*] (1988) eleştirel metinlerarasılık tartışması son zamanlardaki edebî incelemelerin birçoğunda bu kavramın üzerinde durulmasını hatta bunun yanı sıra Kristeva'nın izinden giden Roland Barthes'ın metinlerarasılığın yapısalcı ve postyapısalcı anlayıştaki hem "öznelerarasılığın" hem de yazar öznesinin kendisi fikrinin yerini almasına sağladığı katkıları korkusuzca sorgular.[314]

Roland Barthes'ın "From Work to Text"i [*Eserden Metne*] (1971)[315] metinlerarasılığı şöyle tanımlar: "Her bir metni içine

[314] bk. Raymond Tallis, *Not Saussure. A Critique of Post-Saussurian Literary Theory* (Londra, 1988), s. 42 ve ss.

[315] bk. Roland Barthes, *Image-Music-Text*, çev., Stephen Heath (Glasgow, 1977), ss. 155-64; s. 106.

alan, kendisi ise başka bir metnin aracı metni olan metinlerarası, metnin aslı ile karıştırılmamalıdır. Eserin "kaynaklarını", "üzerinde etkisi olanları" bulmaya çalışmak aynı soydan gelme efsanesinin içine düşmek demektir; metni oluşturan alıntılar anonimdir, izi sürülemez fakat yine de okunurlar. Bunlar tırnak içine alınmamış alıntılardır."

Bundan önce ise, Barthes'ın "Yazarın Ölümü" adlı makalesi (1968)[316] "metin, bir kültürün sayısız merkezinden edinilen alıntıların oluşturduğu bir dokudur" gibi ifadelerle üstü kapalı bir şekilde metnin metinlerarasılığından söz eder.[317] Bunun ötesinde, Barthes diyalog ve parodiden hareketle bu metinlerarasılığın "yazarın ölümü" ile nasıl ilişkili olduğunu da açıklamıştır: "... bir metin birçok kültürden edinilen ve karşılıklı diyalog, parodi, çekişme ilişkisi içine giren çeşitli yazılardan oluşur fakat bu çeşitliliğin odaklandığı tek bir yer vardır ve bu yer şimdiye kadar söylenildiği gibi Yazar değil, okuyucudur."[318]

Jauss ve Iser gibi alımlama kuramcılarının parodinin, okuyucuyu ve okuyucunun parodinin "intertext" ile olan ilişkisini ön plana çıkarışını yazarların ne şekilde okuyucuya beklentilerini hatırlatabileceğinin ve bu beklentileri dönüştürebileceğinin bir açıklaması olarak görürken, Barthes "okuyucu, bir yazıyı oluşturan alıntıların tümünün eksiksiz bir şekilde yazıldığı alandır" ve "bir metnin bütünlüğü ilk hâline değil son hâline bağlıdır" der. İnsanı sinirlendirecek derecede mecazi fakat bir o kadar da tartışmaya açık bu iddianın akabinde (bu iddia sadece bütün alıntıları anlama yetisine sahip bir okuyucuyu varsaymaz aynı zamanda yazarın eserini yaratışını, eserin alımlanmasından ya da "son hâli"nden ayrı tutar), Barthes çok daha esaslı bir mecaz olan, "okurun doğuşu, Yazarın ölümü pahasına olmalıdır" ile sözlerini sonlandırır.[319]

---

[316] age., ss. 142-8.

[317] age., s. 146.

[318] age., s. 148.

[319] age.

Problematik yapısına rağmen, Bahtin'in "Yazarın ölümü"ne dair yaptığı açıklamalar, Derrida'dan Foucault ve Amerikan Althusseryanlara kadar birçok 'geç modern' 'postyapısalcı' kuramcı tarafından tekrarlanmış ve bu yineleme, en azından Althusseryanlar söz konusu olduğunda, bazı postyapısalcılar için aynı ölçüde tartışmaya açık bazı 'Lacancı' üstbelirlenim kuramlarının dâhil edilmesiyle gerçekleşmiştir.[320]

Foucault'nun "What is an Author?" [*Yazar Nedir?*] (1969)[321] başlıklı makalesi de sonundaki ironik "Kimin konuştuğu ne fark eder ki?" sorusuyla Barthes'ın yazarın ölümü üzerine yazdığı makaleyi çağrıştırır ve kuramcının diğer birçok eseri, genel anlamda söylemin "yazınsallığı" ve "edebî metinlerarasılığı" üzerinde durur. Edebî metinlerarasılık, Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler. İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*'nde -*Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines* (1966)[322] isimli kitaptan çevrilmiştir- de bahsedilir, Foucault bu kitapta Cervantes'in *Don Kişot*'u için "*Don Kişot*, ilk modern edebiyat eseridir çünkü biz *Don Kişot*'ta kimliklerin acımasız mantıklarının ve farklılıkların işaretleri ve benzerlikleri sürekli tiye aldıklarını; dilin şeyler ile arasındaki eskiye dayanan kan bağını kopardığını ve her şeyden uzak kendi köşesinde, sadece edebiyat olarak, yeniden ortaya çıkacağı tek başına saltanat sürdüğü bir hükümdarlık içine girdiğini görürüz" der.[323]

---

[320] Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, no. 146, Temmuz-Ağustos 1984, ss. 53-92; s. 91 ve sonraki sayfada hâlâ bu kuramlardan bahsediyordu fakat bu kuramlar sadece şüpheyle yaklaşılabilecek bireysel kuramsal teşebbüsler olarak kalmıştır ve genel olarak diğerlerini kontrol ettiği iddiasında oldukları üstbelirlemeden üstü kapalı bir şekilde (başka bir ifade ile gerekçe gösterilmeden) hariç tutulmak gibi bir sorun ile karşı karşıyadırlar.

[321] bk. *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (Harmondsworth, 1986), ss. 101-20; s. 120.

[322] bk. Michel Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences* (1966), çev., A. M. Sheridan Smith (Londra, 1970).

[323] bk. Foucault, *The Order of Things*, ss. 48-9.

Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'e, kitabın esin kaynağının Cervantes hayranı ve parodici Jorge Louis Borges'in bir öyküsü olduğunu söyleyerek başlar: "Bu kitap, Borges'in bir paragrafından; bu paragrafı okuduğumda, sayelerinde varlıkların hoyrat bolluklarını ehlileştirmeye alışkın olduğumuz tüm düzlem ve düzene sokulmuş yüzeyler arasındaki ilişkiyi keserek benimsediğim fikri -aslında çağımızın ve coğrafyamızın nişanı niteliğindeki sadece benim değil *bizim* olan fikri- yerle bir eden ve neden sonra Aynı ve Öteki arasında yaptığımız asırlık ayrımı dürtüklemeyi ve ortadan kaldırmakla tehdit etmeyi sürdüren kahkahadan doğmuştur."[324]

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de aynı zamanda modern dizgede süreksizliğin süreklilik üzerindeki hâkimiyeti üzerine yoğunlaşır[325] ve "The Discourse of Knowlegde" [Bilgi Söylemi] (1971) başlıklı makalesinde "söylem, süreksiz bir faaliyet olarak ele alınmalıdır, söylemin birbirinden farklı dışavurumları kimi zaman bir araya gelir fakat o anda birbirlerinin farkı değildirler ya da birbirlerini kolaylıkla dışlarlar" yazmıştır.[326]

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de Cervantes'in farklılık ve süreksizlik üzerinden yaptığı oyunlar ile parodi arasında açıkça bir bağlantı kurmasa da ikinci eser sanatçı René Magritte ile mektup alışverişine sebep olmuştur[327], Magritte bu mektupların birinde[328] *Perspective: Le Balcon de Manet*'sinden [*Perspektif:*

---

[324] age., s. xv.

[325] "Süreksizlik" kavramı, Roland Barthes'ın *Writing Degree Zero*, çev., Annette Lavers ve Colin Smith (Londra, 1967), ss. 54-5'inde de veciz bir şekilde ve yorumlarındaki Michel Butor, *Mobile*, "Littérature et Disconu" (ilk olarak 1962 yılında *Critique*'te yayımlanmıştır), Barthes, *Essais Critique* (Paris, 1964), ss. 175-87 brikolajlarından söz ederek kullanılır.

[326] bk. Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (1969), çev., A. M. Sheridan Smith ve *The Discourse of Knowledge* (1971) (Ek bölüm), çev., Rupert Sawyer (New York, Hagerstown, San Francisco, Londra, 1972), s. 229.

[327] bk. Foucault, *This is not a Pipe*, çev., ve ed. James Harkness (Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1983), s. 58.

[328] Magritte'in 4 Temmuz 1966 tarihli mektubu, age.

Manet'nin Balkonu} bahseder. Yazar eserde, Manet'nin figürleri yerine tabutları koyar. *Perspective: Madame Récamier, de David* {*Perspektif: David'in Madame Récamier'si*} ve *Perspective: Madame Récamier, de Gérard* {*Perspektif: Gérard'ın Madame Récamier'si*} ise mektuplarda sözü edilen diğer parodi eserlerdir.

Foucault'nun "Nietzsche, Soybilim, Tarih" (1971)[329] başlıklı makalesi, yedinci bölümünde hem "gerçekliğin karşısında gösterilen" hem de "bir anımsatıcı ya da farkında olma durumu olarak tarih teması"na karşı çıkan tarih fikrini açıklamak için parodi terimini kullanır.[330] Foucault, burada tartışacağı ilgili diğer türlere ilişkin olarak şunları ekler: "İkincisi, ayrışma ile ilgilidir, kimliğin karşısında gösterilir ve devamlılık ya da bir geleneğin temsilcisi olarak gösterilen tarihe karşı çıkar; üçüncüsü, telafi edicidir, hakikatin karşısında gösterilir ve bilgi olarak tarih fikrine karşı çıkar. Bunlar, tarihin hafıza -buradaki hafıza, metafizik ve antropolojik tarih modelidir- ile arasındaki ilişkiyi koparan bir tarih kullanımını işaret ederler ve tarihin tamamen farklı bir zaman hâline dönüştürülmesi olan bir karşı bellek oluştururlar."[331]

Foucault, hem Nietzsche'nin modern Avrupalının çöküşü hakkındaki fikirlerinden hem de Marx'ın *Eighteenth Brumaire*'de tarihin kendisini saçmalık olarak tekrar edişinden yaptığı alıntılarla birinci "parodik ve saçma sapan kullanım"ı detaylarıyla açıklar: "Tarihçi, bu kafası karışık ve kimliği bilinmeyen Avrupalıya, bu kişi artık kendini ya da benimsemesi gereken ismi bilmemektedir, alternatif kimliklerin olabilirliğini sunar, bunlar kendisininkine kıyasla daha bireyselleştirilmiştir ve kıymetli kimliklerdir. Fakat tarihsel bir algıya sahip olan kişi, bu yer değiştirmeyi düpedüz kimlik gizleme olarak görecektir. Tarihçiler, devrimin yerini Roma'nın prototipleri, romantizmin yerini ise şövalyenin zırhı ile doldurdular ve Wagner ekolünün hâkim

[329] bk. *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (Harmondsworth, 1986), ss. 76-100.

[330] age., s. 93.

[331] age.

olduğu döneme bir Alman kahramanın kılıcı verildi; bunlar, kendi hakikatsizliğimizi işaret eden geçici dayanaklardı. Kimse onları bu dinlere saygı göstermekten, Beyrut'a gidip ölümden sonraki yeni hayatı kutlamaktan alıkoymadı; hatta içi boş kimlikler satan sokak satıcılarına dönüştürülecek kadar özgürdüler. Yeni tarihçi, soy bilim uzmanı, bu maskeli balodan ne anlam çıkaracağını bilecek. Balonun tadını çıkarmayacak kadar ciddi bir tavır takınmayacak; tam tersine, maskeli balonun sınırlarını zorlayacak ve maskelerin sürekli olarak yeniden ortaya çıktığı muhteşem bir karnaval hazırlayacak. Silik şahsiyetlerimiz artık geçmişin sağlam karakterli kimlikleri ile değil, çok sayıdaki kimlik seçeneği -Hohenstaufen'ın Frederick'i, Sezar, İsa, Dionisus ve muhtemelen Zarathustra- sebebiyle 'kendimizi gerçekleştirmeyişimiz' ile tanımlanacak. Bu maskeleri takıp tarihin maskaralığını yeniden canlandırarak hakikatsizliği bütün bu maskaralığı başlatan Tanrı'nınkini aşan bir kimlik benimseyeceğiz. 'Belki de, özgünlüğün, tarih parodicisi veya Tanrı'nın soytarısı olarak tekrar mümkün kılındığı bir dünya keşfedebileceğiz.'"[332]

Foucault, parodi terimini sadece Marx'ın aynı terimi Eigteenth Brumaire'in başında tarihin farkında olmadan saçma sapan bir şekilde tekrar edilişini anlatmak için kullanışından bariz bir şekilde daha yapıcı şekilde kullanmaz, parodi terimini bu son cümlede alıntıladığı Nietzsche'den de farklı şekilde kullanmıştır.

Foucault, Nietzsche'nin *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*'unun [*İyi ve Kötünün Ötesinde. Geleceğin Felsefesine Giriş*] (1886) 223 numaralı paragrafından bahseder, Nietzsche burada Avrupa'nın özgünlükten yoksun oluşunu, bu yoksunluk çeşitli ahlaki, dinî ya da estetik türde tarihsel "kostüm" ihtiyacını yaratır, eleştirir ve *ironik* bir vurgu ile sözünü ettiği Avrupalıların sadece parodici olarak özgün olabileceklerini söyleyerek paragrafı sonlandırır: "Neticede, karma Avrupa insanı, tahammül derecesinde menfur bir alt tabakalıdır,

[332] age., ss. 93-4.

mutlak suretle bir kostüme gereksinim duyar. Bu kostümlerin tutulduğu depo olarak tarihe ihtiyacı vardır. Kabul edilmelidir ki, bunlardan hiçbirinin üzerine uymadığının farkındadır. Değiştirir de değiştirir... Biz, özellikle kostümler konusunda eğitimli ilk kuşağız, kastettiğim ahlak kuralları, dinin şartları, sanatta ustalık ve dinler, başka hiçbir çağın hazır olmadığı kadar hazırdık biz lüks bir karnavala, karnaval kahkahasının ve coşkusunun en ruhanisine, azami aptallığın insan bilincinin sınırlarını aşan yüksekliğine ve Aristofanes üslubuyla dünya ile alay etmeye. Belki de, burada bizim *icat* ettiğimiz dünyayı, bizim bile hâlâ özgün olabildiğimiz, sadece dünya tarihinin parodicileri ve tanrının şaklabanları olarak dünyayı keşfetmeliyiz. Belki böylelikle, bugüne ait hiçbir şeyin bir geleceği olmasa da, bizim *kahkahamızın* bir geleceği olur!"[333] Nietzsche'nin bu paragrafta yaptığı ironi, parodinin özgünlüğün zıttı olduğu ve yarattığı karnavalistik kahkahanın parodinin çöküşünün ve herhangi bir geleceğe sahip olmayışının bir işareti olduğu fikrine dayanır.

Foucault'nun bu parodik karnavalistik kahkahayı daha yapıcı bir şey olarak yeniden yorumlaması Nietzsche'nin ironilerine baskın çıkar.[334] Ancak Foucault'nun Nietzsche'nin parodiye dair yaptığı olumsuz eleştiriyi "dönüştürmesi", insanın bağımsızlığını ve gerçekliğini başkalarının fikir veya inançlarını taklit "edemeyişine" indirgeyişini yermekten ziyade övmesine hizmet etmesi açısından parodiyi ancak daha yapıcı kılar. Bu yüzden, bu parodi karnavalistik ve oyuncudur fakat amacı Nietzsche'nin kınadığı maskelemenin karnavalistik övülüşü kadar yıkıcıdır. Foucault'nun Borges'in kahkahasını "yakıp yıkan kahkaha' olarak tanımlamasına gelince, bu parodi neşeli fakat aynı zamanda yıkıcı olarak yorumlanır.

---

[333] *Nietzsche Werk. Kritische Gesamtausgabe*, ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari (Berlin, 1967), Abteilung vl/2, (1968), s. 163'ten tercüme edilmiştir.

[334] Sander L. Gilman'ın *Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche* (Bonn, 1976), s. 28'i de bilhassa bu parodilere dair bir inceleme yapmaz.

Nietzsche'nin parodi terimini kullanışını kendi gözünde daha yapıcı bir şeye dönüştürdükten sonra, bu yapıcılık Nietzsche'nin sürekli yakındığı kimliğin ve gerçekliğin yok oluşunu kabul edişimizde yatsa da, Foucault parodiden ilk olarak bilinçli bir şekilde yapıcı ve eleştirel daha sonra ise bilinçsiz bir şey olarak bahsederek Nietzsche'nin "The Use and Abuse of History"sinden [Tarihten Yararlanma ve Kötüye Kullanma] bahsederek devam eder: "Burada, *Untimely Meditations*'ın [*Zamansız Tefekkür*] ikincisinin 'muazzam' olarak adlandırdığı tarihin parodik çiftini fark ederiz: Tarihsel gelişimin en önemli olaylarını ve bu olayların daimî sürekliliklerini yeniden saptamaya meraklı, şahsi mahiyetlerinin monogramı vasıtasıyla eserleri, olayları ve icatları iyileştirmeye düşkün bir tarih. Fakat 1874'te, Nietzsche bu tarihi, kendisini tamamen hürmet etmeye adayan bu tarihi, hayatın gerçeklerine ve yarattığı şeylere yaklaşmayı engellemekle suçladı. Yazdığı son metinlerin parodisi, "muazzam tarih"in bir parodi olduğunun üzerini çizer. Soybilim, uyumla bir karnaval şeklinde tecelli eden tarihtir."[335]

Yukarıda Foucault'dan alıntılanan paragrafı Foucault'nun Bahtin'inkilere benzer terimler kullanması temelinde Bahtin'in karnaval fikri ile ilişkilendirmek isteyenler olabilir fakat Foucault'nun Nietzsche'den hareketle oluşturduğu karnaval anlayışında, maskeler arkasındaki insanlardan ziyade maskeler gerçekliğimiz olarak gösterilir. Bahtin'in karnaval anlayışı, bu tür "postyapısalcı" fikirler ile özdeşleştirilemez; ayrıca yükseği insanın maddeci seviyesine düşüren karnaval kahkahasına katkıda bulunduğu düşünülen Bahtinci parodi anlayışının her tür insanın maskelere indirgendiği anlatmak için mecazen kullanılan parodi anlayışının çok daha nihilist oyunculuğu ile karşılaştırılması da mümkün değildir. (Kristeva parodiyi Bahtin'in karnaval fikrinden ayrı tutsa da, 1966 tarihli makalesi öznenin karnavalda hiçliğe indirgenmesinden bahsetmiş ve "yazarın bilinmeyişi"nin bir şahıs ve öteki, insan ve maske olarak yarat-

[335] *The Foucault Reader*, s. 94.

tığını ve kendisinin şahıs ve öteki, insan ve maske olarak yaratıldığını düşündüğünü söylemiştir. Kristeva, bunun karnavalda Nietzsche "Diyonizyakçılığı"nın hatırlatıcısı olarak ortaya çıktığını ileri sürer.)

Nietzsche'nin parodi kavramını kullanmasının olumsuz yanı, diğer türlerin "postyapısalcıları" tarafından bariz biçimde olumlu bir şey olarak yeniden yorumlanmadan tekrarlanır. Örneğin, Jacques Derrida 1978'de Nietzsche hakkında yazdığı bir makalede şöyle der: "Parodi ya da simulakrumu, hakikate hizmet eden bir silah ya da sansür olarak kullanmak, aslına bakılırsa dinî, mesela bir Nietzsche tarikatı olarak, parodi yorumcularının ruhbanlığı yararına yeniden yapılandırmak olacaktır. Hayır, parodi her zaman bir yerlerde bilinçsiz, baş döndürücü bir hâkim olmama durumunun içine çekilmiş bir saflık durumu gerektirir. Parodi, bilinç kaybı gerektirir çünkü tamamen hesaplı olsaydı bir itiraf ya da hukuk davası olurdu."[336]

Gregory Ulmer'ın "Of Parodic Tone Recently Adopted in Criticism" [Eleştiride Benimsenen Parodik Tavır] başlıklı makalesinde yazarın "Derrida'nın tavrı genel anlamda parodik olarak nitelenebilir" iddiası, büyük ölçüde olumsuz olan bu parodi anlayışını, bu anlayış ile Baudrillard'da ve Baudrillard'ın yazıları baz alınarak yapılan postmodern parodi ve pastiş eleştirilerinde de karşılaşılır, daha olumlu kılınmaz.[337] Bazı klasik retorikçiler, cinas ve parodinin bir tür latife olduğunu söylese de Ulmer'ın Derrida'nın cinas kullanması üzerine odaklanması parodiyi cinasa ve cinasın kıyasla tek boyutlu olan yapısına indirger. Ulmer bunu şu şekilde ifade eder: "Cinas, günümüz-

[336] bk. Jacques Derrida, *Spurs. Nietzsche's Styles* (1978), çev., Barbara Harlow (Şikago ve Londra, 1979), ss. 99-101.

[337] bk. Gregory L. Ulmer, "Of a Parodic Tone Recently Adopted in Criticism", *New Literary History*, vol. 13 (Spring 1982), no. 3, "Theory: Parodies, Puzzles, Paradigms", ss. 543-60.

de hem parodi ve hicvin hem de alegorinin (tavır olarak farklılık gösteren yöntemlerdir -biri değersizleştirir, diğeri değer katar- fakat ikisi de yapısal açıdan benzerdir) yapısal esaslarından kabul edilmektedir."[338]

Ağırlıklı olarak tek boyutlu ya da olumsuz ve bu bağlamda çoğunlukla "modern" parodi fikri ile son yıllarda bazı "yapıbozumcu" postmodernistlerin ilgisini çeken başka postyapısalcı kuramcıların yazılarında da karşılaşılacaktır.

"Yapıbozumcu" postmodernizm teriminin neyi tanımladığı ve bu postmodernistlerin fikirlerinin postmodern olarak adlandırılanların fikirlerinden nasıl farklılık gösterdiği bir sonraki bölümde postmodern parodi konusuna ilişkin olarak tartışılacaktır.

[338] bk. Ulmer, s. 546, ayrıca bk. birinci bölümde Hermogenes'in parodiyi bir cinas, antik parodiye yüklenen diğer anlamların daraltılması olarak tanımlaması.

Üçüncü Bölüm

POSTMODERN PARODİ

4

Çağdaş geç modern ve postmodern parodi kuram ve kullanımları

Modern (post-Rönesans) parodi kuramlarını inceleyen bir önceki bölüm, on yedinci yüzyılın parodi için yaptığı burlesk tanımının, olumsuz çağrışımları ile birlikte o dönemde varlığını sürdürdüğünü, hatta Cervantes'in *Don Kişot*'u ve Sterne'ün *Tristram Shandy*'si gibi çok daha karmaşık parodi eserler ile ilgilenen kuramları dahi etkilediğini göstermiştir. Birçok modern ve geç modern kuramda, kuramcıların parodinin daha olumlu ve karmaşık yönlerinin farkına varamamaları onları genel parodi kitaplarını bir üstkurmacasal ya da metinlerarası bir eser olarak ele almaya itmiş, söz konusu kitapları bir parodi olarak kabul etmemişlerdir.

Bu bölümde, "postmodern" olarak adlandırılan bazı kuramcıların parodiyi, parodideki modern komik ve üstkurmacasal ayrımını genişleten geç modern gelenekteki komikten net

bir şekilde ayrı tuttukları görülecektir. Bu konu tartışılmaya başlanmadan ve diğer daha "postmodern" parodi kuramları arayışına girilmeden önce postmodernist sıfatın verildiği kuram türleri arasında bazı ayrımların yapılması gerekmektedir.[1]

Başlangıç noktası olarak, son yirmi yılda ortaya çıkan ve "yapıbozumcu" ve "çift kodlu" kuramlar olarak adlandırılan postmodernizm kuramları arasındaki ayrım korunacaktır[2] ancak son yıllarda iki kuramın da bu alanda süregiden tartışmalar ve gelişmeler sonucunda bazı fikirleri paylaşmaya başladıkları görülecektir. Bu kuramlara dair şematik bir özet ve kuramlardan önce ortaya çıkan postmodern teriminin kullanımları da bu bölümde tartışılacak postmodernizmin olumlu ve olumsuz esaslarına dair fikir vermek amacıyla ilerleyen sayfalarda verilecektir.[3]

Bahsedilen şemayı oluştururken verilmesi gereken en zor kararlardan biri temel iki başlığın ne olacağıydı. Olumlu/Olumsuz ayrımına dair birkaç farklı seçenek düşünülmüş, bunların arasında David Ray Griffin'in State University of New York Press Series'e yazdığı "Constructive Postmodern Thought" [Yapıcı Postmodern Düşünce] başlıklı giriş bölümünde kullandığı "Yapıbozumcu/Yapılandırıcı" ayrımı da vardır[4] fakat

---

[1] "Postmodern" kelimesi, kıt'a kuramını benimsemiş "yapıbozumcu" postmodernistler tarafından sıklıkla kullanılır. Kelimenin tireli yazımı ise Charles Jencks ve diğerleri tarafından kullanılmaktadır. Burada da Türkçede daha doğru olması sebebiyle tiresiz şekliyle kullanılmıştır.

[2] bk. Charles Jencks, *What is Post-Modernism?* (Londra ve New York, 1986), s. 6 ve Margaret A. Rose, *The Post-Modern and the Post-Industrial. A Critical Analysis* (Cambridge, 1992). Kavramların her ikisi de sonraki bölümlerde ayrıntılı biçimde açıklanmıştır.

[3] Bu özette yer alan kuram başlıkları ve sınıflandırmaları için benimle fikirlerini paylaşan Charles Jencks'e teşekkür etmek istiyorum. (Adlandırılan çoğu kuramın ayrıntıları, *The Post-Modern and the Post-Industrial* adlı kitabımda verilmiştir.)

[4] bk. örneğin, David Ray Griffin, William A. Beardslee ve Joe Holland, *Varieties of Postmodern Theology* (New York, 1989), s. xii. (Griffin'in alternatif "Hariç Tutulabilen/Düzenlenebilen" ayrımı, burada kullanılacak olumsuz üzerinde çok fazla durur.)

bu ve diğer seçenekler ile ilgili sorun, postmodern teriminin bazı kullanımlarını, örneğin Arnold Toynbee ya da Federico de Onis kullanımlarını, ki bu kullanımlar, kısmen kaynakları olan postmodern yapıbozumcu kuramların daha önce ortaya çıktığını söylerler, açıklamaya uygun olmamalarıdır.[5] Yakın geçmişte kullanılan diğer çiftler, örneğin Hal Foster'ın "yeni muhafazakâr" ve "postyapısalcı" "postmodernizm"i, yaşadıkları dönemin bilhassa zaman ve kuramlarının gerektirdikleri sebebiyle bugün artık kayıtlarda olan terimin tüm eski kullanımlarını kapsayamayacak kadar kısıtlıdır.

Wolfgang Welsch dahi, *Unsere postmoderne Moderne* [*Postmodern Modernimiz*][6] başlıklı eserinde postmodern teriminin kullanımının 1870'lere, Dick Higgins'in "The Post- Cognitive Era: Looking for the Sense in it All" [Postbilişsel Çağ: Bilişimin Anlamını Aramak] (1976) başlıklı makalesinde bahsettiği John Watkins Chapman'ın 1870 sonrası postmodernizm terimi kullanımına kadar gittiğini söyler.[7] Higgins burada "["postmodern" kelimesini], bir makalede, 1880'lerde Fransız empresyonistlerini ifşa etmek isteyen fakat aşırı tutucu görünmek istemeyen (dehşet!) bir İngiliz salon ressamının kendisini ve arkadaşlarını anlatmak için kullandığını gördüğünü hatırladığını" yazar.[8] Fakat Higgins, Chapman'ın açıklamasına dair herhangi bir kesin kaynak göstermez ve Chapman'ın eserinin "Haylaz Örnek" ve "Baştan Çıkardı ama Kazanamadı" gibi geleneksel

---

[5] Yapıbozumcu/Yapılandırıcı ayrımındaki diğer sorunlar -birçok avantajlarına rağmen- "yapıbozum" son zamanlarda yapıbozumcu ve yapılandırıcı kuramları birleştirme çabasına girmiş mimari eserler üzerinde uygulanmaya başlanmışken, "yapılandırıcı"nın bu yüzyılda hem sanat hem de mimarideki modernist yapılandırıcı hareketler ile ilişkili olmasıdır.

[6] bk. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (1987), 2. baskı (Weinheim, 1988), ss. 12-13.

[7] Higgins, makalesinin ilk olarak *Two Essays Written on May 16, 1976*'te (New York, 1976) yayımlandığını yazar.

[8] Welsch bunu Higgins, *A Dialectic of Centuries*, 2. baskı, (New York ve Vermont, 1978), s. 7'den alıntılar.

tür ressamcılığı sıfatlarıyla empresyonizm öncesi parçalar ile hatırlandığı düşünülürse, Chapman'ın herhangi bir postmodern terim kullamına şüphe ile yaklaşılabilir, tâ ki aksine dair bir ispat elde edene, Empresyonistlerin yeniliklerine meydan okuyana kadar.[9]

Aşağıda yapılacak özet için nihayetinde karar kılınan tarihsel yönden tarafsız Olumsuz/Olumlu ayrımı, bazı postmodern kuramların modernizmin sonunu ya da başarısızlıklarını ya da diğer postmodern kuramları anlatma işlevinden -bu olumsuz bir işlevdir- daha yaratıcı veya yenilikçi bir şeyi betimlemeye geçişini anlatmak için sıklıkla kullanılır. Ayrıca Olumsuz/Olumlu ayrımı, postmodernizmin olumsuz ve olumlu fikirlerinin ve kullanımlarının, bazen çeşitli fikirler üretmenin yanı sıra bazı sürekli olumsuz-olumlu fikir akışı üretmek için birbirleri ile elektriksel bir yükün artı ve eksi kutupları gibi etkileşim içine girdiklerini göstermek amacıyla yapılmıştır.[10]

Sol tarafta listelenen ve ayrımın "olumsuz" tarafında yer alan bazı kuramcıların, terime dair hem "olumlu" hem de "olumsuz" kullanımları olduğu için sağ sütuna geçtikleri de olmuştur. Aşağıdaki özet, örneklerini kati bir tarihsel sıraya dizmiş olsa da terimi kullanan herkesin terimin kullanımından -bu kullanım kendi kullanımlarından veya terimin daha önceki kullanımlarından önce gelir- haberdar olduğu mevzu bahis değildir. Terime dair belli bir kullanımı benimseyen yazarlar, daha önceki veya kendilerininkiyle birlikte kullanılan kullanımlardan haberdar ise postmodern terimini diğeri ile benzer şekilde kul-

---

[9] Chaoman'ın iddia edilen postmodern terimini kullanımı, bu kullanıma dair belge eksikliğinden ötürü aşağıdaki özete dâhil edilmemiştir. Özette verilen en eski kullanım, "Nietzscheci" Pannwitz tarafından 1917'de yozlaşmış olanı kınama için kullanılmıştır, Welsch tarafından kaydedilmiştir, ss. 12-13. (Canon Bernard Iddings Bell'in 1926'dan sonra Postmodernizm kelimesini kullanması özellikle zamanın teolojik Modernizmini hedef almıştır.

[10] Postmodernizm üzerine son zamanlarda yapılan bazı yorumlarda kullanılan "şüpheci/doğrulayıcı" ayrımı yukarıda tercih edilene benzer fakat onun kadar kapsamlı değildir.

lanmaları ya da modern olana karşı aynı veya benzer bir tepki vermek istemeleri de her zaman söz konusu değildir. Ayrıca burada söz konusu olan sadece "modern" kavramlar ve bu kavramların kullanımı değildir; postmodern teriminin kullanımları arasında farklılık gösteren ve terimin bugün kullanılan farklı anlamlarının ortaya çıkmasına yardımcı olan "post" önekinin anlamı (örneğin, geçmiş ile bağlarını koparma veya geçmişin süregitmesi) da üzerinde durulması gereken bir diğer noktadır.

Bu bölümün ilerleyen sayfalarında anlatılan postmodern parodi kuramlarının bu şemaya nasıl ve hangi noktada oturduğu sorusuna bölümün son kısmında bir cevap önerisinde bulunulmuştur.

Postmodern kavramlar ve kuramlar: Özet

Olumsuz	*Olumlu*
Tarih öncesi: 1950'lere kadar	
RUDOLF PANNWITZ, *Die Krisis dereuropäischen Kultur* [*Avrupa Kültürü Krizi*], 1917: Postmodern insan ("der postmoderne Mensch") dıştan bakıldığında dirençli görünür ama içte çökmüştür.	
FEDERICO DE ONIS, *Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana* [*İspanyol ve Latin Amerika Şiir Antolojisi*] (1882-1932), 1934: "Postmodernismo" (1905-14) = Donatıcı modernizme daha yavan veya ironik modern bir alternatif.	
ARNOLD J. TOYNBEE, *A Study of History* [*Bir Tarih Çalışması*], *1939*: Postmodern = Post-1914 dönemi.	

DUDLEY FITTS ve R. HAYS'ın, Fitts'in *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*'sinde [*Çağdaş Latin Amerika Şiiri*], 1942, Dario'nun 1916'daki vefatı öncesi ve sonrasındaki sembolist modernizmin donatı yönünden aşırılığına karşı çıkan Latin Amerika şiirini açıklamak için Onis'in "postmodernismo" terimini "postmodernizm" olarak çevirmesi.

BERNARD SMITH, *Place, Taste and Tradition* [*Mekân, Tat, Gelenek*], 1945: "Postmodernizm" = Modernist soyutlamaya ve "l'art pour l'art" estetizmine karşı yeni bir "toplumsal gerçekçi" tepki.

JOSEPH HUDNUT, "the postmodern house" [postmodern ev], 1945 ve 1949: "Postmodern" = Modern ötesi, geleceğin prefabrik ama yine de düzeneğine biraz ruh eklenmesine ihtiyaç duyan ev.

Önemini kaybeden modern olarak postmodern: 1950'lerden 1970'lere

ARNOLD J. TOYNBEE, *A Study of History* 1954 ss.: "Postmodern" dönem (1875 sonrası), yeni bir "post-orta sınıf' işçi sınıfının ve yeni ahlak kurallarına karşı çıkan (ve entelektüel açıdan anarşik) bilim ve dinlerin ortaya çıkışına tanık olacaktır.

(D. C. SOMERVELL, Toynbee'nin D. C. Somervell, (ed.) *A Study of History by Arnold J. Toynbee*, 1946, s. 39'da "Postmodern" terimini kullandığını daha önceden söylemiştir.)

C. WRIGHT MILLS, *The Sociological Imagination* [*Sosyolojik İmgelem*], 1959: Yeni bir "postmodern dönem" modern dönemin Aydınlanma fikirlerinin çöküşüne şahit olacaktır.

IRVING HOWE, "Mass Society and Postmodern Fiction" [Kitle Toplumu ve Postmodern Kurmaca], 1959: Yeni kitle toplumu, modernizm ve modernizm klasiklerinin birçok ahlakî ve estetik temellerini ortadan kaldıracaktır.

HARRY LEVIN, *"What was Modernism?"* [*Modernizm Nedir?*], 1960: Postmodern kurmaca ile yenilikçi modernist edebiyatı kıyaslar.

1960'ların karşıt kültürü veya bir yenilik olarak postmodern

NIKOLAUS PEVSNER, "The Return to Historicism" [Tarihselciliğe Dönüş], 1961: Mimarideki yeni "postmodern" ve "akılcılık karşıtlığı"nı açıklar.

LESLIE FIEDLER, "The New Mutants" [Yeni Mutantlar], 1965: "Postmodernist" edebiyat, yeni akılcılık karşıtı karşıt kültürlere ilgi duyar.

NIKOLAUS PEVSNER, "Architecture in Our Time. The Anti-Pioneers" [Zamanımızda Mimari. Öncü Karşıtları], 1966-7: Mimarideki yeni ekspresyonizm ve aşırılığı, yeni "eklektisizm" ve yeni "biçim ve işlev karşıtlığı"nı açıklamak için "postmodern üslup" kullanır.

AMITAI ETZIONI, *The Active Society. A Theory of Societal and Political Processes* [*Etkin Toplum. Toplumsal ve Politik Süreç Kuramı*], 1968: İkinci Dünya Savaşı sonrasında iletişim teknolojisi, bilgi ve enerjinin dönüşümüne ayrıca yeni değerlere duyulan umuda dair açıklamalar içerir.

LESLIE FIEDLER, "Cross the Border-Close the Gap" [Sınırı Geç-Boşluğu Kapat], 1969, "Postmodern edebiyat"ın, (bilim kurgu ve western romanları dâhil) yüksek ve popüler kültür arasındaki "boşluğu kapattığını" ve popüler olanı genişlettiğini söyler.

IHAB HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* & "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography" [*Orfe'un Parçalanışı: Postmodern Edebiyata Doğru* ve POSTmodernİZM: Parakritik Bir Eleştiri] 1971: "Postmodernizm" mantıksız, belirlenemez, anarşik ve aynı zamanda "katılımcı"dır.

Eleştiren veya eleştirilen olarak postmodern vs eleştiri ve yenilik olarak postmodern: 1970'ler ve sonrası

CHARLES JENCKS, "The Rise of Post Modern Architecture" [Post Modern Mimarinin Doğuşu], 1975: "Postmodern" terimini mimarideki Modern Hareketten farklı yeni "melez" bir hareketi tanımlamak için kullanır.

DANIEL BELL, *The Cultural Contradictions of Capitalism* [*Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri*], 1976: Postmo-

dernist yazarların, yeni akılcılık karşıtı karşıtkültürlere duyduğu ilgiyi eleştiren bir tanımı içerir.

CHARLES JENKS, *The Language of Postmodern Architecture* [*Postmodern Mimarinin Dili*], 1977 takip eden sayfa: "Postmodern" mimarinin Modern'i diğer kodlar ile birleştirmesinin olumlu yanlarını açıklar. (Jencks bunun için 1978'den itibaren "çift kodlama" terimini kullanır.)

ROBERT STERN, "At the Edge of Modernism" [Modernizmin Eşiğinde], 1977: Postmodern mimarinin 3 ilkesi "Bağlamcılık", "Anıştırmacılık" "Süslemecilik"tir.

MICHAEL KOEHLER, "'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick" ["Postmodernizm": Kavramsal Tarihsel Bir Genel Bakış], 1977: "Postmodernizm" 1970'lere dayanır ve hem modernizm hem de "geç modernizm" ile kıyaslanır.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *The Postmodern Condition* [*Postmodern Durumu*], 1979: "Postmodern"i modernitenin "üstanlatıları"nı sorgulama olarak nitelendirir.

CHARLES JENCKS, *Late-Modern Architecture* [*Geç Modern Mimari*], 1980: "Modern", "Geç Modern" ve "Postmodern" arasındaki farkları gösterir ve inceler.

ROBERT STERN, "The Doubles of Postmodern" [Postmodernin Çiftleri], 1980: (1) Batı Hümanizmi ile bağları koparmayı, modernizm ile ilişki içinde olmayı tartışan "ayrılıkçı" postmodernizmi (2) modernizm ile bağları koparmayı ve Batı Hümanizmine, özellikle de Romantik geleneğe dönmeyi tartışan "geleneksel" postmodernizmden ayırır.

PAOLO PORTOGHESI, 1980: Postmodern mimarinin 1980'de Venedik Bienali'nde "The Presence of The Past" [Geçmişin Şimdisi]

başlığı ile sergilenmesinde rol alır ve postmodern "tarihselciliği" savunur.

JOHN BARTH, "The Literature of Replenishment" [Yenilenme Edebiyatı], 1980: Postmodernist edebiyatın moderne yeni bir şeyler ekleyebileceğini söyler.

JÜRGEN HABERMAS, "Modernity-An Incomplete Project" [Modernite. Tamamlanmamış Bir Proje], 1980: 1980'deki Venedik Bienali'nde, "modernite projesi"ne sırt çeviren olarak gösterilen postmodernist mimariyi ve modernitenin sorunları için kültürel modernizmi suçlayan "yeni muhafazakârlar"ı eleştirir.

JEAN BAUDRILLAD, "On Nihilism" [*Nihilizm Üzerine*], 1981: Postmoderniteyi "anlamın imhası" olarak tanımlar.

ALAN WILDE, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Ima-*

gination [*Kabulün Boyutları. Modernizm, Postmodernizm ve İronik İmgelem*], 1981: "Çeşitlilik, gelişigüzellik, ihtimal ve hatta saçmalık" olarak nitelendirdiği ironi için oldukça yapıbozumcu postmodernist bir tanım yapar.

UMBERTO ECO, "Postscript to *The Name of the Rose*" [*Gülün Adı*'na Not], 1983: Postmodern, saflığın yitirildiği dönemde "çoktan söylenmiş olan"ı ironik bir şekilde yeniden değerlendirmektir.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, "Answering the Question: What is Postmodernism? [Soruya Cevap: Postmodernizm Nedir?] 1982: "Postmodern yüce" kavramını ortaya atar fakat postmodernist mimarinin modernizmin deneysel unsurlarını terk ettiğini ve kendisine ait kapitalist özellikler geliştirdiğini ileri sürer.

PAOLO PORTOCHESI, *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society* [*Postmodern. Postendüstriyel Toplumda Mimari*], 1982: "Postmodern" teriminin,

modernite olarak adlandırılan aynı derecede heterojen olan şeylerden duyulan ortak tatminsizlikten kaynaklanan farklı gelenekleri bir süreliğine bir araya getirme ve karşılaştırma imkânı sunduğunu söyler.

HAL FOSTER, *Postmodern Culture* [*Postmodern Kültür*], 1983: "Karşı koymanın postmodernizmi"ni "tepkinin postmodernizmi"nden ayırır ve ikincisini eleştirir.

FREDERIC JAMESON, "Postmodernism and Consumer Society" [Postmodernizm ve Tüketim Toplumu], Foster, 1983: "Postmodernizm" terimini, kültürün bir parçası olan postmodernist mimariyi eleştirmek için kullanır ve Baudrilliardcı bir modern parodi anlayışını postmodern mimarinin pastişine yansıtır.

CRAIG OWENS, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" [Başkalarının Söylemleri: Feministler ve Postmodernizm], Foster, 1983: (Lyotardcı) -Farklılıklara duyarlılıktan arınmış ve kıyaslanamamazlığa karşı artırılmış bir toleransa sahip- "postmodern"in, feministlerin aynı şey için duydukları kaygı ile örtüştüğünü ileri sürer.

FREDRIC JAMESON, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", 1984: "Postmodernist" terimini, John Portman'ın geç modern Bonaventure Hotel'i için kullanır ve 1983'te olduğu gibi postmodernizmi eleştirmeye devam eder.

ANDREAS HUYSSEN, "Mapping the Postmodern" [Postmodernin Haritasını Çizmek], 1984: Fiedler'ın, "postmodernizm"in yüksek ve alçak sanat arasındaki modernist ayrımı aşmaya çalıştığı fikrine benzer fikirlerin gelişiminden bahseder ve postmodernizmin yeni bir güç olarak hem eleştirilmesi hem de kabul edilmesi gerektiğini ileri sürer.

HAL FOSTER, "(Post)Modern Polemics" [(Post)Modern Tartışmalar], 1984: Şu fikri geliştirir: İki tür "postmodernizm" vardır: "Yeni muhafazakâr" (hümanist) "postmodernizm" ve "postyapısalcı" "postmodernizm" ancak ikisi de öznenin bir çeşit ölüm ya da "yapıbozum" ile karşı karşıya olduğunu var sayar.

HEINRICH KLOTZ, *The History of Postmodern Architecture* [*Postmodern Mimarinin*

Tarihi], 1984: Postmodern mimariyi, diğerleri arasındaki "kurmaca aynı zamanda da işlev" olarak nitelendirir.

CHARLES JENCKS, *What is Postmodernism?* [*Postmodernizm Nedir?*], 1986: Mimaride Postmoderni savunur ve Hassan, Lyotard, Jameson ve Foster'ın "Postmodern"den ziyade "Geç Modern"i açıklamalarını eleştirir.

CHARLES JENCKS, *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Arthitecture* [*Postmodernizm: Sanatta ve Mimaride Yeni Klasikçilik*], 1987: Postmodern Klasisizminin gelişmekte olan kanonlarını, sanat ve mimarinin kamusal hâli olarak tanımlar.

IHAB HASSAN, *The Postmodern Turn* [*Postmodern Döniüş*], 1987: Lyotard ve Jameson'ın eski ve yeni makalelerinin yanı sıra kendi kategorilerinin eleştirel bir şekilde genişletilmesini kapsar.

WOLFGANG WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne* [*Postmodern Modernimiz*], 1987: Postmodern terimini,

eski kullanımlarından başlayarak tartışır.

DICK HEBDIGE, *Hiding in the Light: On Images and Things* [*Aydınlıkta Saklanmak: İmgeler ve Şeyler Üzerine*], 1988: Birçok ortamda, postmodernizme dair oldukça "yapıbozumcu" açıklamalar yapar.

RICHARD KEARNEY, *The Wake of the Imagination* [*Hayalgücünün Uyanışı*], 1988: Postmodernizmin "hayal gücü kaybı" ile ilgili olduğunu söyler ancak Jameson'ın postmodern pastiş için yaptığı olumsuz nitelendirmeyi tekrarlar.

E. ANN KAPLAN, "Feminism/Oedipus/Postmodernizm: The Case of MTV" [Feminizm/Ödip/Postmodernizm: MTV Meselesi], Kaplan, *Postmodernism and its Discontents* [*Postmodernizm ve Yarattığı Huzursuzluklar*], 1988: Baudrillard ve ardıllarını, mevcut "postmodernizm"in temsil-

cileri olarak kabul eder ve başka (iddiaya göre yine de ütopyacı) bir tür postmodernizme, bu postmodernizm (Owens'ın izinden giderek) "muhalefet olmadan farklılık" için mücadele edecektir, ihtiyaç duyulduğunu söylerken bu yazarların farklılığı ortadan kaldırma çabalarını eleştirir.

PETER FULLER, *Theoria* [*Kuram*], 1988: Yapıbozumcu ve çift kodlu postmodernizm üzerine daha önceden yaptığı eleştirileri genişletir ve Ruskinci bir değer olan "theoria"yı kapsayacak daha ideal bir postmodernizm ileri sürer.

DAVID RAY GRIFFIN, 1988 ss., yapıbozumcu postmodernizmi yapısalcı postmodernizmden ayrı tutar ve ikinciyi daha kapsamlı bir şekilde tartışır.

LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism* [*Postmodernizmin Poetikası*], 1988: "Çift kodlu" ve "tarihsel" postmodernizmi tartışır fakat bu kategorileri aynı zamanda bazı "yapıbozumcu" postmodernist örnek ve ölçütleri, "çift kodlu' postmodernizminkilerle birlikte yürütmek amacıyla kullanır.

DAVID HARVEY, *The Condition of Postmodernity* [*Postmodernite Hâli*], 1989:

Jameson'ın postmodern anlayışını geç kapitalist bir fikir akımı olarak incelemek amacıyla Hassan ve Jameson'ın "postmodern" anlayışlarının kapsamlı hâllerini içerir.

STEVEN CONNOR, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary* [*Postmodernist Kültür. Çağdaş Kuramlarına Giriş*], 1989: Postmodernist kurama dair kapsamlı bir açıklama sunar fakat bu açıklama kimi zaman yapıbozumcu postmodernizm kategorilerini çift kodlu postmodernizme, çift kodlu postmodernizmin kategorilerini de yapıbozumcu postmodernizme uygular.

JIM COLLINS, *Uncommon Cultures* [*Alışılmamış Kültürler*], 1989: Daha anarşik postmodernizm kuramlarının yanı sıra tekil modernist fikirleri de eleştirir ve postmodernist eklektisizmi, metinlerarasılığı, çokkökenliliği ve bunların kitle ve yerel kültürler ile olan ilişkilerini savunur.

DAVID KOLB, *Postmodern Sophistications* [*Postmodern Entelektüellik*], 1990: İroni ve ilgili tekniklerin postmodern mimarideki rolünü tartışır ancak diğer tekniklere biraz daha eleştirel yaklaşır.

CHARLES JENCKS, "Postmodernism between Kitsch and Culture" [Kiç ve Kültür

Arasında Postmodernizm], 1990: Postmodern mimarideki bazı yeni gelişmeleri tartışır ve kiçe* doğru yozlaşmaya karşı uyarır.

CHARLES JENCKS, "Postmodern Triumphs in London" [Londra'nın Postmodern Zaferleri], 1991: Postmodern mimarideki karnavalistiğe dair yeni bir tartışma içerir.

Charles Jencks'in mimaride ve genel anlamda postmodernizm konusunu çalıştığı eserlerinde de ifade ettiği gibi, yukarıda bahsedilen "yapıbozumcu" postmodernizm kuramlarının birçoğu, örneğin Hassan ve Lyotard'ın kuramları, Jencks'in modernist "kod"un başka bir "kod" ile çift kodlanması olarak değerlendirdiği postmodernizm anlayışı ile çelişen ve çatışan postyapısalcı kuramın "geç modern" fikirlerine dayanır.[11] Jencks, *The Language of Postmodern Architecture* başlıklı kitabının 1991'de yayımlanan genişletilmiş yeni baskısında bu konu üzerinde önemle durur. Kitapta, Hassan'ın 1971'de "postmodernizm" terimini kullanmasının, terimin daha önceki olumsuz kullanımlarının aksine olumlu olduğunu fakat kuramcının "Ben ve diğer eleştirmenlerin Geç ya da Aşırı Modernizm ile kastetmeye çalıştığı şey Avant-Gardizmin, Yapıbozumun, sessizliğin ve Minimalizmin Modernizmi olduğudur" anlamında kullandığını yazar.[12]

---

* Alm., kitsch. Var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı ifade etmek için kullanılan terim. (ç.n.)

[11] bk. örneğin, Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, s. 6 ve ss.

[12] bk. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), yenilenmiş ve genişletilmiş 6. baskı (Londra, 1991), s. 20, Jencks burada Fiedler'ın kullanımlarını nispeten olumsuz olandan hariç tutar.

Postmodernizmin "yapıbozumcu" kuramlarına özgü "geç modern" niteliklerinden biri daha nihilistik bir karnaval anlayışına sahip olmalarıdır. Foucault tarafından da benimsenen bu anlayışı, bazı postmodern kuramcılardan ziyade geç modern kuramcıların ilgisini çeken antik ve orta çağ karnavalının Bahtin tarafından methedilişiyle kıyaslamak mümkündür. Söz konusu niteliklerden bir diğeri ise Derrida ve Baudrillard'da olduğu gibi, parodinin anlamdan yoksun bir şeye indirgenmesidir ki bu durum parodinin olumsuz olduğunu iddia eden daha eski parodi anlayışlarının devamı olarak görülebilir. Postmodernizmin "yapıbozumcu" kuramlarına özgü bir diğer özellik ise oyunu anarşik ve yıkıcı olan ile denk tutan parodinin oyun ile eş tutulmasıdır.

Yapıbozumcu ve diğer geç modern postmodern ve parodi kuramları

"Yapıbozumcu" terimi burada, daha önceki özette de olduğu gibi, anlamın "belirlenemezliği" veya "göreliliği" ilkelerine ya da anlamların daha "belirlenemez" kılınmasını öngören ihtiyaca dayanan postmodern kuramları açıklamak için kullanılır ve hem Ihab Hassan hem de Jean-François Lyotard'ın kuramlarını içerir. (Derrida, eserleri başkaları tarafından "postmodernist" olarak nitelendirilmesine rağmen, henüz kendisini postmodernizm terimi ile ilişkilendirmemiştir ve yapıbozumcu terimi postmodern kuramlara ilişkin kullanıldığında bahsedilen bilhassa Derrida'nın kuramları değildir, buna rağmen, yukarıda da belirtildiği üzere, arada bazı bağlantılar kurulabilir, bazı ortak "geç modern" bakış açıları bulunabilir.) Hepsinde olmasa da bu bölümde yapıbozumcu olarak adlandırılan postmodern kuramların bazılarında, seçilen kanonlara ve modernizm kuramlarına karşı sergilenen anarşik tavrın yanı sıra bu ve diğer modernist kanonlardan yapılan niteliği herhangi bir şekilde belirtilmemiş alıntılar üzerinde de durulacaktır.

Yukarıdaki özette de görüldüğü üzere, Leslie Fiedler'ın "Cross the Border-Close the Gap"i (1969)[13] "Postmodernist edebiyat"ın (bilim kurgu ve western dâhil) popüler olanın alanını genişletmek için yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki "boşluğu kapattığını" söylerken yazarın "The New Mutants"ı (1965)[14] postmodernist edebiyatın yeni akılcılık karşıtı karşıt kültürlere duyduğu ilgiye[15] dair bir açıklama yapmıştır. Yapıbozumcu ve çift kodlu postmodern kuramlarının her ikisi de Fiedler'ın "boşluğu kapatmak" tabirine bir şekilde ilgi göstermiştir. Daha sonraki kuramcılar, örneğin Charles Jencks, postmodern mimariden klasik ve popüler kültür arasında her ikisini de "çift kodlayarak" köprü kuran diye bahseder fakat bu gibi boşlukların "acemice tavizler"e indirgenmesine karşı uyarır.[16] Ancak Fiedler'ın ilk başta postmodernizmi akılcılık karşıtı karşıt kültürler ile ilişkilendirmesi, ikinci grup kuramcılardan ziyade yapıbozumcu postmodernistler tarafından benimsenmiştir.[17]

Ihab Hassan, Fiedler'ın "postmodernist" terimine merak saran "yapıbozumcu" postmodern kuramcılarından yalnızca biridir ve Fiedler'ın eski bir makalesinde postmodernizme verilen diğer anarşik özelliklerden bazılarını 1971'deki "Modernizm" ve "Postmodernizm" arasındaki farklılıklar tablosuna dâhil etmiştir. Örneğin bu tabloda[18], "Modernist" "İnsandışılaştırma" "Postmodernist" "Elitizm karşıtlığı, otorite karşıtlığı", "egonun

---

[13] bk. Leslie A. Fiedler, *A Fiedler Reader*, ss. 270-94.

[14] bk. Leslie A. Fiedler, *A Fiedler Reader* (New York, 1977), ss. 189-210. Ayrıca bk. Frank Kermode'un Fiedler makalesini tartıştığı "Modernism Again. Objects, Jokes and Art", *Encounter*, vol. 26, no. 4, Nisan 1966, ss. 65-74.

[15] Ayrıca bk. Frank Kermode'un Fiedler makalesini tartıştığı "Modernism Again. Objects, Jokes and Art", *Encounter*, vol. 26, no. 4, Nisan 1966, ss. 65-74.

[16] bk. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6. baskı, 1991, s. 165 ve ss.

[17] Daniel Bell'in postmodernizm eleştirisi aynı zamanda yazarın Fiedler'dan karşıt kültürü işaret eden olarak okuduğu postmodernizm anlayışına da dayanır.

[18] bk. Hassan, "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography", *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture* (Ohio, 1987), ss. 25-45; ss. 40-44.

dağıtılması" ve "toplumsal", "tercihe bağlı" ve "anarşik" bir hâl alan sanat ile kıyaslanır. Fiedler'ın söylemlerini genişletmesinin yanı sıra Hassan, ahlak kurallarına karşı gelme ve karşıt kültürlere dair fikirlerin muhakkak ki birbirlerinden ayrı olmamalarına rağmen, "Modernist" "Ahlak kurallarına karşı gelmeyi" "Postmodernist" "karşıt kültürler" ile kıyaslar.

Aslında Fiedler'ın karşıt kültürleri, "Tanrı'nın Kanunları"na duyulan geleneksel inanca karşı çıkmaları bakımından "kutsal kitabın gerektirdiği ahlak kurallarına karşı gelir". Fiedler'ın "karşıt kültür" terimini kullanmasının öncesinde, Arnold J. Toynbee "kutsal kitabın gerektirdiği ahlak kurallarına karşı gelme" kalıbını, modernden ve modernin geleneksel fikirlerinden farklı bir şeyin gelişimini açıklamak için zaten kullanmıştı; bunun Fiedler'ın kendi terimini kullanımını etkilediği bile söylenebilir. Örneğin Toynbee, *A Study of History*'sinin, cilt IX, bölüm 11'inde "Geç Modern Western Tarihçilerinin Kutsal Kitabın Gerektirdiği Ahlak Kurallarına Karşı Çıkmaları"nın ("Tanrı'nın Kanunu'na İnancı inkâr etmelerinin") sadece Doğa kanunlarına karşı "postmodern" bilimsel saplantıya[19] ve yeni Psikoloji, Antropoloji, Politik Ekonomi ve Sosyoloji bilimlerinin ortaya çıkmasına değil aynı zamanda "post-Batı" dinlerine teşvike de sebep olduğunu yazmıştır.[20] Toynbee, bu bölümün bazı yerlerinde "geç modern" ve "postmodern" terimlerini, geçmişe dönüp bakıldığında bugün modernin geç modern uzantıları olarak görülen yeni gelişmeleri açıklamak için birbiri yerine kullanırken, "entelektüel olarak anarşik geç Modern ve postmodern Çağ"dan[21] bahsederken olduğu gibi, Fiedler'ın 1960'larda döneminin anarşik karşıt kültürleri için yaptığı tanım da "postmodern"den ziyade "geç modern" olarak nitelenebilir.

Hassan, postmodernin diğer birçok "geç modern" kategorisinde, "entelektüel anarşi"nin ortaya çıkışı konusunda Toynbe-

[19] bk. Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, cilt 9, s. 173 ve ss.

[20] age., s. 185 ve ss.

[21] age., s. 189.

e'ninki kadar Fiedler'ın fikirlerini de, her ne kadar Toynbee'nin terimi kullanımında hafif bir eleştiri olsa da, yansıtır. (Hassan'ın modernist "kutsal kitabın gerektirdiği ahlak kurallarına karşı çıkma"nın aksine "karşıt kültürler"i listelediği paragrafının sonunda "Karşıt Batı 'yöntemlerinin' ya da metafiziğinin" doğuşundan bahsedişi aynı zamanda hem Toynbee hem de Fiedler'ın kendi dönemlerine özgü bir şey olarak niteledikleri yeni bir olgudan da bahsetmesi demektir.) Ayrıca Hassan'ın kategorilerinin birçoğunun, kaynağını modern dünya ve modern dünya edebiyatından aldığı söylenebilir. Modern dünya (Hassan'ın "kutsal kitabın gerektirdiği ahlak kurallarına karşı gelme" tabirini "Modernizm" için kullanmasının taşıdığı anlam gibi) bir bakıma hiyerarşi karşıtıdır. Bununla birlikte, Hassan'ın,"Postmodernist" kategorileri ile mantıksız ve kaotik olanlar aralarındaki artan ilişki üzerinde durması, modernin "geç modern" uzantısı olarak açıklanabilir. Hassan tarafından "Postmodernizm" altında ve "köklü ironi, kendinden tüketen oyun, anlam yitimi, absürt komedi, kara mizah, güldürü ve değilleme" gibi modern ve geç modern türlerin de dâhil olduğu bir karışım ile birlikte sınıflandırılmasına rağmen parodi, daha ileriye gidildiğinde "geç modern" olarak nitelendirilebilecek bir tavır ile "çılgın" olarak tanımlanır.[22]

Hassan'ın 1971'de yaptığı modernist ve "postmodernist" özellikler listesi parodiye dair bir tanım daha yapar ve parodiyi "Modernist Deneyselciliğe" karşı çıkan "postmodernist" bir tür olarak tanımlar.[23] Hassan bu tanımı, "net, süreksiz, doğaçla-

[22] bk. Hassan, *The Postmodern Turn*, ss. 40-4. Burada görüleceği üzere, parodinin bazı daha olumlu özelliklerine dair fikirlerini ifade etse de Fiedler da parodi terimini kimi zaman oldukça olumsuz ve modern bir tavırla kullanmıştır.

[23] Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", çev., Regis Durand, Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester, 1984), s. 71'de postmodernist mimariyi modernist deneyselciliğe yaklaşımı sebebiyle eleştirir.

ma, belirlenemez veya şansa bağlı yapılar"ın, "eş zamanlılık, fantezi, oyun, mizah, hadise" ve "gittikçe artan özdüşünümsellik, mecralar arası, türlerin birleşimi ve farklı âlemlerin kargaşası"nın dâhil olduğu modern ve geç modern türlerin birleşimi ile birlikte "Postmodernizm" kategorisine koyar. Tüm bu yapılar "postmodernist" olarak nitelendirilmelerine rağmen hepsi birbirinden farklıdır ve komik parodi ve üstkurmaca, komik ve üstkurmacasal olmaları bakımından herhangi bir yeni postmodernist parodi anlayışının temsilcileri olarak bariz bir şekilde bir araya getirilmez.

Hassan, yukarıda bahsettiği postmodernist özellikleri açıklamayı Susan Sontag'ın "Yoruma Karşı" (1964) adlı makalesinden bahsederek sonlandırır. Şu var ki, Sontag bu makalede postmodernden *bahsetmemiştir* fakat bilhassa *modern* sanattan, modern sanatın soyut modernist (ve deneysel) örneklerinden ve bunların, diğer eserlerin "içerik ögeleri"nden oluştuğunu düşünen yorumlama şekillerini nasıl reddettiklerinden bahsetmiştir. Jencks ve Hassan dışındaki bazı postmodernizm kuramcıları postmodernist sanatı *içeriğe dönüş*, mimarideki donatı ve anlamın postmodernist yenilenmesini ise *modernist soyutlamaya karşı isyan* olarak tanımladıkları için Sontag düşüncesinin "postmodern" olarak nitelendirilmesi çok daha tartışmaya açık bir konu hâline gelmiştir.

Sontag, sanat eserlerine içeriği zorla kabul ettiren yorumlardan modernist uzaklaşmayı temsil ettiklerini düşündüğü sanat türlerine donatıcı sanat ve parodiyi de dâhil etmiş ve bunu donatı ve parodi anlayışı -bu anlayış, Jencks'in moderne yeni anlam ve içerik yükleyen kodlama olarak kabul ettiği dekorasyon ve parodi anlayışından farklıdır- temelinde yapmıştır. Sontag şöyle der: "Sanat eserinin içerik ögelerinden oluştuğunu söyleyen oldukça müphem bir kurama dayanan yorum, sanata kötülük eder. Sanatı, bir kullanım nesnesine, zihnin kategori şemalarına göre düzenlenebilecek bir maddeye dönüştürür. Elbette yorum her zaman işin içinde değildir. Gerçek şudur ki, günümüzde birçok sanatın, yorumdan uzak durma güdüsü ile

yapıldığı hissediliyor. Yorumdan kaçmaya çalışan sanat, parodiye dönüşebiliyor. Soyutlaşabiliyor. Ya da ('salt') donatıcı olabiliyor. Veya sanat olmayana dönüşebiliyor."[24]

Sontag'ın parodiden söz edişi üzerine yoğunlaşırsak, ilk olarak şunu söyleyebiliriz ki burada parodiden kısaca bahsedildiği göz önüne alınırsa Sontag'ın fikri hakkında belli belirsiz bir şeyler söylenebilir. Sontag'a göre parodi bir yorumlama etkinliği değilse (Sontag yorumlamayı da gizliden yapılan çeviri (s. 5) ve yorumlanan şey üzerinde gizliden yapılan değişiklikler (s. 6) olarak nitelendirmiştir), yazarın parodi terimini kullanması, en azından bir ölçüde parodinin niyet ve içerik açısından eksiği olduğunu söyleyen modern ve geç modern parodi tanımlarına benzer. Nietzsche ve Derrida'dan başlayıp Baudrillard ile devam ederek Baudrillard'ın "postmodernist" (ya da daha çok postmodernist karşıtı) ardıllarına gelene kadar bu tanımlar ile karşılaşabiliriz.[25] Sontag'ın modern sanat ve parodide yorumu reddetmesinin esasları yukarıda isimleri sayılan yazarlarınkinden farklı olsa da yine de Sontag'ın parodinin yorumdan uzak durma olduğu yönündeki fikri, parodiye atfedilen doğru faydalı ya da "postmodern" bir niteliktir.

Yorumdan kaçınmak, Sontag'ın en son paragrafının ışığında üstkurmacasal bir seçenek -bu seçenek, sanat eserinin ne söylediğini değil "nasıl sanat eseri olduğunu" açıklayacaktır (Sontag burada "eleştirinin işlevinin, sanat eserinin *ne anlatmaya çalıştığını açıklamaktan* ziyade *nasıl sanat eseri olduğunu,* hatta *sanat eserinin sanat eseri olduğunu* açıklamak"[26] olduğunu yazar)- olarak yorumlanabilse bile en üstkurmacasal parodinin "nasıl" *kadar* "ne"yi de açıkladığı görülür. Parodiyi, eserin içeriğinden *ziyade* biçiminin gösterilmesi ile sınırlandırmasının yanı sıra (bazı

[24] bk. Susan Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretation and Other Essays* (1966), (New York, 1978), s. 10.

[25] Bu konu, ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

[26] Sontag, s. 14. Sontag şöyle bitirir: "Sanatta ihtiyacımız olan şey, yorumbilim değil tutkudur."

"modern" parodi tanımlarında olduğu gibi), Sontag'ın makalesi parodinin komik ya da eleştirel işlevlerinden de bahsetmez. Şu var ki, Sontag'ın parodi anlayışı, hem parodinin kasıtsız olduğunu düşünen geç modern parodi anlayışının hem de parodiyi üstkurmacasal *veya* komik olarak nitelendiren modern parodi anlayışının ötesine daha açık bir şekilde geçebilseydi, bu eserde vardığı nokta bakımından ancak "postmodern" olabilirdi.

Hassan, Sontag'ın makalesinden faydalanırken, neden Sontag'dan seçtiği "yoruma karşı" teriminin bilhassa postmodern olduğu konusunda yeterince açık değildir. Daha önce de görüldüğü üzere, Hassan postmodern sanatın, en azından bu noktada, modern sanata kıyasla daha özdüşünümsel ve yorumlayıcı olduğunu iddia etmişti.

Ayrıca Hassan'ın özdüşünümsellik vurgusu, Fiedler'ın postmodernizmi bariz şekilde birçok modernist eserin karakteristik özelliği olarak gördüğü öz-düşünümsellikten ayırması ile çelişir. Hassan bundan "Cross the Border-Close the Gap" (1966) başlıklı makalesinde bahseder ve şöyle der: "Bu yeni [postmodernist] çağ, kendi kendini savunan ironiye ve aşırı öz-farkındalığa şüphe ile yaklaşırdı."[27] Fakat Hassan, artan özdüşünümselliğin postmodernin karakteristik özelliklerinden bir olduğunu söyler. Postmodernizmi başka kuramcıların modernist olarak nitelendirdiği eserler ve kategoriler üzerinden tanımlama eğilimi de dikkate alındığında bu çelişkili ifadesi, hem modernist özdüşünümsel üstkurmacanın diğer birçok postmodern kuramların yer aldığı kanonlar içindeki yerini garantilemiş hem de Sontag tarafından tanımlanan üstkurmacaya daha geniş ve daha az biçimsel bir anlam yüklemiştir.

Diğer bazı postmodernizm kuramcılarına göre, modernist üstkurmacanın postmodernist olarak yeniden kanonlaştırılması, aynı zamanda yeni bir postmodernist üstkurmaca türünün kendisini diğer modernist üstkurmacalardan ayrı tuttuğu anlamına

[27] Fiedler, s. 272.

gelir. David Lodge, birçok eleştirisinde postmodern kurmacanın modernist kurmacaya kıyasla daha süreksiz ve üstkurmacasal olduğunu söylerken[28] Linda Hutcheon postmodern üstkurmacanın özelliklerinden bahsedilirken "tarih yazımı ile ilgili üstkurmaca" teriminden faydalanılması gerektiğini ileri sürer.[29]

"Tarih yazımı ile ilgili üstkurmaca" teriminin Hutcheon için şöyle bir avantajı vardır; Hutcheon bu terimi kullandığında postmodernist üstkurmaca ve postmodernist mimari -bu terim Jencks tarafından diğer tarihsel üslupları modern üslup ile "çift kodlama" olarak açıklanır- olarak adlandırdığı terimler arasında daha fazla bağ kurabilir. Şu var ki, Hutcheon bu iki farklı yöntemi bu şekilde birleştirerek aralarındaki bazı büyük farklılıkları göz ardı etmek ile kalmaz. Yapabildiği tek şey, moderni "tarihsel" kod veya tarzlar ile çift kodlayarak "tarih yazımı ile ilgili" postmodern üstkurmaca ve postmodern mimari arasında bağ kurmaktır çünkü Hutcheon'un "tarih yazımı ile ilgili" teriminden anladığı, terimin "gerçek" (mimarlık tarihi, herhangi bir diğer türün tarihi ya da insani yaşam alanının tarihi) tarihten değil genel anlamda bir mevcudiyetten, örneğin kurmacadan, fakat söylemin başka bir hâli olarak kabul edilen tarihten bahsetmesidir.[30]

Üstkurmacadaki özgönderimselliğin, kurmaca ve mimari arasındaki farklılıklar hesaba katılmadan kurmacadan mimariye aktarılıp aktarılamayacağı, "tarih yazımı ile ilgili" teriminin tarihsel söylem ve mimari tarzın tüm farklı kullanımlarını kapsayacak şekilde genişletilmesi kadar tartışmaya açık bir konu-

---

[28] Postmodernizm ve süreksizlik konuları için bk. örneğin, Lodge, *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (1981) (Londra, Boston, Henley, 1986), s. 14; postmodernizm ve üstkurmacasallık konuları için bk. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (Londra, 1990), s. 43.

[29] bk. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Londra ve New York, 1988).

[30] Hutcheon'ın parodinin tarihsel eserlere geri dönüp bakma ve onları yenileyebilme becerisinden ötürü postmodern olduğunu söylemesi, çoğu parodinin bunu yaptığı gerçeğinin üzerini örter.

dur. Heinrich Klotz, "postmodern mimari[nin], özgönderimsel değil gönderimsel"[31] olduğunu söyler ve hatta Oswald Mathias Ungers'in *Deutsches Architekturmuseum*'unun [*Alman Mimari Müzesi*], Frankfurt am Main (1980-1983), ve onun "ev içinde ev"inin, özgönderimselliği sözsel ya da yazınsal sanatlar gibi açıkladığı veya kullandığı değil de daha ziyade özgönderimselliği resmettiği veya ona *atıfta bulunduğu* düşünülebilir.

Çeşitli postmodernist üstkurmaca anlayışlarının, parodi ve parodiye özgü komik niteliğini nasıl ilişkilendirdiği sorusu burada bir kez daha tartışılacaktır.

Hassan'ın postmodernizm üzerine yazdığı "The Question of Postmodernism" [Postmodernizm Meselesi] (1980) başlıklı makalesi,[32] Fiedler'ın 1969'daki postmodernizm yüksek ve popüler kültür arasındaki "boşluğu doldurmuştur" iddiasını tartışır[33] fakat modernizm ile karşı karşıya getirdiği postmodernizmin özelliklerini sıraladığı listeye parodiyi dâhil etmez. Postmodernizmin özelliklerinin sıralandığı bu liste, 1971'de parodinin de dâhil edildiği oyun, anarşi, olay gibi diğer unsurları tekrarlarken bu unsurlar bazı yeni fakat hâlâ büyük ölçüde "yapıbozumcu" olan, örneğin "karşıt biçim* (ayırıcı, açık)", "İmha/Yapıbozum", "Metin/Intertext" ve "karşıt anlatı"**, türler ile birlikte listelenir.[34]

Ancak Hassan, ileriki zamanlarda yazdığı "Pluralism in Postmodern Perspective" [Postmodern Anlayışta Çoğulculuk]

---

[31] bk. Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture* (1984), çev., Radka Donnell (Cambridge, Mass. ve Londra, 1988), s. 421.

[32] Harry R. Garvin (ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell Review, vol. 25, no. 2 (Londra ve Toronto, 1980), ss. 117-26'da yayımlanmıştır.

[33] Hassan, 1980, s. 118. (Hassan, s. 117 de Toynbee'nin postmodern terimini kullanımından bahseder.)

* Sanatsal bir oluşumdaki geleneksel biçim, malzeme ve yöntemlerine karşı çıkan belli türde eserler. (ç.n.)

** Anlatı kavramının geleneksel yöntemlerine karşı çıkan karşıt anlatı, geleneksel anlatı yöntemlerini kullanarak dikkati üzerine çeker ve dolaylı olarak geleneksel anlatının mantık, yapısal özellik ve anlatı taktiklerini sorgular. (ç.n.)

[34] age., s. 123.

(1986)[35] başlıklı makalesinde Bahtin'e atıfta bulunur[36] ve parodiyi postmodernist "Melezleme" kategorisine dâhil eder. Parodi ilk başta Hassan'ın "türlerin değişime uğramış kopyaları"nın farklı örnekleri olarak betimlediği, travesti ve pastiş gibi, teknikler ile aynı listededir. Buna rağmen, Hassan "klişe ile intihalin (Raymond, İngilizcesi plagiarism olan bu terim üzerinden "playgiarism" şeklinde cinas* yapar), parodi ile pastişin ve pop ile kiçin bir şeyin *yeniden* sunumunu zenginleştirdiğini" söyleyerek parodi ve pastişe dair daha yapıcı fikir verir ve her ikisi için de daha olumlu bir kanı oluşturmayı sürdürür.[37] "Bu fikre göre, imge ve kopya, model eserin yarattığı etkiyi yaratabilir (örneğin, Borges'in Pierre Menard'ının *Kişot*'u)" ve "hatta *'augment d'être'*** bile yaratabilir" diyen Hassan şöyle devam eder: "Bu, farklı bir gelenek anlayışına yönelir, sürekliliğin ve süreksizliğin, yüksek ve alçak kültürün, geçmişi taklit etmek için değil şimdiye taşımak için birbiri içine karıştığı bir gelenek anlayışına. Birden fazla şimdinin yaşandığı bu anlayışta, bütün üsluplar, Şimdi ve Şimdi Olmayan, Aynı ve Öteki arasındaki etkileşimde diyalektik olarak mevcuttur. Dolayısıyla, postmodernizmde, Heiddeger'in 'eşzamanlılık' anlayışı, geçmiş şimdi uğruna hiçbir şekilde sindirilmeden eş zamanda meydana gelmenin diyalektiğine, zamanlararasılığa, tarihsel unsurlar arasındaki yeni bir ilişkiye dönüşür. Bu, Fredric Jameson'ın (1983) postmodern edebiyatı, filmi ve mimariyi tarihdışı olma özellikleri, 'sunulma' biçimleri sebebiyle eleştirirken kaçırdığı noktadır."[38]

---

[35] bk. Hassan, *The Postmodern Turn*, ss. 167-87.

[36] bk. *The Postmodern Turn*, ss. 170-1, Hassan'ın ironi ve karnavallaşma tartışması.

* Türkçede, sesleri aynı anlamları farklı sözleri bir arada kullanma sanatıdır. İngilizcede ise bir kelimenin farklı iki anlamının bir arada kullanılmasının yanı sıra telaffuzda benzer kelimelerin de (plagirism-playgiarism gibi) bir arada kullanılmasını kapsar. (ç.n.)

** Oluşun yükselişi. (ç.n.)

[37] age., s. 170.

[38] age., ss. 170-1.

Hassan'ın bu paragraftaki Fredric Jameson eleştirisi de, parodinin hem yapıcı hem yıkıcı olduğunu söylemesi ve Charles Jencks tarafından Robert Venturi'nin yakın geçmişteki mimarinin "karmaşık" ve "çelişkili" oluşundan bahsettiği eser üzerinden geliştirilen "çift kodlu" postmodernizm kuramlarında açıklanan pastiş ve parodi çeşitlerine karşı hissedilen yüksek duyarlılıktan bahsedilmesi ile birlikte, bir şeyleri işaret eder niteliktedir.[39] Karnavallaşmadan bahsettiği bir sonraki konuda parodiden özel olarak bahsetmezken Hassan'ın Bahtin'den söz etmesi, bunların birçoğu hâlâ Hassan'ın postmodernizm için kullandığı "belirlenemezlik" ve "absürt" gibi terimler ile açıklansa da, parodi ile ilişkili türlerin zıt değerli oluşunu kabul ettiğini gösterir. Hassan'ın Bahtin karnavalı için "belirlenemezlik, parçalanma, kanonsuzlaştırma, diğerkâmlık" yanı sıra "melezleştirme"yi de kapsadığını söylemesi, Foucault'nun karnaval için yaptığı daha nihilistik yorumu hatırlatsa da Bahtin karnavalının da bazı olumlu özellikleri vardır: "*Karnavallaşma*. Terim, şüphesiz ki, Bahtin'e aittir ve belirlenemezlik, parçalanma, kanonsuzlaştırma, diğerkâmlık, ironi ve melezleştirmeyi -ki bunların hepsini zaten örnek göstermiştim- kapsar. Fakat terim aynı zamanda, şakacı prepostmodernist Rabelais ve Sterne'ün 'heteroglossia'sından anlaşılacağı üzere, postmodernizmin komik veya absürt değerlerini de taşır."[40]

Hassan'ın Rabelais ve Sterne'i "şakacı prepostmodernistler" olarak nitelendirmesi, her ne kadar bu yazarların parodi kullanımlarından hiçbir şekilde bahsedilmese ve Bahtin'in ilişkilendirdiği unsurlar ile değil de, söz konusu komedinin, modernist absürt kategorisi ile ilişkilendirilse de, Rabelais ve Sterne eserlerindeki "heteroglossia" ve komik yapı üzerinde durması sebebiyle dikkat çekicidir. Diğer birçok Bahtin ve postmodernizm

---

[39] Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), 2. baskı (Wisconsin ve Londra, 1982), s. 260'taki karmaşık postmodernistler listesine Charles Jencks ve Robert Venturi'yi de ekler.

[40] bk. Hassan, *The Postmodern Turn*, s. 171.

yorumcusu gibi Hassan da "karnavallaşma"nın şeylerin "neşeli göreliliği"ni gerektirdiğini söylerken Bahtin'in karnavaldaki hiyerarşinin azaltılmasını bu farklı seviyelerin toptan görelileştirilmesi olarak yorumlayışından bahseder.[41] Ancak Bahtin'de hakikat kadar iyi ve kötünün de görelileştirildiğine tanık olan yapıbozumcu postmodernistlere ilişkin olarak şunu da belirtmek gerekir ki, Bahtin karnavalın yükseği alçaltması ile ilişkilendirerek açıkladığı görelileştirmenin yapısı konusunda genellikle daha açık konuşmuştur; örneğin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında tüm yapı ve düzenin, tüm otorite ve (hiyerarşik) konumun *"neşeli görelili"ğinden* bilhassa ve açıkça bahseder.[42]

"Nietzscheci" geç modernist görelilik ile zıt düşen "postmodernist" görelilikte, Leslie Fiedler "Cross the Border-Close the Gap" başlıklı makalesinde, postmodernizmde hiyerarşilerin görelileştirilmesini, hâlâ iyi ve kötüden bahsetmemize izin veren yüksek ve alçağın görelileştirilmesi olarak açıklar. Popüler Sanattan ve popüler sanatın hiyerarşileri alt üst etme becerisinden ("Popüler Sanat, aleni ilkeleri ne olursa olsun yıkıcıdır. Bugüne kadar bütün hiyerarşilere karşı bir tehdit unsuru olmuş, ayrıca düzene ve kendi yetki alanındaki düzenlemelere muhalif gelmiştir.")[43] bahseden Fiedler devam eder: "Dolayısıyla, Popüler Sanatın, sonunda zorla Yüksek Sanat sınırları içine girmesi, eleştirmenlere gizli tuttukları sınıf önyargıları ile 'yüksek' ve 'alçak' ayrımlarından tamamen uzaklaştırılmış sanatın 'iyi' ve 'kötü' yanlarını eleştirme imkânını sağlar."

Bununla birlikte, Fiedler parodinin yıkıcılığının, nasıl yükseği alçaltarak yüksek ile alçak -elit ile popüler- arasında-

---

[41] Douglas Kellner, Jean Baurillard'ın *L'Echange symbolique et la mort* (1976) adlı kitabında benzer bir terim kullandığını söyler. bk. Kellner, *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Oxford ve Cambridge, 1989), s. 93.

[42] bk. Bahtin, *Problems*, s. 124. (Bahtin, ayrıca *Problems*, s. 107'de özellikle dildeki hiyerarşinin görelileştirilmesinden, *Rabelais*'de ise "resmî" gerçeklikten bahseder.

[43] Fiedler, s. 287.

ki boşluğu kapatmak için kullanılabileceğinden de bahseder: "Fakat bugün bilhassa gençlerin oldukça değer verdiği birçok yazarın aklında şüphesiz asli görevlerinin bu gibi farklılıkları ve ayrımları -klasik geçmişin parodisini yaparak, onu abartarak veya grotesk biçimde klasik geçmişe öykünerek, bunun yanı sıra Popüler türlerin uyarlamalarını yaparak ve 'dikkati onların üzerine çekerek'- kati olarak yok etmek olduğu vardır. Fakat Kitlesel Sanat saygı çerçevesi dışında müze ve kütüphanelere tanıtılırken aynı anda Yüksek Sanatı vodvil ve burleske dönüştürmek politik ve estetik ima taşıyan ... sınıfın yanı sıra kuşak farkını da kapatan bir eylemdir."[44]

Fiedler alçaltılmış klasik bir edebî eserin "öykünmeden ziyade travestiye yakın bir şeye" dönüştüğünü söyler[45] fakat daha genel terimler ile yaptığı önceki bir açıklamasında komik parodinin roman türünün gelişiminde olumlu rol oynadığını ve bunun postmodernde de tekrarlanabileceğini söyler: "Yeni Roman, sanat karşıtı olduğu kadar ciddiyet karşıtı da olmalıdır. Bu, ilk başta nasılsa öyle olması gerektiği, Samuel Richardson ciddiye alınmayışı nasıl algılandıysa bunun da öyle algılanması gerektiği ve Henry James, kendi iradeleriyle 'eğlendiren kişi' ilan edilen Charles Dickens ve Robert Louis Stevenson karşısında kendisinin bir sanatçı olduğunu ispatlayana kadar İngiltere'de (mesela, Fransa'nın aksine) durum nasılsa öyle olması gerektiği anlamına gelir: Popüler ama pek de saygıdeğer olmayan ve biraz tehlikeli. Biri sevdiği fakat aynı zamanda da reddettiği kültür babası, diğeri de sanatta rakip olduğu kardeşi."[46]

Parodi hakkında yapılan bu son açıklama, parodinin tekrar yaratma özelliğinin yanı sıra komik yönünün de farkına varmış olması sebebiyle "proto-postmodernist"* bir açıklama olarak ni-

---

[44] age., ss. 286-7.

[45] age., s. 279. Fiedler, s. 286'da burlesk terimini olumsuz bir bağlamda kullanır.

[46] age., s. 276.

* Proto-postmodernistler, postmodernisttir ancak doğdukları zaman açısından postmodern döneme ait değildirler. (ç.n.)

telendirilebilse de, Fiedler'ın parodi hakkındaki genel fikri parodiye yüklediği olumsuz ve yıkıcı işlevler sebebiyle hâlâ "geç modern"dir[47] ve henüz modern parodi anlayışının bu yönünü açık bir şekilde reddedecek ya da bu türün komik ve üstkurmacasal işlevleri arasında açık bir şekilde ilişki kuracak kadar "postmodern" değildir. (Fiedler, Western'in popülaritesinden bahsederken de çelişkili bir şekilde parodi terimini kullanır ve kastettiği "parodinin aşırı hassas oluşu ... aklımıza o kadar yerleşmiştir ki parodi, ironi -ve hatta eleştirel bir inceleme- ile büyük bir kayıp yaşanmadan bu fikir hafifletilebilir." Fakat Fiedler burada parodinin eleştirel güçlerinin çok da yıkıcı olmadığından bahsediyormuş gibi görünse de bu ikinci olayın parodi ile hedefi arasındaki herhangi muğlak bir ilişkiden ziyade Western'in popülaritesinin gücünden kaynaklandığı açıklanmaktadır.[48])

Hassan karnavallaşmayı, Bahtinci ve yapıbozumcu postmodernist kategorilerin birleşimi ile açıklamaya devam eder: "Karnavallaşma daha ileriye gidildiğinde, 'polifoni', dilin merkezkaç kuvveti, şeylerin 'neşeli göreliliği', perspektivizm ve performans, hayatın hoyrat kargaşasına dâhil olmak, kahkahanın içkinliği demektir."[49] Hassan ekler: "Aslında, Bahtin'in roman veya karnaval dediği şey -sistem karşıtıdır-, postmodernizmi ya da en azından postmodernizmin yenilenme vadeden haraketli ve yıkıcı unsurlarını temsil edebilir. Çünkü karnavalda, 'doğru zaman şöleni, oluş, değişim ve yenilenme şöleni', insanoğlu, şimdi olduğu gibi o zaman da, 'ters yüz olanın' (à l'envers), 'alt üst olanın' ... çok sayıda parodi ve travestinin kendilerine özgü mantığını, aşağılamayı, dünyevileştirmeyi, komik taç giydirmeleri ve tahttan indirmeleri keşfeder. Yani ikinci bir hayatı keşfeder."[50]

---

[47] Fiedler'ın "The New Mutants" (1965) başlıklı makalesi, ss. 203-4, Edward Albee'nin *Kim Korkar Hain Kurttan* oyununu tartışırken parodi kelimesini oldukça olumsuz bağlamda kullanmıştır.

[48] Fiedler, s. 278.

[49] Hassan, *The Postmodern Turn*, s. 171.

[50] age. Hassan, Bahtin'in *Rabelais and his World*'ünden, ss. 10-11, alıntı yapar.

Bahtin'in karnaval üzerine yazdığı eserdeki bazı fikirler, yakın zamanda Charles Jencks tarafından "çift kodlu" postmodernizm kuramları içine dâhil edilmiştir. Charles Jencks, Hassan'ın kısa süre önce yayımlanan eserini de daha önceki "yapıbozumcu" postmodernizm kuramlarından uzaklaşarak kaydettiği gelişmeyi temsil etmesi sebebiyle hoş karşılamıştır. Ancak bunun öncesinde, Hassan'ın diğerlerine kıyasla daha yapıbozumcu olan kuramları hem başka postmodern kuramcıları hem de bu kuramcıların parodiyi oyun olarak kabul eden anlayışlarının etkilemiştir. Dahası, Fredric Jameson'ın Jean Baudrillard tarafından benimsenen diğerlerine kıyasla daha olumsuz olan modern parodi anlayışını, sıklıkla parodinin "amaçsız" ve "boş" hâli şeklinde alıntılanan postmodernist pastiş eleştirisine dönüştürmesi bu kuramların önüne geçmiştir. Jameson'ın yarattığı bu dönüşüm kimi zamansa Hassan'ın söz konusu kuramları ile karıştırılmıştır.

Jean Baudrillard, son yayımlanan eserleri öncesinde kendisi bu terimi neredeyse hiç kullanmamasına ve bu eserlerde bilhassa başka çalışmaların postmodern olarak adlandırdığı eserleri eleştirmesine rağmen, son zamanlarda yayımlanan eleştiri ve kuram kitaplarında "postmodernist" olarak anılır. Douglas Kellner, *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond* [*Jean Baudrillard. Marksizmden Postmodernizm ve Ötesine*] adlı eserinde Baudrillard'ın kendi eserinde postmodernizm terimini çoğunlukla kullanmadığını kabul eder ve postmodernizmi "parçalarla oyun oynamak" olarak açıkladığı "Interview: Game with Vestiges"ında [Röportaj: Kalıntılarla Oyun] (1984) bununla ilgili bazı soruları cevaplar ve bu konuyu "On Nihilism" başlıklı makalesinde ayrıntılı bir şekilde tartışır.[51] Daha yakın bir geçmişte ise Mike Gane, *Cool Memories* [Hoş Hatıralar] (1987) adlı eserinde Baudrillard'ın postmodernite üzerine yaptığı önemli yorumlardan söz eder ve Baudrillard'ın "post-

[51] bk. Douglas Kellner, *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Oxford ve Cambridge, 1989), ss. 116-18.

modernist karşıtı" biri olarak kabul edilmesi gerektiğini söyleyerek sözlerini bitirir.[52]

Bu ve Baudrillard'ın bilhassa diğer eleştirmenlerin "postmodernist" olarak nitelendirdiği eserlerde modernist fenomenlerden sıklıkla bahsettiği gerçeği, aynı zamanda Baudrillard'ın modern parodiyi "amaçsız", "boş" veya "anlamsız" olarak nitelendirişinin Jameson ve eleştirel bir tutum ile postmodernist pastişi amaçsız ve boş bulduklarını söyleyerek bu konuda Jameson ile aynı fikri paylaşanlar tarafından benimsenmesini değerlendirmek ile de ilgilidir.[53] Aşağıda da görüleceği üzere, Baudrillard'ın modern sanatın özelliklerinin ve modern sanatın parodi kullanımının "postmodern pastiş" için de geçerli olduğunu söylemesi, Baudrillard tarafından belirlenen modernite sorunlarının ve modernitenin kapitalist unsurlarının postmoderne ve postmodernin genel bir açıklama ya da gerekçelendirme yapmaksızın pastiş kullanımına yansıtılması anlamına gelir.

Baudrillard'ın parodi terimini kullandığı bir başka yer ise -ki bu kullanım Frederic Jameson'ın "postmodern" pastişi tanımlarken "boş parodi" terimini ne amaçla kullandığının anlaşılması ile bilhassa ilişkilidir- yazarın "Gesture and Signature: Semiurgy in Contemporary Art" [Jest ve İmza: Çağdaş Sanatta Yeni Göstergeler Yaratma] başlıklı makalesidir. Bu makalede, modern sanatın şeklen eleştirel olduğu fakat çağdaş dünya ile gizli bir uyum içinde olduğu yazar. Baudrillard bu sanattan şöyle bahseder: "Parodi ile oyun oynar ve oyuna dâhil olur. Bu dünyanın parodisini yapar, onu resmeder, taklit eder, değiştirir; düzeni asla bozmaz, ki bu düzen de kendi düzenidir."[54] Paro-

[52] bk. Mike Gane, *Baudrillard's Bestiary. Baudrillard and Culture* (Londra ve New York, 1991), ss. 159-60.

[53] Baudrillard'ın, "On Nihilizm"de (1981) (bk. *On the Beach*, 6, Spring 1984, ss. 38-9) postmodern için yaptığı anlam ile oynanan nihilistik oyun yorumu, postmoderni yeni ya da daha ümit verici bir şey olarak sunmaktan ziyade moderne dair yaptığı açıklamaları genişletir.

[54] bk. Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 1972, çev., Charles Levin (St. Louis, 1981), s. 110. Baudrillard burada ayrıca "eğer sanat

dinin hem potansiyel ve politik olarak faydalı hem de benzetmenin ılımlılığına sahip olduğunu söyleyen benzer bir karma ve nihayetinde kendisi ile çelişen bir açıklama, Baudrillard kaynaklarının birinde, Marchall McLuhan ve Wilfred Watson tarafından hazırlanan *From Cliché to Archetype*'ta [*Şablondan İlkörneğe*] (1970)[55] daha önce yayımlanmıştır.

Baudrillard, "Simülakrlar Düzeni" (1975) başlıklı makalesinde, Andy Warhol gibi sanatçıların modern tablolarındaki imgelerin kopyalanmasından hareketle, "kasıt gütmeyen" ve "amaçsız" parodiden bahseder: "Günümüzde, gerçek ve imgesel olan aynı fiilî bütünlük içinde birbirine karışmış durumdadır ve estetik cazibe bugün başımızı çevirdiğimiz her yerdedir... Bir çeşit kasıt gütmeyen bir parodi ortalıkta gezinip durmaktadır, teknik bir simülasyonun, estetik zevk yaratan tanımlanamayan bir şöhretin, her tür okumanın ve oyun kurallarının tepesinde dikilir. İşaretler ve medya, moda ve modeller sürekli hareket hâlindedir, aynı şekilde simülakrın yarattığı amaçsız ve muhteşem ortam da."[56] Baudrillard devam eder: "Ve bu sebeple, sanat her yerdedir çünkü taklit, gerçekliğin tam da kalbindedir. Sanat cansızdır, sadece mühim aşkınlığını kaybettiği için değil[57] estetiğin çepeçevre sarmaladığı gerçeklik, bu estetiği gerçeklik bünyesinden ayırmak imkânsızdır, kendi im-

---

oldu da bir şeyler ile yarıştıysa artık bunu yapmıyor" der. Thomas Docherty'nin *After Theory. Postmodernism/Postmarxism* (Londra ve New York, 1990), s. 118'deki gerçekliğe meydan okuyabilecek parodiyi tartışırken Baudrillard'dan yararlanılabileceği fikri Foucault için söylense daha uygun olurdu.

[55] bk. Marshall McLuhan ve Wilfred Watson, *From Cliché to Archtype* (New York, 1970), ss. 167-70. (Baudrillard, McLuhan'ın modern teknoloji ve kültürden övgü ile bahsetmesini eleştirse de hedeflerini tanımlarken yine de McLuhan'ın eserlerinden yararlanır.)

[56] bk. Jean Baudrillard, "The Orders of Simulacra" (1975), çev., Philip Beitchman, *Simulations*, çev., Paul Foss, Paul Patton, Philip Beitchman (New York, 1983), ss. 83-159, s. 150.

[57] age., s. 151.

gesinden ayırt edilemediği için de cansızdır."[58] Baudrillard daha sonraları *Amerika*'sında (1986) parodi kelimesini, bariz biçimde daha çelişkili bir tavırla Amerikan kültürünü ve bu kültürün hem "*bizim* [Avrupa'nın] çöküşümüze tutulan bir ayna" hem de "hipergerçek bir enerji" olarak başka kültürlerin "parodisini yapışı"nı anlatmak için kullanır[59] fakat yine de bunu yaparken böyle bir parodinin amacının olmadığını söyler.

Baudrillard, "The Precession of Simulacra"sında [Simülakrın Devinimi][60] "simülasyon, hükmedendir; nostalji, tüm kayıp gönderimlerin hayalî ve parodik bir şekilde eski hâllerine döndürülmeleri ise tek başınadır"[61] der ve daha öncesinde parodinin, Foucault'nun Cervantes'in *Don Kişot*'unun sahip olduğunu söylediği özelliklerin aksine farklılıkları geçersiz kıldığını yazmıştır.[62] Baudrillard, "Simülakrlar Düzeni"nde somut şeylerden "küçük bir dünya" yaratan bir aşçıdan hareketle bariz biçimde "ayrımcı" tavırla parodiden bahsederken bir yandan da bize Nietzsche'yi hatırlatır. Baudrillard'ın bu söyleminin, Nietzsche'nin "güç istenci" kavramı ile parodi anlayışını -Nietzsche'ye göre parodi, güç istenci kavramının karşıtıdır fakat kavram eyleme dönüştüğünde eylem dâhilinde böyle bir parodi bulamaz- harmanladığı söylenebilir: "Burada Lusiferci isyana, parodi istencine veya naif sanatı ortaya çıkaran sebebi benimseme arzusuna dair bir şeyden bahsedilmez."[63]

---

[58] age., s. 152. Baudrillard bu paragrafı şöyle sonlandırır: "... simülasyon ilkesi, zevk ilkesine karşı nasıl galip geliyorsa gerçeklik ilkesine karşı da aynı şekilde galip gelir."

[59] bk. Jean Baudrillard, *America*, çev., Chris Turner (Londra ve New York, 1988), s. 104.

[60] bk. Baudrillard, "The Precession of Simulacra", *Simulations*, çev., Paul Foss ve Paul Patton, ss. 1-79.

[61] age., s. 72.

[62] age., s. 40.

[63] bk. Baudrillard, "The Orders of Simulacra", ss. 83-159; s. 91.

Baudrillard da parodi terimini kullananlar arasındadır. Yazar, "Beaubourg'un Bıraktığı İzlenim/Etki" (1977) başlıklı makalesinde parodi terimini, insanların Renzo Piano ve Richard Rogers'ın Paris Pompidou Centre'a gösterdikleri tepkiden bahsederken hem kasıt güdülmeyişi hem de ortadaki yıkımı anlatmak için kullanır. Baudrillard şöyle der: "Bu yüzden bir tür parodi, kültürün simülasyonuna karşı bir tür aşırı simülasyon. Kitleler, yalnızca kültürel bir besi hayvanı olmak için vardır, Beauborg'un sadece utanç verici şekilde vücut bulmuş bir örneği olduğu kültürün kasaplarına dönüştürülürler."[64]

Fredric Jameson'ın "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı"ndaki John Portman'ın Bonaventure Hotel'i üzerine yazdığı eleştiri (1984),[65] Baudrillard'ın "Beauborg" incelemesini çağrıştırır. Baudrillard, Beaubourg'u postmodern bir yapı olarak eleştirmez[66] ve hem Beaubourg hem de John Portman'ın Bonaventure Hotel'i, Charles Jencks ve Heinrich Klotz gibi mimarlık tarihçilerine göre postmodern değil geç modern ya da modern binalardır.[67] Buna rağmen, Jameson Bonaventure Hotel'i hem "geç kapitalist" hem de "postmodernist" olmakla eleştirmiş ve Baudrillard'ın Beaubourg'a yüklediği bazı sorunları Jameson ise hem Bonaventure Hotel'e hem de "postmodern"e yüklemiştir.[68]

---

[64] bk. Jean Baudrillard, "The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterence" (1977), *October*, Spring 1982, ss. 3-13; s. 7.

[65] bk. Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" *New Left Review*, no. 146, Temmuz-Ağustos 1984, ss. 53-92; s. 80 ve ss.

[66] Baudrillard'ın, *America* (1986), çev., Chris Turner (Londra ve New York, 1988), s. 59'daki Bonaventure Hotel'inin postmodern olup olmadığını sorduğu sorunun kaynağı olarak Jameson'ın 1984'te bu otel için yaptığı betimleme gösterilebilir.

[67] bk. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, Londra, 1978), s. 35; Jencks, *Late-Modern Architecture and Other Essays* (Londra ve New York, 1980), s. 15; ve Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, s. 63.

[68] Jameson, "geç kapitalist" terimini Ernest Mandel'den benimseyerek alır. Mandel, bu terimi postmodern mimari için kullanmaz. Fakat Lyotard'ın "Answering the Question: What is Postmodernism?" (1982) başlıklı makalesi, s. 76, postmodernden, Jencks bağlamında ve kapitalizm ile birlikte bahseder.

Peki, Postman'ın binasına neden postmodern diyelim? Bonaventure Oteli'ne şöyle bir göz gezdirmek, bize yüksek teknoloji ve parlaklığa sahip binanın Jameson'ın postmodern olmakla eleştirdiği pastiş ile neredeyse hiçbir ilgisinin olmadığı gösterecektir. Daha önce de belirtildiği üzere, Jameson'ın pastiş için sıraladığı özellikler, Baudrillard'ın modernin "hiper-alanları"nı doldurduğunu iddia ettiği kasıt gütmeyen modern parodi tanımını çağrıştırır. Jameson'ın, pastiş için yaptığı eleştiriyi kullanarak Bonaventure Hotel'i postmodern olmakla eleştirmesi mümkün değildir çünkü Bonaventure Hotel, Jameson'ın otelin postmodernist alanı olarak adlandırdığı yeri eleştirmek için pastişi değil Baudrillard'ın "hipergerçeklik" ya da "hiperalan" olarak nitelendirdiği moderniteyi kullanır. Gerçi, Baudrillard, sadece Charles Jencks gibi mimarlık tarihçilerinin modernist alan kullanımlarını genişletmelerinden dolayı geç modern olarak adlandırdıkları mimari eserleri anlatmıyordu, diğer modern özelliklerden de bahsediyordu[69] fakat Portman'ın Bonaventure Hotel'deki modernist alanı genişletmesi, Jencks'in ölçütlerine göre hâlâ "Postmodern" değildir.[70]

Bonaventure Hotel'in "hiperalan"ı olarak adlandırdığı başkalarına göre keyfî veya yanıltıcı olabilecek mekânı "postmodern" olarak nitelendiren Jameson,[71] daha önce de belirtildiği üzere, *New Left Review*'deki "Postmodernizm ya da Geç Kapi-

---

[69] Örneğin, Jencks'in *What is Post-Modernism?*, s. 36'daki Pompidou Centre hakkındaki fikirlerine bakınız: "Yapı, devirdaim, boş alan, endüstriyel detaylandırma ve soyutlama üzerindeki bu modernist vurgu, Geç Modern sınıra, her ne kadar yine çoğu zaman Postmodern diye yanlış adlandırılsa da, dayandırılır."

[70] Jencks'in Portman binaları hakkındaki fikirleri için bk. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, 1978), s. 35 ve Jencks, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, s. 15.

[71] Ayrıca David Shumway'in, Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism/Jameson/Critique* (Washington, 1989), s. 192'de ve Mike Gane'in s. 143 ve devamında Jameson'ın Bonaventure Hotel incelemesi üzerine yaptığı eleştirilere bakınız.

talizmin Kültürel Mantığı" (1984) başlıklı makalesinde pastişin postmodern kullanımını "amaçsız" parodi olmakla eleştirmiştir.[72]

Adorno'nun Stravinski'nin eski müzik örneklerini eleştirmesinden alenen fakat genel hatlarıyla bahsederken Baudrillard'ın modern parodinin özelliklerinden biri olduğunu söylediği kasıtsızlığını çağrıştıran ve bu fikri genişleten bu postmodern pastiş eleştirisi,[73] Hal Foster'ın postmodern üzerine yazılmış makalelerden derlediği 1983 tarihli eserdeki Jameson'ın "Postmodernism and Consumer Society" başlıklı makalesi pastişin "boş" parodi olduğunu söyleyen benzer eleştiriye dayanmaktadır.[74] (Jameson'ın, *Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* adlı eserindeki Rus biçimciler hakkında yaptığı eleştiri, Rus biçimcilerin parodi anlayışlarına dair ayrıntılı bir tartışma içermez ve yazar *Marksizm ve Biçim* (1971) adlı eserinde, Thomas Mann'ın "pastiş ve parodi kullanmanın kuramsal gerekçesi"nden bahsetmek -Mann'a göre ölü bir üslup vasıtasıyla ironik bir şekilde konuşmak aksi takdirde mümkün olmayacak bir durumda konuşmanın gerçekleşmesine imkân verir- için Adorno'nun Stravinsky eleştirisinden uzaklaşarak pastiş ve parodiyi birlikte ele alır.[75])

---

[72] bk. Jameson, "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate" (1984), Frederic Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. Volume 2: The Syntax of History* (Londra, 1988), s. 105. Jameson burada der ki: "Tarihsel anıştırma ve üslupsal pastişin kayıtsızca oynadığı oyun (mimari literatürde "tarihselcilik" olarak adlandırılır) daha genel anlamda postmodernizmin temel özelliğidir."

[73] bk. Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", s. 64 ve ss. Jameson'ın anıştırdığı Adorno eserinin (1949) bulunduğu bölüm, Jameson'ın tipik pastiş olmakla eleştirdiği gelişmeleri reddederken bu terimi kullanmaz ve Adorno 1962'de pastiş kelimesini, Stravinsky tarafından kullanılan çok eski türlerin çok daha altı oyulmuş bir kullanımını tanımlamak için kullanır.

[74] bk. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Washington, 1983); *Postmodern Culture* (Londra, 1985) adıyla yeniden yayımlandı.

[75] bk. Jameson, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, 1974), s. 34. "Postmodern" pastiş ve "modern" parodi arasında ayrım yapmasına rağmen Jameson'ın "Postmodernism, or the Cultural Logic of

Jameson'ın postmodernizm üzerine yazdığı daha önceki bir makalesi postmodernist pastiş tartışmasına, hem pastiş hem de parodinin "diğer üslupların taklitlerini, daha doğrusu diğer üsluplara öykünmeyi, özellikle de üsluba bağlı özelliklerin abartılı ve yersizce kullanımını [mannerism] ve ani üslupsal geçişleri"ni içerdiğinden bahsederek başlar.[76] Jameson daha sonra parodideki mizahın pastişte olmayışından söz edecek ve her ne kadar pastiş parodi gibi muhakkak mizah içermek zorunda olmasa da pastişi parodinin daha "boş" hâli olarak tanımlarken Jameson bunu bir sebep olarak sunacaktır. Fakat Jameson'ın ilk iddiası, parodiyi diğerlerinden ayıran özelliğin "üslupların ... benzersiz oluşlarını kendi çıkarları için kullanması ve üslupların kendilerine özgü ve tuhaf özelliklerini, asıl metni taklit ederek onunla alay eden bir taklit yaratmak için kullanmasıdır." Jameson devamında parodi ile alay arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır: "Hicvî dürtünün tüm parodi türlerinde tetikte olduğunu söylemiyorum. Her hâlükârda, başarılı bir öykünmecinin kendisini taklit ettiği kişinin yerine koyabilme yeteneğine sahip olması gerektiği gibi iyi ya da başarılı bir parodici, asıl olana karşı gizli bir sempati beslemek zorundadır. Fakat yine de, parodinin yarattığı genel etki -ister sempatik ister kötü niyetli olsun- bu üslupsal özelliklerin kendilerine özgü yapıları ve insanların sıradan konuşma ve yazma şekilleri konusunda üslupların aşırılıkları ve tuhaflıkları ile alay etmektir. Böylelikle, parodinin ardından geriye ortada büyük modernistlerin taklit yollu alay edilen üslupları ile tam bir zıtlık içinde olan bir dilsel norm olduğu hissi kalır."[77]

Ortak normların ortadan kalkması aynı zamanda Jameson'ın modern parodinin "imkânsız" kılındığını ve "daha boş olan"

Late Capitalism"i, s. 64, pastişin köklerini Thomas Mann ve Adorno'ya kadar götürür ve bunu yaparken bunun pastişi neden "modern" kadar "postmodern" de yapmadığını açıklamaz.

[76] bk. Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", Foster, *Postmodern Culture* (Londra, 1985) içinde, ss. 111-25; s. 113.

[77] age., ss. 113-14.

"postmodern" pastişin egemenliği devraldığını iddia ettiği andır: "İşte tam da bu anda, pastiş ortaya çıkar ve parodi artık imkânsızdır. Parodi gibi pastiş de özgün veya eşsiz bir üslubun taklitidir, üslupsal bir maske giymek, ölü bir dilde konuşmaktır. Fakat pastiş, böyle yansız bir öykünmedir, parodideki açığa vurulmayan güdü pastişte yoktur, kahkaha da yoktur pastişte, hicvî dürtü de, gizliden gizliye taklit edilen şeyin oldukça komik olduğu hissi ile karşılaştırıldığında var olan şeyin gayet *normal* olduğu hissi -ki bu hisler belli edilmez- de yoktur. Pastiş, boş ve mizah anlayışını yitirmiş bir parodidir. Pastiş, bu tuhaf şeyin, bir tür boş bir ironinin modern uygulamasının, Wayne Booth'un 18. yüzyılın sürekliliği olan komik ironileri dediği şeyin, parodisini yapmaktır."[78]

Jameson'a göre, modernizmin alışkın olduğu normların ortadan kalkması, bireysel öznenin "ölümü"nü beraberinde getirmiştir.[79] Jameson, pastişin "boş olma" özelliğini, daha doğrusu, herhangi bir özelliğinin olmayışını ve geçmişi "nostaljik" biçimde yenilemesini açıklarken de bu fikir ifade edilir:[80]

"Dolayısıyla, bir kez daha, pastiş ile karşı karşıyayız. Üslupsal yenilenmenin artık mümkün olmadığı bir dünyada, yapılacak tek şey ölü üslupları taklit etmek, maskelerin arkasından ve düşsel müzedeki üslupların sesi ile konuşmaktır."[81] Jameson devam eder: "Fakat bu, çağdaş veya postmodernist sanatın artık sanatın kendisi ile ilgili olacağı ve bunu yeni bir tarz ile ifade edeceği; hatta temel mesajlarından birinin sanatın ve estetiğin

---

[78] age., s. 114.

[79] bk. age., ss. 114-15 ve Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", s. 64.

[80] Jameson "Postmodernism and Consumer Society"sinde, s. 116 ve ss, pastiş kullanımının yarattığı nostaljiyi eleştirirken Baudrillard'ın "The Precession of Simulacra"daki, s. 72, "Simülasyon, hükmedendir; nostalji ve tüm kayıp gönderimlerin hayalî ve parodik bir şekilde eski hâllerine döndürülmeleri ise tek başlarınadır" ifadesini de hatırlatır.

[81] Hassan, *The Postmodern Turn* aslı eserinde, s. 177, Malraux'nun *musée imaginaire* ya da "hayalî müze"sinden de bahseder.

kaçınılmaz başarısızlığı, yeni olanın yetersizliği, geçmişe hapsolmak olacağı anlamına gelir."[82] Jameson burada da, eleştirdiği postmodern mimari ve postmodern mimaride pastiş kullanımı temelinde değil de, daha çok geç modernist postyapısalcı ve Marksist önvarsayımlar temelinde, postmoderni hem "nostaljik" hem de "şizofrenik ve kapitalist" tüketim toplumunun "bir parçası olmakla" eleştirir.[83]

Daha önce, ikinci bölümde, de ifade edildiği gibi, mimarlık tarihi pastişin birçok farklı kullanımına şahit olmuştur fakat pastişi bir tasarımın ya da tasarım unsurunun bir yapıttan veya ortamdan diğerine aktarılması olarak tanımlayarak terim için oldukça yansız bir tanım ortaya koyabilmiştir. Pastişi diğer tasarım unsurlarının dönüştürülerek yeniden kullanılması aşamasında faydalanılan bir araç olarak açıklayan bu gibi tanımlamaların aksine Jameson terime kendi nostalji ve şizofreni istiarelerini, ayrıca bu istiarelere yönelik eleştirilerini yüklemiştir.[84] Bunun yanı sıra eleştirmen, pastişi türetilmiş olmakla ve hem kendisinin hem de Lyotard'ın Jencks tarafından desteklenen postmodernist mimariye karşı savundukları modernist deneylemeden hoşlanmamakla eleştirerek pastiş üzerine konuşan diğer bazı modern yorumcuların izinden gitmiştir. Bu yorumcular ise sanatın veya edebî bir eserin daha bireysel ve "özgün" biçimde üretilmesi ile ilgilenen alanlardandır.

Jameson 1984'te kaleme aldığı "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" başlıklı makalesinde postmodern pastişten bahsederken 1983'te yazdığı makalesindekine benzer bir dil kullanır fakat parodinin "boş" hâli olarak tanımladığı pastişi açıklarken "amaçsız" sıfatı da kullandığı kelimeler arasında yer edinir.[85] "Parodi, kendini bulurken bir

[82] Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", ss. 115-16.

[83] bk. age., s. 116 ve ss.

[84] Jameson bu terimleri Jencks'ten farklı kullanır.

[85] bk. Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", s. 65.

uğraşı yoktur; varlığını sürdürür ve pastiş denilen bu tuhaf ve yeni şey onu yerinden etmek için yavaşça yaklaşır. Parodi gibi pastiş de, özgün bir maskenin taklidi, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Fakat pastiş, böyle yansız bir öykünmedir, parodideki, açığa vurulmayan güdülerin hiçbiri pastişte yoktur, hicvî dürtüden mahrum, kahkahadan ve geçici süreliğine ödünç aldığınız her zamankinden farklı dilin yanı sıra bazı sağlıklı dilsel normsallıkların da hâlâ devam ettiği kanısından yoksundur. Bu nedenle, pastiş boş parodi, gözleri görmeyen bir heykeldir. Bu, ilginç ve tarihsel olarak özgün modern başka bir şeyin parodisini yapmaktır, bir tür boş ironi eylemidir, Wayne Booth'un 18. yüzyılın 'sürekliliği olan ironi' dediği şeydir."[86]

Jameson'un pastişi postmodern ve amaçsız olmakla nitelemesi, pastişe dair özgün ve yanıltıcı bir fikir verse de[87] diğer bazı postmodern yorumcular tarafından benimsenmiştir. Örneğin, bunlardan biri olan Hal Foster, kendisi aynı zamanda Jameson'ın ilk kez yukarıda sözü edilen şekilde postmodernizmden bahsettiği cildin editörüdür, "(Post)Modern Polemics" başlıklı makalesinde şöyle yazar: "Postmodern sanat ve mimaride pastiş kullanımı, mimari tarzları sadece belli bir bağlamdan değil tarihsel bağlamdan da mahrum bırakır; kabuklarından ayrılıp birer simge olarak ortaya çıkan üsluplar, parçalı simularklar hâlinde yeniden üretilir. Bu anlamda, 'tarih' maddeleşir, parçalara ayrılır, üretilir; hem genişler hem tükenir (bu, sadece galip gelenlerin tarihi için değil modernizmin sansürden geçirildiği tarih için de geçerlidir). Sonuçta, tarihin yerini tutan bir şey meydana gelir, bu şey aynı anda hem standart hem de şizofrendir."[88]

---

[86] age. (Jameson, 1983'teki alıntısında, Wayne Booth'un "18. Yüzyılın ... sürekliliği olan komik ironileri" ifadesinden "komik" sıfatını çıkarmıştır.)

[87] Öncelikle şunu söylemek gerekir, pastiş Jameson'ın iddia ettiği kadar yeni değildir.

[88] bk. Hal Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics* (Washington, 1985), ss. 121-36; s. 123. Ayrıca Jameson 1984'teki makalesinde postmodernizm kültürünü "şizofrenik" olarak nitelendirmiştir.

Foster "yeni muhafazakâr postmodernizm" olarak adlandırdığı ve hem tarz hem de tarihe geri dönüş ayrıcalığına sahip olduğundan bahsettiği postmodernizm hakkında yazmaya devam ederken pastişi "göreceli" olmakla eleştirir: "İşte bu yüzden, postmodern zeitgeist* diyorum. Fakat yine de her postmodern sanatçı ve mimar, tarz ve tarih adına pastişe başvurmuştur; aslına bakılırsa, pastişin bu postmodernist grubun resmî tarzı olduğunu söylemek doğru olacaktır. Fakat pastiş eklektizmi (ve pastişin kodları harmanlaması) tarz kavramını tehdit etmez mi, en azından bir bireyin ya da dönemin münferit bir ifadesi olarak? Ayrıca pastişin göreliliği (dönemin simgelerini içte patlatması) tarihsel referansları yerlerine yerleştirme ve tarihsel açıdan düşünme becerisine hiç mi zarar vermez? Daha basit bir şekilde ifade edilecek olursa, bu Postmodern Tarih Tarzı aslında tarzın çözülmesini ve tarihin çöküşünü işaret eder."[89]

Jencks'in, birçok postmodernist pastiş kullanımındaki üslup çoğulluğunu destekleyişini Lyotard gibi yazarların göreliliğinden ayrı tutmadaki titizliği göz önüne alındığında, Foster'ın burada pastişi göreli olarak nitelendirmesi ironik ve kafa karıştırıcıdır.[90] Jencks'in açıklamalarına göre, pastişin görelilikten çok çoğulculuk yarattığını bir kenara koyarsak, parodi gibi pastiş de, özünde Jameson ve Foster'ın kullandığı bağlamda "göreli" ya da "amaçsız" bir araç değil; eserlerinde pastişten yararlanan yazarların birçok farklı şekilde kullanabileceği bir araçtır.

Foster gibi, kendisinin "yeni muhafazakâr postmodernizm" kavramı, Habermas tarafından ileri sürülen ve belli bir ölçüde Jameson'ınkiler ile çatışan fikirlerin izinden gider, postmodern üzerine yorum yapan diğer bazı yorumcular da ilgili ve ilgisiz kavramların eklektik harmanı ile birlikte Jameson'ın postmo-

---

* Özellikle edebiyat, felsefe vb.'de yansıtılan belli bir çağa özgü ruh ve düşünce biçimi. (ç.n.)

89 Foster, *Recordings*, s. 127.

90 Jencks, Foster'ı ve antoloji hâline getirdiğiklerini *What is Post-Modernism?* (1986) adlı eserinin "Nothing Post-Modernist" başlıklı makalesindeki gruba, s. 30, toplamıştır.

dern pastiş veya eklektizme dair yaptığı olumsuz tanımdan yararlanmışlardır. Örneğin, Dick Hebdige, *Hidings in the Light: on Images and Things* başlıklı eserinde Jameson'ın izinden giderek postmodernizmi "pastiş" ve yeni mimarinin "hiperalanı" olarak nitelendirmiş[91] ve pastişten bahsederken brikolajdan da söz etmiştir. Bazıları ise Jameson'ın pastişe yüklediği anlamsızlığın aksine brikolajı parçaların anlamlı bir şekilde bir araya getirilmesi olarak tanımlamıştır.

("Brikolaj" teriminin, diğer bazı eleştirilerde bir sanat eserindeki farklı metin veya nesnelerin birleştirilmesi anlamında pastişin eşanlamlısı olarak kullanılmasına ve eskiden her şeye elini atan kişinin ya da bir amatörün elinden çıkan eser için kullanılan genellikle olumsuz anlam taşıyan bir kelime olmasına rağmen Jameson'ın ileri sürdüğü olumsuz pastiş anlayışı ile birlikte kullanılması şart değildir. Sözlüklerin çoğu brikolaj kelimesini "oyalanmak, tuhaf şeyler yapmak" olarak tanımlamıştır. Claude Lévi-Strauss'un *Yaban Düşünce*'si (1962) terimin destan için kullanılmasına kadar götürülebilecek bugünkü kültür kuramcıları ve sanat eleştirmenlerince kullanımı, söz konusu malzemelerin kısıtlı olsa bile anlamlı bir şekilde birleştirilmesi anlamına gelir.)

Son yıllarda brikolaj ve pastiş kelimelerinin anlamlarına dair yapılan farklı değerlendirmelerden açıkça bahsetmeden aynı anda hem brikolaj hem de pastişten bahseden Habdige, Jameson'ın parodi ve pastişi birbirinden ayrı tuttuğu yerde iki kavramı birlikte ele alır. Jameson, parodinin ölümünden ve modernist bireysel öznenin de "ölümü" ile birlikte parodinin yerini pastişin almasından bahsederken, Hebdige yazarın "ölümü"nü kastederek pastiş ve parodinin özelliklerini metinlerarasılık ve "Barthesçi" parodi anlayışı üzerinden belirler:[92]

---

[91] bk. Dick Hebdige, *Hiding in the Light: on Images and Things* (Londra ve New York, 1988), s. 195. Hebdige, postmoderniteyi hâlâ "moderniteyi katlanılabilir kılan umut ve hayallerden yoksun modernite" olarak tanımlar.

[92] Hebdige, s. 147'de Barthes'ın parodiyi "yerinden etme" olarak tanımlamasını alıntılar.

"Erekbilimin izlerini yok etmek için kullanılan edebî, sanatsal, eleştirel araçları oluşturan retorik değişmeceler [rhetoric tropes] parodi, simülasyon, pastiş ve alegoridir. Hepsi de 'yazar'ın anlamın yegane kaynağı olarak sahip olduğu üstünlüğünü ya da birincil gücü yadsıma; (romantik) sanatçıya yüklenen ahlaki görevi, yoktan bir şey yaratmak (örneğin, 'icat etmek', 'asıl' olmak) amacıyla ondan alma ve eleştirmeni/sanatçıyı sonsuza dek 'öncülün yeniden işlenmesi' ile kısıtlama eğilimindedirler. Bu kısıtlamayı da öyle bir yaparlar ki metnin saflığının intertextin gelişi güzelliğinin yolunu açar ve asıl ile kopya olan, paraziti besleyen ile parazit, 'yaratıcı' metin ile 'eleştirel' metin arasındaki ayrım (oluşan üstkurmaca ve parakritik sayesinde) ortadan kalkar. Parodi, pastiş, alegori ve simülasyonda önem verilen, metin ve anlamın *genişlemesi*, kaynak ve okuma parçaların soyutlanmasından ziyade *yaygınlaşması* ve tek bir metnin ya da sözcenin yapıbozumudur. Diğerlerine tercih edilen bu değişmecelerin (parodi vb.) hiçbiri sanatçıya saf mevcudiyetin (romantizmin) 'özgün' (bu, [Barthes, Derrida ve Foucault'dan sonra] düşseldir) yanıyla konuşma imkânı sunmaz. Bir metne veya 'fenomen'e gizlenen 'gerçek' veya hedeflenen anlam ya da anlamları eleştirel bir şekilde deşifre etme yöntemi (yorumbilim) de sağlamaz."[93]

Fakat Hebdige daha sonra Jameson'ın normsuz ve amaçsız olduğunu söylediği postmodern pastiş anlayışından farklı, daha olumlu bir pastiş anlayışı ortaya koyar: "Göstergebilim her geçen gün daha çok reklam ve pazarlama sanayinin içine girdikçe, malumat ve bilgi var olan geleneksel çemberin diğer tarafında, eski değişkenlerden uzakta yayılmaya başlıyor. Yerli video kayıt cihazlarının hızlı ileri sarma, geri sarma ve ağır çekim işlevlerinde, bir kasetçaların durdurma düğmesinde. Paragrafların asıllarında, etraflarını saran çaresizlik atmosferinden yakalarını kurtardıklarında, pastiş ve kolaj bu bağ-

[93] Hebdige, s. 191.

lamda entropik çağrışımlarından sıyrılıp sıradan bir tüketicinin sadece yeni teknolojileri ve yeni medya becerilerini kendilerine mal etmek ile kalmayacağı aynı zamanda yeni bir birleştirme ilkesi öğrenebileceği ve yeni anlam ve etkiler geliştirebileceği bir araca dönüşür. Pastiş ve kolaj, tüketiciye önceden verilmiş 'mesajlar'ın pasif alıcısı olmaktan ziyade fiilî ve potansiyel üretici, işlemci ve anlamın öznesi olma imkânı veren yapılar olarak değerlendirilebilir."[94]

Geçmişteki birçok pastiş kullanıcısı şüphesiz pastişten bu şekilde planlı olarak yararlanmıştır (Charles Jencks'in pastişi, moderni başka bir kod ile çift kodlamak için kullanan postmodern mimarların "amaçsızlığından" değil; daha çok "köktenci eklektizmler"inden konuşabilmesinin sebebi de budur), tabii ki pastişi daha türetilmiş ve daha az eleştirel bir tavır içinde kullananlar da vardır ki bu tavır, pastişin yaratıcı olmayışından ötürü bazı modern eleştirmenler tarafından küçümsenmesine sebep olur. Ancak birçok insanın, pastişin hem yaratıcı hem yaratıcı olmayan çeşitli amaçlar dolayısıyla kullanıcıları tarafından kontrol edilebileceğine dair daha mantıksal bir anlayış benimsemesi biraz zaman gerektirmiştir ve bu metin yazılırken bazıları bu uzun yolculuğu henüz tamamlamamıştı.

Jameson'ın olumsuz postmodern pastiş anlayışının parodi için de geçerli olduğu ve Michael Newman'ın "modernist ve postmodernist parodi arasındaki farkın güçlü bir nihilizmden zayıf bir nihilizm"e geçiş olduğunu iddia ettiği "Revising Modernism, Representing Postmodernism"de [Modernizmi Gözden Geçirmek, Postmodernizmi Yeniden Sunmak] parodinin "modern" ve "postmodern" olmak üzere ikiye ayrıldığı söylenebilir.[95] Her ne kadar Newman makalesinin bu bölümünde Jameson'ın parodi fikirlerinden özellikle bahsetmese

---

[94] age., s. 211.

[95] bk. Michael Newman, "Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts", *JCA Documents*, no. 4/5 (Londra, 1986), ss. 32-51; s. 48.

de[96] Jameson'ın postmodern pastiş açıklamalarını modernist normların ortadan kalkması ile ilişkilendirmesi gibi Newman da parodi için yaptığı tanımları norm meselesi ile ilişkilendirir ve postmodern parodiyi, normların imkânsızlığı fikrinin normlara karşı modernist bir meydan okuma ile çeliştiği parodi olarak nitelendirir.[97]

Parodi ve pastişin nihilistik, zayıf, kaotik, yüzeysel veya olumsuz olduğunu söyleyen diğer bazı parodi tanımları sadece Baudrillard'ın parodi Jameson'ın ise pastiş hakkındaki "geç modern" fikirlerini değil bu geç modern kuramları kapsamlılaştıran modern parodi anlayışının olumsuzluğunu da çağrıştırır. (Modern parodi anlayışının "geç modern" uzantısının, parodinin hedeflerini çarpıtması olduğunu söyleyen bir diğer eleştirmen Pierre Macherey'dir, Macherey *A Theory of Literary Production* [*Edebî Üretim Kuramı*] (1966) adlı eserinde, "biz edebî söylemi gerçekliğin temsili olarak değil daha çok bir parodi, bir dil çekişmesi olarak tanımladık. Edebî söylem, bir şeyleri taklit etmekten ziyade çarpıtır" der.[98])

Jameson modern parodiyi, "normsuzluk" ve bireysel öznenin "ölümü" temeline dayanan daha zayıf postmodern pastiş ile kıyaslar. Bu kıyasa rağmen, Jameson'ın parodi için yaptığı alay tanımı, Baudrillard'ınki gibi geç modern parodi anlayışlarını çağrıştırdığı gözlemlenen ve parodiyi olumsuz olmakla niteleyen modern parodi anlayışını da içerir. Newman, Hutcheon gibi parodi tanımından komiği çıkarsa da geçmişte yapılan modern parodi tanımlarının birçoğunda parodinin alay olarak tanımlanması ile ilişkilendirilen olumsuzluğu tanımından çıkarmamıştır.[99]

---

[96] Newman, makalesinin başka bölümlerinde de, örneğin ss. 49-50, Jameson'ı tartışır.

[97] age., s. 48.

[98] bk. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (1966), çev., Geoffrey Wall (Londra, Henley, Boston, 1978), s. 61.

[99] Newman, s. 48, Linda Hutcheon'ın parodi için yaptığı "belirli bir ölçüde yapılan ve bu ölçünün benzerlikten çok farklılığı işaret ettiği eleştiri" (Hutcheon 1985, s. 6) tanımından bahseder.

Jameson'ın pastiş tanımlarındaki ve pastişten yararlanan postmodern kullanıcıların sahip olduğu "geç modern" olumsuzluğuna ve Jameson'ın parodi anlayışının modernliğine rağmen bu tanımlara dayanarak yapılan birçok parodi ve pastiş incelemesi ve her iki tür için belirlenen özellikler "postmodernist" olma veya "postmodern" tanımı ile ilgili olma maskesi altındadır ve antropoloji, sosyoloji ve şehir planlama gibi sosyal bilim eserlerinin yanı sıra, edebiyat ve sanat yazılarında da bulunur.

Örneğin, Zygmunt Bauman sosyolojide Jameson'ın eklektisizm ve pastiş ile nitelendirilen postmodernizm tanımını benimserken,[100] *Current Anthropology*'nin [*Güncel İnsanbilim*] 1988 baskısındaki postmodern etnografi tartışmasında, Michael M. J. Fischer, George E. Marcus ve Stephen A. postmodernizmi "gücün yapıbozumcu, parodik, entropik çözünmesi" olarak tanımlar.[101] M. J. Dear'ın "Postmodernism and Planning" [Postmodernizm ve Planlama] (1986) başlıklı makalesi, Jameson'ın "postmodern" olarak nitelendirdiği pastiş ve hiperalan tanımlarını benimsemesine ve Jencks'in *The Language of Postmodern Architecture* başlıklı kitabında "kasıt gütmeyen pastiş" hakkındaki bir açıklamasını "yozlaşmış pastiş"ten bahseden çok daha muğlak bir genellik ve olumsuzluktaki açıklamaya dönüştürürken,[102] coğrafi ve kentsel çalışmalarda ise David Harvey, Jameson ve Hassan'ın oluşturduğu kategorileri genişletir.[103]

Richard Kearney de *Wake of the Imagination* adlı eserinde (s. 4) postmodern parodi ve pastişten bahsederek "birçok post-

---

[100] bk. *Current Anthroplogy*, vol. 29, no.3, Haziran 1988, ss. 405-35, s. 426.

[101] bk. örneğin, Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals* (Oxford ve Cambridge, 1987), s. 130.

[102] bk. David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, 1989). Edward Soja'nın *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londra ve New York, 1989) adlı kitabı da Jameson'ın yaptığı postmodernizm incelemesine yakınlık gösterir.

[103] bk. M. J. Dear, "Postmodernism and Planning", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 4, 1986, ss. 367-84. Dear, sayfa 370-2'de Jencks'in s. 88'de yazdıklarından bahseder.

modern eserde, sanatsal imge ve ticari imge arasındaki ayrım hemen hemen ortadan kalktı" derken Jameson'ın postmodern pastiş hakkındaki olumsuz fikirlerini çağrıştırır. Parodi ve pastiş kullanımı, çoğu zaman çağdaş "geç kapitalist" toplum imajını yıkma amacında iken, genellikle başka şeylere tercih edilir ya da sindirilir.[104]

Kearney, "postmodernizm, imgeyi *özgün* bir ifade şekli olarak gören modernist anlayışın kuyusunu kazar. Tipik postmodern imge, kendi yapaylığını, sahte hâlini, temsilî yüzeyselliğini gözler önüne serer" ve (s. 4) "Kitle iletişim toplumumuzun her metası gibi postmodern imge de başarılı bir oyunculuk ile takma adından övgü ile bahseden aldatıcı taklit ve takas edilebilir tüketici eşyasına dönüşür, yüzeyselliğini ve türetilmişliğini sergiler" gibi genel ve "Baudrillardcı" bir ifade ile bu aynı derecede genel savdan çok daha önce konu ile ilgili fikirlerini ifade etmiştir.

Kearney, bir sonraki sayfada Baudrillard'ın dilini kullanarak "içinde bulunduğumuz tüketim çağında geçerli olan 'simulakrum ideolojisi' en muhalif hayalperestleri bile içine çekmiştir"[105] genellemesini yapar. Kearney kitabı, sonlarına doğru yaptığı (s. 360) "yapıbozumcular son sözü söylememeliler ve biz bir şekilde hayal gücünü yeniden canlandırmaya çalışmalıyız" iddiasına rağmen[106] yapıbozumcuların oluşturduğu kategoriler ve kötümserlikleri Kearney'nin hem postmodern hem de parodi hakkındaki fikirlerine hükmeder.

"The Parodic Imagination" [Parodik İmgelem] başlıklı bölümde, Kearney'in tartıştığı konulardan biri de Derrida'dır.

---

[104] bk. Richard Kearney, *Wake of the Imagination. Ideas of Creativity in Western Culture* (Londra, 1988).

[105] Kearney, Jameson'ından bahsetmeye devam eder ve bu alıntıda kullanılan dil Baudrillard ve Jameson tarafından kullanılan metnin, Guy Debord'un *La Société du spectacle* (Paris, 1967), 1970'te *Society of the Spectacle* (Detroit, 1983) olarak tercüme edilmiştir, de dilidir.

[106] Kearney, kitabının diğer bölümlerinde Hassan'ın "oturmamış" olarak nitelendirdiği postmodern hayalgücü tanımını da çağrıştırır.

Derrida'nın ifadeleri için kabaca postmodern ve parodi terimlerini kullanır[107] ve postmodern parodiyi "yaratıcı bir türden ziyade sınırlayıcı ve taklitçi bir tür" olarak nitelendirerek postmodern bir tanımlama yapar (s. 291): "Artık şu soruyu soramayız: *Bir insan parodiden nasıl olur da kaçar?* Böyle bir kaçış yoktur. Yapıbozuma uğrayarak kendi parodisine dönüşen hayalgücü, tüm ilham kaynağını iç ve dış arasındaki metafizik zıtlığa bırakır. Aynaların mağarasından çıkış yoktur çünkü orada yazmak *dışında* başka bir şey yoktur. Ya da, Derrida'nın söylemiyle, o mağarada *hors-texte* diye bir şey yoktur. Kendisinin daimi bir öykünmesi olarak metin, metnin dışında bir şeyin *ötesine* geçemez."

Beaubourg ya da Pompidou Centre'ı, modern mimarinin geç modern ilanı olarak değil "modern mimarinin yüksek-teknolojik işlevselliği"nin[108] parodisi olarak ele alan Kearney, yine de postmodern mimarideki "parodi"nin modern teknolojik toplum sorunlarının bir parçası mı yoksa söz konusu toplumun 'yıkımı' mı olduğuna karar veremez.[109]

A. S. Byatt, Booker Ödüllü romanı *Possession*'da [*Tutku*], diğerleri kadar kötümser olmayan fakat "yüzey yenileme"[110] ve Jameson'ın 1984'te "amaçsız" olarak tanımladığı postmodern pastiş ile ilişkili bir postmodern pastiş anlayışı sunar. 19. yüzyıl nesir ve şiirinin sayfalarca taklit ve pastişinden sonra Byratt'ın karakterleri, "BETHANY" olarak adlandırılan evin "herhangi ilgi çekici olmayan, jaluzili dış cephesi"ne bakmaktadırlar: "'İyi bir restorasyon işi çıkmış ortaya' dedi Maud. 'Sana kendini ko-

---

[107] Kearney'nin yedinci bölümünün başka yerlerinde, parodi terimi genel hatlarıyla veya terimin kullanılmadığı ifadeler ile ilişkili kullanılır.

[108] bk. Kearney, s. 338. Kearney de Jameson gibi "Bonaventure Hotel"i [metinden aynen alıntılanmıştır] "postmodern" olarak nitelendirir.

[109] bk. Kearney, s. 339.

[110] "Yüzey yenileme", bir yapıya bir başka yüzün veya cephenin eklenmesi anlamına gelir. Buna karşın, Jencks'in postmodern pastiş tanımları yüzey yenilemenin moderni "çift kodladığını" ve çeşitli şekillerde diğer üslup ve mesajlar ile donatılmadığını söyler.

mik hissettirir bu. Simulakrum işte.'" Byatt'ın karakterleri her şeyi "postmodern" ile ilişkilendirerek konuşmalarına devam eder: "'Yeni bir şömine iken. Muhtemelen daha isliydi. Daha eski bir görünüşe sahipti.'; 'Postmodern bir ifade oldu bu'."[111]

Jameson'ın postmodern mimari pastişini "amaçsız" olmakla aşağılamasını hatırlatan bu söylemin Byatt'ın pastiş kullanımından hangi noktada ayrıldığı sorusu romanın herhangi bir karakteri tarafından doğrudan cevaplanmaz veya söz konusu soru herhangi bir karaktere doğrudan yöneltilmez, gerçi Jameson'ın kullandığı terimlerden anlaşıldığı üzere karakterler pastişi eleştirebilir fakat bu onlara böylesi alenen yaptırılmaz ve Byatt'ın pastişi "postmodern" biçimde kullanması, terimlerin yankılarına eleştirel değil daha çok ironik bir rol yükler. Byatt'ın kimi zaman fazlasıyla özdüşünümsel olan postmodernizmin sorunları hakkındaki fikirleri, postmodern anlayışının kendi içinde özbilince sahip bir şekilde üstkurmacasal olduğunu[112] ve hem pastişin hem de parodinin romanlarında "amaçsız" değil daha ziyade aşırı düşünümsel ve kaleydeskopik [sürekli değişen] bir ironin eşi olarak algılandığını söyler.

Byatt karakterleri Roland ve Maud'dan bahsederken de aynı şeyi söyler: "'Biz' veya 'bizi' arasındaki eskilere dayanan uyumun parodisini yaparak birlikte güzel güzel sohbet ederler. ...Kilit vurulmuş mektupların bir yerlerinde, Ash artık hayatta olmayan iki sevgiliyi taşıyan veya sürükleyen olay örgüsünden belki de kaderden bahsetmiştir. Roland, kısmen tam postmodernist bir zevk kısmen de batıl bir dehşet unsuruyla, Maud ile birlikte olay örgüsü ya da belki de kader vasıtasıyla hareket ettiklerini düşündü, bu olay örgüsü veya kader -en azından bir ihtimal- onların değil başkalarının yaşadığı olay örgüsü veya kader gibiydi. Özgöndergesel, özdüşünümsel ve

[111] bk. A. S. Byatt, *Possession*, (Londra, 1990), ss. 210-11.

[112] David Lodge'un *The British Museum is Falling Down*'ı ve Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı gibi Byatt'ın *Possession*'ı da kayıp bir el yazması arama ve bulma aracı olarak "üstkurmacasal" bir araç kullanır.

içe dönük postmodernist ayna oyunu veya olay örgüsü karmaşasında, muhtemelen batıl bir dehşet unsuru vardır, kontrolden çıktığının farkındadır, bağlantılar görünüşe göre gelişi güzel çoğalıverir, yani, aynı olasılık ile ve anlaşılan acımasızca buyruk verme kuralına karşılık olarak, kasti bir niyet kontrolünde olmayan, ki bu da şüphesiz iyi bir postmodernist niyet olurdu, belirsiz, çok değerlikli veya 'bağımsız' fakat yapılandıran, kontrol altında tutan, sürükleyici bir -ne?- son *gerektirir*."[113]

Byatt, "yapıbozumcu" olarak adlandırılabilecek postmodernizm anlayışından bahsetmeye devam eder (Hassan "Postmodernist" "belirsiz yapıları" ve parodiyi "Modernist" "Deneyselcilik" ile kıyaslar (1971)) fakat bunu bir yazarın fikrini verdiği umutsuzluk için değil sağladığı üstkurmacasallık ve özfarkındalık ihtimallerine duyduğu merak ile yapar: "Tutarlılık ve bir şeyin sonlanmasından kaynaklanan memnuniyet, günümüzde pek rağbet görmeyen derin insani duygulardır. Fakat her ikisi de çoğu zaman dehşet verici ve büyüleyici biçimde cezbedicidir. 'Âşık olmak', doğası gereği, dış dünyadaki ve sevgilinin geçmişindeki tezahürleri gelişi güzel bir karmaşanın içinden ayıklar ve tutarlı bir olay örgüsüne dâhil eder. Bunun tam tersinin de gerçekleşebileceği fikri Roland'ın canını sıkmıştır. Kendilerini bir olay örgüsünün içinde bulan bu tezahürler, içinde bulundukları olay örgüsünün bu tür bir olay örgüsü olduğunu düşünmenin doğru olacağını sanabilirler. Ve bu, bir tür bütünlük oluşturduklarında uzlaşmak demek olacaktır."[114]

Parodi ve pastişin postmodern olduğunu söyleyen diğer bazı tanımlamalara rağmen pastişin de parodi gibi modern bir terim olduğu ve hatta parodinin çok daha geçmişe gittiği görülmüştür.

Bilhassa Jameson, pastişi postmodern olarak tanımlama konusunda oldukça ısrarcı davranır. Gerçi, pastiş için yaptığı mizahını ve keskin hicvini yitirmiş bir tür boş parodi tanımının,

---

[113] bk. Byatt, ss. 421-2.

[114] age., s. 422.

en azından birçok pastişin geleneksel olarak komik olmayışını açıkladığını söylemek mümkündür.

Jameson'ın postmodern pastiş için yaptığı tanımlamalar Hebdige, Newman veya Kearney gibi kuramcılar tarafından postmodern parodi için kullanılırken bize illaki komik olmayan, böylelikle parodi tanımını karşılayamayan ve pastiş tanımının gereklerini yerine getirebilen bir geç modern parodi anlayışı sunulur.

Daha önce bahsedilen sorunların yanı sıra, Jameson'ın birçok postmodernist mimari ile ilişkilendirilen pastiş tanımı, pastişi olumsuz ve mizahsız bir şeye indirgemiş ayrıca postmodernist mimarinin pastiş ve parodiye yüklediği hem geçmişin yenilenmesi[115] hem de modernin diğer üsluplar ile "çift kodlanması" işlevlerinden oldukça az bahsetmiştir.

Çift kodlu postmodernizm ve parodi

Fredric Jameson'ın aksine mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Charles Jencks, "Postmodern"i "Modern"in diğer tarzlar ile "çift kodlanması" ve bu sebeple moderne bir şeyler ekleyerek anlamlı bir şekilde modernin ötesine geçerken "Modern"in bazı şeylerini de muhafaza eden olarak tanımlamıştır.[116] Örneğin, "Postmodern" bir çalışma olan James Stirling, Michael Wilford ve Associates'in New Württemberg State Gallery'si (Stuttgart, 1977-84) hem modern ve postmodern mimari unsurlarını hem de diğer birçok eski ve antik tarz referanslarını kullanır. Burada pastiş, Stirling ve Associates'in yeni galerinin otoparkına havalandırma yapmak için kullandıkları harap olmuş eski bir tapınağın kırık taşlarından ironik bir şekilde bahsedilmesinde olduğu gibi ironik hatta parodik olabilir.[117]

---

[115] Daha önce de görüldüğü üzere, Jameson postmodernist mimariyi nostaljik tavrı sebebiyle eleştirmiştir.

[116] Jameson, "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", 1984, s. 110'da çizdiği şemada Jencks'in postmodernizm anlayışının "modernist karşıtı" olduğunu söyleyerek yanıltıcı bir nitelendirme yapar.

[117] bk. örneğin, Jencks, *What is Post-Modernism?*, 1986, s. 16.

Jencks "Modern", "Geç Modern"[118] ve "Postmodern" mimari tarzlarını[119] birbirinden otuz özellikle ayırmıştır ve pastişin katkıda bulunduğu eklektisizm, "Postmodern"in "tarz değişkenleri"nden sadece bir tanesidir.[120] "Postmodern"in diğer üslupsal değişkenlerinden bazıları ise "melez anlatım"; "karmaşıklık"; "sürprizler ile arasındaki değişken mesafe"; "içeriğe bağlı karma ve değişken estetik; içeriğin açıklanması ve anlamın işleve uygun olması"; "organik ve tatbik edilebilir süs yanlısı"; "temsil yanlısı"; "istiare yanlısı"; "tarihsel referans yanlısı"; "mizah yanlısı" ve "sembol yanlısı" olmasıdır. Jencks'in Postmodern'in üslupsal değişkenlerine "mizah yanlısı" oluşunu dâhil etmesi "Modern"in mizah karşıtlığı ve "Geç Modern"in kasıt gütmeyen mizahı ile kıyaslanır ve çift kodlama ve "Postmodern" mimarinin diğer değişkenleri için yaptığı tanımlamaların yanı sıra kendi postmodernizm anlayışını terimin diğer -Onis, Toynbee, Smith, Hudnut, Pevsner ve diğerlerinin- kullanımlarından ayırt edilmesi konusunda önemli olduğu söylenebilir.

Jencks'in, pastiş destekli postmodern eklektisizm hakkındaki fikirlerinden bir diğerine "Postmodernism and Eclectic Continuity" [Postmodernizm ve Derleme Süreklilik] (1987) başlıklı makalesinde rastlanabilir. Bu konudaki diğer birçok açıklaması gibi, bu makale de eklektisizmin, karmaşıklık ve uyum kadar zıtlık ve çelişkiye de nasıl katkı sağladığı üzerinde durur. Jencks, şöyle yazar: "Süreksiz tarzların karşıtlığı, karmaşık kentsel gerçeklikleri açıklamanın geçerli tek yolu değil-

---

[118] Jencks'e göre, mimarideki "Geç Modernizm" ve "Postmodernizm" 1960'lardan bu yana eş zamanlı olarak süregelmektedir.

[119] Jencks, Modern, Geç Modern ve Postmodern arasındaki farklılıkları anlattığı şemayı, *Late-Modern Architecture and Other Essays* (Londra ve New York, 1980), s. 32 ve "Essays on the Battle of the Labels Late-Modernism vs. Post-Modernism", *Architecture and Urbanism* (Tokyo), Ocak Ek Bakısı, 1986, ss. 209-36; s. 213'te çizmiştir.

[120] Jencks, 1980, s. 32'de bazı "İdeolojik" tanımlayıcılarını ve "Postmodern" 'Tasarım Fikirleri'ni de listeler. Pastişin, postmodern mimarideki birçok tanımlayıcıdan sadece biri olduğu üzerine yapılan daha güncel yorumlar için bk. Jencks, *What is Post-Modernism?*, genişletilmiş 3. yeni baskı (Londra ve New York, 1989), s. 60.

dir. Kişi, eklektik parçaları bütünlüğü tarafından özümsenmiş tümleşik bir dilbilgisi benimseyebilir. Her iki yaklaşım da çeşitli zevklerin ve farklı işlevlerin varlığını kabul eder fakat 'eklektik süreklilik' olarak adlandırılan şey kentsel birliği vurgular."[121]

Postmodern mimaride hem çelişki hem de karmaşıklık olduğunu gözlemlemenin önemini vurgulayan Jencks, Robert Venturi de *Complexity and Contradiction in Architecture* [*Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki*] (1966) adlı eserinde bundan bahsetmiştir (Jencks'in ilk çalışmalarından biri, *Arena. Architectural Association Journal*'ın, Haziran 1967 özel baskısında yer alan "Meaning in Architecture" [Mimaride Anlam] başlıklı makalesinde Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture*'ı üzerine yazdığı incelemedir[122]) bunun yanı sıra kuramcının "Postmodernism and Discontinuity" (1987) başlıklı makalesi hem Venturi'nin fikirlerini tartışır[123] hem de Lyotard tarafından benimsenen süreksizlik kavramına dair bazı eleştirilerde bulunur.[124] Jencks burada da süreksizliğin modern ve geç modern olarak kanonlaştırılmasının açıkça ötesine geçer: "Böylelikle, süreksizliğin çoğulcu bir çağda hem sanat hem de mimari için, kısıtlı olsa bile, meşru bir strateji olduğu, Venturi ve Stirling gibi "çelişkilerimiz"i ve "tutarsızlıklarımız"ı açıkladığı sonucuna vardık. Fakat şu var ki, sembolik bir program ya da birleştirici bir olay örgüsü tarafından takviye yapılana kadar muhakkak eksik bir metod olduğunu söylemek gerekir."[125]

---

[121] bk. Charles Jencks, "Post-Modernism and Eclectic Continuity", *Architectural Design*, sayı 57, no. 1-2, 1987, Profil, 65. *Post-Modernism and Discontinuity* (Londra, 1987), s. 25.

[122] bk. *Arena. Architectural Association Journal*, sayı 83, no. 913, Haziran 1967, ss. 4-5.

[123] Jencks, "Post-Modernism and Discontinuity", *Architectural Design*, sayı 57, no. 1-2, 1987, Profil 65, *Post-Modernism and Discontinuity* (Londra, 1987), ss. 5-8; s. 5 ve sonraki sayfada Venturi'nin eserinden bahseder.

[124] bk. Jencks, "Post-Modernism and Discontinuity", s. 6.

[125] Jencks, "Post-Modernism and Discontinuity", s. 8. Jencks, mimaride hem karmaşıklık hem de anlam bulmanın önemine, Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture*'ı üzerine yazdığı incelemede ve George Barid ile birlikte hazırladık-

Jencks'e göre hem pastiş hem de parodi, moderni diğer kodlar ve bu kodların taşıdığı mesajlar ile bu gibi sembolik ve karmaşık bir programa katkı sağlayan sembolik ve diğer anlamlar katabilecek şekilde "çift kodlama" yöntemleri olarak tanımlanabilir.[126] Jencks'in postmodern pastiş eleştirisi ve sadece alay olarak gördüğü parodi için yaptığı geç modern eleştiriler, kuramcıyı *Postmodernism. The New Classicism in Art and Architecture* (1987)[127] adlı eserinde "parodi, nostalji ve pastiş"i "Postmodernizm aleyhinde konuşan kimseler tarafından Postmodernizm ile denk tutulan daha önemsiz türler" olarak tanımlamaya itmiştir. Fakat Jencks, postmodern sanat ve mimaride pastişe yüklenen birçok olumlu işlevden söz etmeye devam etmiştir. Dahası, Jencks terimin daha olumsuz modern kullanımlarından bahsetmesi haricinde[128] *The Language of Postmodern Architecture* adlı eserinde "parodinin önemli özelliklerinden biri, kıvrak zekâsının yanı sıra, basmakalıp sözlere ve geleneklere, Postmodernizmin esaslarından olan iletişim yöntemlerine hâkim olmasıdır" diyerek parodiden övgü ile bahseder.[129]

Jameson'ın aksine Jencks, Carlo Maria Mariani'nin *The Constellation of Leo*'su [Leo'nun Seçkinler Grubu] (1980-1), "The School of Rome" [Romalılar Okulu] olarak da bilinir, gibi postmodernist tablolarda pastiş ve hicvin birlikte kullanılmasında bir sorun olmadığı görüşündedir.[130] Mariani'nin tablosu, bir

---

ları *Meaning in Architecture* (Londra, 1969) başlıklı kitapta yer alan "Semiology & Architecture" adlı makale, ss. 11-25'te rastlanabileceği vurgular.

[126] Jencks'in, Nathan Silver ile birlikte hazırladığı *Adhocism. The Case for Improvisation*, (Londra, 1972), brikolaj ve pastiş hakkında bazı olumlu değerlendirmeler içerir. (Brikolaj için bk. ss. 16-17 ve "sanatın ileri görüşlü kıvrak zekası" için s. 23 ve ss.

[127] bk. Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture* (Londra, 1987), s. 338.

[128] Örneğin, Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6. baskı, 1991, s. 165.

[129] bk. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, 1978), s. 93.

[130] bk. Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, 1986, s. 24 ve 27.

derleme olması açısından, sadece başka eserlerden alınan motiflerin pastişi değildir, ironik ve hicvî pastişinin hem modern neo-klasik hem de modernist sanatın pastişi olmasından ötürü aynı zamanda "postmodern"dir de. Raphael'in Villa Albani, Roma'daki *School of Athens, The Parnassus*'u [*Atinalılar Okulu, Parnassos*] (1761) ve diğer birçok neo-klasik eser, Tischbein'ın Campania'daki Goethe portresi (1786), modernist Magritte'in *The Red Model* [*Kızıl Model*] (1935) adlı tablosundaki gövdeden ayrılmış iki parça hâlindeki "ayakkabı ayaklar", bu eserler arasındadır.[131] Klasik bir heykelin benzer şekilde yerleştirilmiş, vücudundan ayrı ayakları Magritte'in "ayakkabı ayakları"nı çağrıştırdığında, modernizm de pastiş kullanılarak diğer dönemler ile "çift kodlanır" ve "modern"in veya "şimdi"nin sanatı[132] tarihin bir parçasını oluşturur.[133]

Postmodern pastiş sanatını resmetmesinin yanı sıra, Mariani'nin modern sanatı yeniden yapılandırmasının, modernizmin başyapıtlarını saçma fakat üstsanatsal bir şekilde bir araya getirerek veya "pastişlerini yaparak" moderne mizah ve yeni üstsanatsal bir yorum getiren modernizmin postmodern parodisine katkı sağladığı düşünülebilir.

Charles Jencks'in pastiş anlayışı için, yazarın sadece parodik değil hicvî bir eserde de pastiş kullanıldığını görmesine izin verdiği söylenebilir[134] çünkü Jencks'e göre pastiş Jameson'ın de-

---

[131] Bu eser, Suzi Gablik'in *Magritte*'inde, (Londra, 1970), görsel 89, s. 11, resmedilmiştir.

[132] "Modern" kelimesi "şimdi" (now) ve "bugün" (today) anlamlarına gelen bir kelimeden türemiş ve "şu âna ait olan" olarak tanımlanmıştır.

[133] Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Londra ve New York, 1991), s. xv adlı eserinde Magritte'in "ayakkabı ayağı"ndan "postmodern" diye bahseder fakat s. 10'da "Magritte, sürrealistler arasında tektir, modernden modernin bir sonraki adımına geçerek ve bu süreçte postmodern simgeye ait bir şeye dönüşerek hayatta kaldı: açıklaması olmayan, esrarengiz, Lacancı dışta bırakma" derken bu iddianın arkasındaki "geç modern" kategorileri ortaya çıkarır.

[134] bk. Jencks'in, *What is Postmodernism?*, 1986, s. 24 ve sonraki sayfada Mariani'nin "School of Rome"u hakkında yazdıkları.

diği gibi "normsuz" değildir. Jencks'e göre, (Jameson'ın aksine), bireysel özne canlı ve iyi durumdadır, pastiş aynı zamanda mimarı köklü ve anlamlı tercihler yapan biri olarak gören "köklü eklektisizm"in bir parçasıdır.[135] Jean-François Lyotard'ın "What is Postmodernism?" (1982) başlıklı makalesi Jencks tarafından desteklenen postmodern mimariyi kapitalist ve "ne olsa gider" [anything goes] eklektizm felsefesinin bir ürünü olmakla eleştirirken[136] Jencks'in pastiş anlayışı geçmişi birçok farklı ve anlamlı şekilde eleştirmek aynı zamanda da övmek ve ona bir şeyler eklemek için kullanılabilecek bir şey olarak görür.[137]

"Ne olsa gider" eklektizmi sorunludur çünkü "ne olsa gider" dendiğinde bunun zıttı "ne olsa gitmez"in [anything does not go] de doğru olması gerekir. Buna ve Cole Porter ve diğerleri tarafından pek de derdi olmayan konular için kullanılmasına rağmen[138] bu kalıp, postmodern sanat, mimari ve edebiyatta pastişin farklı üslupların amaçsız ya da anlamsız bir şekilde bir araya getirilmesi olarak kullanılmasını eleştirmek isteyen Lyotard ardılları tarafından büyük bir ciddiyetle ve yarattığı sorunlar neredeyse fark edilmeden kullanılagelmiştir.

Jenks'in tanımladığı postmodern pastiş "herhangi bir şey"in pastişi değildir, daha açık olmak gerekirse, modernin modernde eksik olan şeyi ona ekleyecek başka bir kod ile pastişinin yapılmasıdır. Postmodernist mimarların hiçe saydığı

---

[135] bk. örneğin, Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, genişletilmiş yeni baskı, 1978, s. 128 ve Jencks'in "The Bank as Cathedral and Village", *Architectural Design*, sayı 58, no. 11-12, 1988, Profil 76, *New Directions in Current Architecture* (Londra, 1988), ss. 77-9; s. 79'daki sonuç bölümü.

[136] bk. Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", s. 76.

[137] Jencks, "Peter Eisenman. An Architectural Design Interview by Charles Jencks", *Architectural Design*, sayı 58, no. 3-4, 1988, Profil 72, *Deconstruction in Architecture* (Londra, 1988), s. 49-61; s. 54'te "nostalji"nin aşırı olabileceğini tartışır.

[138] P. G. Wodeouse, 1934'te Guy Bolton ile birlikte *Anything for Anything Goes* için senaryo yazmaya başlar fakat çok geçmeden Bolton'ın katkısının iki satıra düştüğünü söyler. bk. *Flea. A Self-Portrait in Letters of 1953*, (Harmondsworth, 1961), s. 91.

modern üslubun ilkelerinden biri donatıya karşı hissedilen hoşnutsuzluktur ve pastiş, postmodernist mimarın modernistin ortadan kaldırdığı donatılara geri dönerek onları kullanmasını mümkün kılmıştır. Ancak yine de, Jencks'in methettiği postmodern pastiş sadece donatı değildir, aynı zamanda modernin, donatma eyleminin iyi bir şey olduğu fikri ve başka bir üslupsal kod ve bu kodun taşıdığı "mesajlar" ile yeniden kodlanmasıdır.

Jencks, mimari tarzları tanımlarken "kod" terimini kullanır çünkü Jencks'e göre mimari tarzlar da, bir dilde ya da insanın özne olduğu özneler arasındaki iletişim esnasında taşınan mesajlara benzer şekilde mesaj veya anlam taşırlar ve bu durum aynı zamanda Jencks'in tarzların "çift kodlanması" olarak tanımladığı pastiş anlayışının Jameson'ın geçmişin anlamsız ya da amaçsız bir parodisi olarak gördüğün pastişten ne kadar farklı olduğunu göstermelidir.

Jencks'in çift kodlama terimi kullanımının kendine özgü bir niteliği olmasına rağmen (Jencks'in postmodernizmi "çift kodlu" olarak tanımlaması, Modern Hareket'in tarzlarının çoğulluğu ve bu tarzların taşıdığı "mesajlar"dan değil tek bir -"uluslararası"- koddan yana kullandığı tercihini değiştiren aracını temsil eder), bazı yorumcular terime dair genel yorumlarda bulunarak çift kodlamayı Bahtin'in "çift seslilik" terimi ile eşleştirme çabasına girmişlerdir. Ancak bu gibi genellemeler sadece bu iki terimin kendilerine özgü anlamlarını basite indirgemek ile kalmaz, Bahtin'in parodideki "muhalif" seslerin rekabetini anlatmak için "çift sesli" terimini kullanması Jencks'in postmodern pastiş ve modernin muhalif değil daha çok yapıcı biçimde "çift kodlanması" olarak tanımladığı parodi anlayışının anlamını çarpıtabilir.

Linda Hutcheon da, bu gibi bir ikili kodlamanın geçmişten günümüze tüm parodi türlerinde esas olmasına rağmen *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [*Parodi Kuramı. Yirminci Yüzyıl Sanat Türlerinin Öğretileri*] (1985) adlı eserinde, Charles Jencks'in postmodern çift kodlama anlayışını parodinin çift kodlu yapısı ile ilişkilendirmeye çalışanlardan

biridir.[139] Hutcheon'ın izinden giden Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* [*Modernitenin Beş Hâli*] (1987)[140] başlıklı eserinde "postmodern sanatın verdiği zevk (mimari dâhil), tüm ayrıntıları ile tanımlanmış parodik bir eylem şeklinde ortaya çıkar ve bazı yorumcular bu eylem dâhilinde kültür çağımızın kıyasla genel özelliklerinin farkına varmışlardır. Dolayısıyla, geçmişe 'yeniden yapılandırıcı', parodik veya başka türlü, bir tavır ile yaklaşmak, 'çift kodlama' (Jencks'in ve aktarmak istediği farklı anlamlarla Hutcheon'ın), çoklu kodlama hatta belki 'aşırı kodlama'dan (Scarpetta) yana bariz bir tercih yapıldığını gösterir" der.[141] Bu farkındalık ve Hutcheon ile Jencks'in "çift kodlama" teriminin kullanımları arasındaki bazı farklılıklardan bahsedişi, Hutcheon'ın metninde birlikte kullanılan parodi ve postmodern çift kodlamalar arasındaki önemli farklılıkların tümüne açıkça işaret etmese de Calinescu devam eder ve "Aslında elbette, mimaride postmodernizm meselesi, açıklanmaya uygun ve kısa olması açısından benim sorun ettiğimden daha güç ve karmaşık bir meseledir" der.[142]

Ancak parodi ile parodinin ve genel anlamda postmodernizmin ya da bilhassa mimari postmodernizmin çift kodlamaları arasındaki farklılıklar, benzerlikler kadar önemlidir. Örneğin, postmodern mimar bazı parodi kullanımlarındaki hicvî nitelik olmaksızın modern tarzı başka bir tarz ile "çift kodlayabilir" hem de bunu ironi veya herhangi bir komediden faydalanmadan yapabilir. Bu son etkenin bir araç olarak parodi ve "postmodern"

---

[139] *Parody//Meta-Fiction* (1979) adlı eserimde parodinin iki koddan oluştuğunu söylerken hususi bu "ikili kodlama"nın esasen veya sadece "postmodern" olduğunu söylemedim ve bu "ikili kodlama"nın tüm parodi türlerinde ortak olduğunu göz önüne alarak bugün de böyle bir şey söylemiyorum.

[140] bk. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham, 1987).

[141] Calinescu, *Five Faces of Modernity*, s. 285.

[142] Calinescu, "Parody and Intertextuality", *Semiotica* 65, no. ½ (1987), ss. 183-90'da Hutcheon'ın 1985 tarihli metni üzerine yazdığı incelemede, Hutcheon'ın parodi ve metinlerarasılığı eş tutmasını sorgular ve bu gibi terimler arasında daha fazla ayrım yapılmasını talep eder.

parodi arasındaki bir farkı -bu fark ikisini birbirinden ayırmaya yardımcı olacaktır (parodi, görüldüğü üzere, aynı zamanda postmodern dönem öncesinde hem antik hem de modern türlerde kullanılmış bir araçtır)- göstermesi gerekirken, Hutcheon parodi ile komedi arasındaki geleneksel bağı zayıflatan eleştirmenlerden biridir, bu basitleştirme ile birlikte Hutcheon her ikisinin de çift veya iki kod kullanması sebebiyle parodiyi postmodern ile özdeşleştirdiğinde parodiyi diğerlerinden ayıran bir özellik olan *komik* "çift kodlama" kolaylıkla ortadan yok olur. ("Mizah veya alay unsurunu görünür kılma vakti geldiğinde", yorumcuların parodi terimine başka bir kelimeyi iliştirdiklerini de göz önüne alarak şunu söyleyebiliriz ki Hutcheon, Householder'ın hâlihazırda tartışmaya açık olan "yorumculara göre 'mizah fikri' 'kelimenin özünde' bulunmuyordu" iddiasını[143] çok daha genel ve yanıltıcı bir iddiaya dönüştürerek "parodi kelimesinin klasik kullanımlarında, mizah ve alay kelimenin taşıdığı anlamın bir parçası olarak görülmemiştir"[144] şeklinde tercüme etmiştir. Kendisi bu tercüme ile Householder'ın parodideki mizah unsuru hakkındaki fikirlerini yanlış aktarmıştır.)

Hutcheon'ın parodiyi komikten ayırmasının sebeplerinden biri parodinin olumsuz ve tek boyutlu bir alaya -parodiyi burlesk olarak tanımlayan modern tanımın ilişkilendirildiği alaya- indirgenmesine dair yaptığı özgün olmasa da övgüye değer eleştiridir.[145] Ancak Hutcheon'ın komiği parodiden hariç tutması[146] (sonraları, diğer komik olmayan metinlerarası yapılar

[143] bk. Householder, s. 8, ve bu iddiaların eleştirildiği birinci bölüm.

[144] bk. Hutcheon, 1985, s. 51. Michele Hannoosh'un Laforgue ve parodi üzerine yaptığı *Parody and Decadence* başlıklı son çalışması, bu metinde bahsedilemeyecek kadar geç karşılaşılmıştır, birinci bölüme dair notlarında Hutcheon'ın bu ve diğer konulardaki yanlış anlamalarından bahseder.

[145] Birinci bölümde de görüldüğü üzere, Householder parodiyi alay olarak gören antik anlayışı modern parodi anlayışından ayrı tutmaya çalışmıştır fakat bu konu Householder'dan bahseden Hutcheon tarafından konu edinilmemiştir.

[146] bk. Hutcheon, *A Theory of Parody*, 1985. (Hutcheon, parodinin komik olarak tanımlanmasını eleştirirken alay ve mizahı birbiri yerine kullanır.)

ve postmodernist üstkurmaca olarak adlandırdığı kurmaca türü ile denk tutar) parodiyi burlesk komedi olarak nitelendirilen modern tanımlamaya karşı "geç modern" bir tepki olarak açıklanabilir. Burlesk komedi, komiği parodinin karmaşık metinlerarası özellikleri ile yeniden birleştirmekten ziyade ikisini birbirinden ayırır. Verilen bu tepki, "postmodern" değil daha çok "geç modern" bir tepkidir çünkü eğer parodi, burlesk komedi ise Sterne, bu bilgi modern bir parodi tanımının izniyle, Cervantes ve onun neslinin ürettiği genel parodilerin komik *değil* üstkurmacasal parodiler olduğunu iddia ederek parodideki karmaşıklık ve komik ayrımını -modern bir ayrımdır- reddetmek ve aşmak yerine bu ayrımı büyütür.[147]

Komedi hakkındaki bazı geç modern fikirler, komedinin otoriteyi eleştirme veya yapıbozuma uğratma gücünü vurgulayarak komedi için yapılan modern tanımın kapsamını genişletir ve alay olarak komedi örneklerini çoğaltır.[148] Parodinin komik işlevlerini reddeden Hutcheon'ın izinden giderek parodi üzerine fikirler üreten bazı geç modern kuramcılar ise parodiye yeni ve çoğunlukla gerçek dışı politik güçler atfederek parodinin eleştirme ve alay etme işlevlerini dolaylı olarak artırırlar.

Son yıllarda parodinin özündeki komik özellik üzerinde durmaksızın parodiyi tartışan diğer eleştirmenler arasında parodiyi üstkurmaca veya özdüşünümsel metinlerarası yapılar ile denk tutmaya kalkışan birçok eleştirmen vardır.[149] Bu eleştirmenlerden biri olan Brian McHale parodiyi "bir tür özdüşünüm ve özeleştiri, türün kendisi hakkında eleştirel düşünmesi"

---

[147] Hutcheon'ın parodi tanımlarının birçoğu, parodiyi oldukça genel "farklılık" kavramına indirger.

[148] bk. örneğin, Jerry Aline Flieger, *The Purloined Punch Line. Freud's Comic Theory and the Postmodern Text* (Baltimore ve Londra, 1991).

[149] Wendy Steiner, Hutcheon, 1988, s. 140'ta Steiner'ın "Intertextuality in Painting", *American Journal of Semiotics*, sayı 3, no.4'ünden bahseder, makalesinin 64. sayfasında, bir eserin anlamının başka bir eserde çağrıştırılması ve "zayıflatılması"nın parodi olarak tanımlanabilineceğini ve bu mizahın parodiden başka bir şey olduğunu söyleyerek Hutcheon'ın "geç modern" parodi anlayışını paylaşır.

olarak tanımlar[150] fakat parodi için yaptığı tanımlamalarda parodinin özellikle komik olma özelliğinden açıkça bahsetmez. Parodinin komik niteliğinin parodi için önemli bir özellik oluşu, McHale'in *A Rhetoric of the Unreal* [*Gerçek Olmayanın Retoriği*] adlı eserinde, Christine Brooke-Rose'un parodi terimini ve Bahtin'in parodi ve üsluplaştırma ayrımını Thomas Pynchon'ın *V* (1981) romanı için kullanması hakkında yaptığı eleştiride de vurgulanmaz. Aksine McHale "asıl olanın başatı (üsluplaştırılan model) parodide korunmazken üsluplaştırmada korunur" diyerek Bahtin'in yaptığı ayrımı "ilerletir".[151]

Ancak öncesinde bu formülleştirmenin, Bahtin'in modern parodi örneklerinden daha önemli olduklarını söylediği, karnavalistik türler açısından son derece önemli olan parodinin komik özellik ve işlevlerinden bahsetmediği kıyasla modern parodi örneklerinden daha önemli olduğu dikkate alındığında, söz konusu formülleştirmenin Bahtin'in parodi tanımlarını geliştirip geliştirmeyeceği sorgulanmalıdır. Daha önce de görüldüğü üzere, Bahtin'in parodi ve üsluplaştırma arasında yaptığı ayrım eserinin başka bir yerinde vurgulanan parodinin komik özelliği üzerinde durmamıştır. Christine Brooke Rose'un *Stories, Theories and Things* [*Öyküler, Kuramlar ve Şeyler*] adlı eserinin "Illusions of Parody" bölümünde McHale'e verilen yanıt, McHale ve diğer yazarlardaki karmaşık parodi kullanımlarını eleştirir fakat parodinin komik ve karmaşık yapısını incelemez, oysaki parodinin bu yapısını kabul etseler terimi daha basit bir hâlde kullanabilirler.[152]

Kafalar hayli karışık aslında. Mesela, Mihail Bahtin'in, kullandığı "çift seslilik" terimi sebebiyle son yıllarda bazı eleştirmenler tarafından postmodern olduğu söylense bile "çift seslilik" veya "çift kodlama" da tek başına bir şeyi postmodern

[150] bk. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York ve Londra, 1987), s. 145.

[151] bk. McHale, s. 21.

[152] bk. Christine Brooke-Rose, Stories, Theories and Things (Cambridge, 1991), ss. 191-203.

yapmaya yetmez, tıpkı metinlerin komik bir şekilde yan yana getirilmediği bir eserin parodi olmaması gibi. Parodi çift kodludur, postmodern de çift kodludur öyleyse parodi postmoderndir demek, son yıllarda bazı eleştirmenlerin söylediği gibi, hem daha bariz bir şekilde yanlış fakat benzer bir kıyas olan "tüm kediler dört bacaklıdır, tüm köpekler dört bacaklıdır o zaman bütün kediler köpektir" önermesindeki gibi ikinci terimi (çift kodlu) diğer iki terime dağıtamamanın yarattığı karışıklığı daha da öteye götürür[153] hem de postmodern ve parodi arasındaki bilmemiz gereken farkları bize söylemez.

Bu tür kafa karışıklıklarının yarattığı sorunlar son zamanlarda başka eleştirmenler tarafından da ele alınmıştır. Örneğin, David Kolb *Postmodern Sophistications. Philosophy, Architecture, and Tradition* [*Postmodern Entelektüellik. Felsefe, Mimari ve Gelenek*] adlı eserinde ironi ile ilgili şöyle yazar: "Birçok çift referans ve özfarkındalık durumu söz konusudur. Sayıları azımsanmayacak kadar çok olan eleştirmen ve filozoflar her çiftlemeyi ironi olarak sınıflandırır. Bu durum, çok sayıda farklı tutum ve bakış açısını, basit bir yerleşiklik ve ironik mesafe arasındaki zıtlığın içine düşürür." Kolb bu durumu mimari eleştiri ile ilişkilendirerek devam eder: "Mimari eleştiride varılan sonuç kıvrak zekâ, mizah, parodi, oyunculuk, özfarkındalık, özbilinç, ironi ve benzerleri ile birlikte kullanılmalıdır."[154]

David Kolb'un mimari eleştirmenlerini eleştirmesinin aksine Kolb'un bu eleştirisi eleştirmenlerden çok eleştirmenleri yorumlayanlar (daha doğrusu yanlış yorumlayanlar) ile ilgilidir, Charles

---

[153] "Çift kodlu" ve "dört bacaklı" terimlerinin terim olarak şöyle sınıflandırılması gerekir: "bazı dört bacaklı hayvanlar kedidir" veya "bazı çift kodlamalar postmoderndir".

[154] bk. David Kolb, *Postmodern Sophistications. Philosophy, Architecture, and Tradition* (Şikago ve Londra, 1990), s. 133. Kolb, s. 140'da parodi kullanımını tartışır ancak parodinin komik işlevlerini önemsiz görme konusunda Hutcheon'ın izinden gider. Fakat s. 143'te yaptığı Hutcheon eleştirisinde parodinin kodları "çiftleme" ya da "çarpıştırma" becerisi söz konusu olduğunda tek olmadığının altını çizer.

Jencks'in yaptığı en azından sadece ironi, parodi ve pastişin postmodern mimarideki kullanımlarını tartışırken üçünü birbirinden ayrı tutmak değildir, Jencks aynı zamanda bunun bilhassa modernin başka bir kod ile çift kodlanması olduğunu ve bu çift kodlamada modernin hem postmodernin bir parçası hem de postmodernin dönüştürdüğü nesne olduğunu söyler ve postmodern bir binaya neden "postmodern" dendiğini açıkladığını iddia eder.

Charles Jencks'e göre, postmodern hem moderni takip eder[155] hem de modernin üzerinde yoğunlaştığı tekli kodlar ve "ve-veya" çeşitliliğinin verdiği mesajları "hem-hem de" ifadeleri ile değiştirir.[156] Parodi en az iki metni ve bu metinlerin taşıdığı mesajları birleştirmesi sebebiyle çift kodlu olsa da bu tartışma, parodinin "modern" kullanımının veya parodinin üstkurmaca veya burlesk komedi olduğunu söyleyen modern parodi anlayışının ötesine geçmediği sürece parodinin de "postmodern" olmak zorunda olmadığını ileri sürer.

Parodi geri kazanıldı mı? Kuramda ve uygulamada postmodern parodi

Charles Jencks'in parodi hakkında söyledikleri, parodiyi komediye *veya* üstkurmacaya indirgeyen modern anlayışın ötesine geçen ve parodinin *hem* komik *hem de* "çift kodlu" olduğunu kabul ederek temel özelliklerini çarpıtmak yerine bu özellikleri kollayan bir parodi anlayışı ve kullanımı geliştirdiğini kendisine de kanıtlar.

Bu gelişme, hem Jencks'in parodinin içinde kıvrak zekâ kadar "basmakalıp ifade ve geleneklere hükmetme"nin de ol-

---

[155] Charles Jencks, *What is Post-Modernism*'inde, 3. baskı, 1989, s. 65, "post" ekinin "ötesinde" anlamına geldiğini ve en azından bu bağlamda Modern'den "daha modern" [güncellik bağlamında] olmak anlamında olduğunu yazar.

[156] Charles Jencks ve Robert Venturi, yetkin mimarların bir sınır olarak görmedikleri, modernist indirgemenin ise ötesine geçtiği bu ifadelerin "hem-hem de" ifadeleri olduğunu söyler. bk. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, 1978), s. 87.

duğunu söylediği *The Language of Postmodern Architecture*'ında[157] hem de Bahtin'in karnavallaşma kavramını genişlettiği "The Carnival: Grotesque and Redeemable" ve "25 Carnivalesque Buildings" [25 Karnavalesk Bina] (1991) başlıklı makalelerinde gözlemlenebilir.[158]

Jencks'in "Postmodern" tanımının özelliği kıvrak zekâ ve karmaşıklığı harmanlamasıdır ve "mizah yanlısı" olmanın "aynı zamanda postmodern mimarinin üslupsal değişkenlerinden biri" olduğunu söylemesi de bunu desteklemektedir.[159]

Jencks, yukarıda sözü edilen *The Language of Postmodern Architecture*'ın bir paragrafında mizahtan ve komedinin yaratıcı yapısından da bahseder ve bunu yaparken, söz konusu mimarların daha geç modern bir parodi anlayışı olarak adlandırılabilecek kullanımları için eş zamanlı olarak travesti terimini kullanmasına rağmen, parodinin temel işlevinin sadece kıvrak zekâsı olmadığını başka etmenleri bir araya getirme becerisinin de bu işlevlerden biri olduğunu zamanın birçok eleştirmeninden daha önce kabul eder: "Kasıt gütmeyen travesti ciddi bir kültürü değersizleştirirken bu ciddi kültürün karikatürü veya parodisi de, şüphesiz ki, aynı kültürün varsayımlarını alttan alta baltalar. Fakat bu bozulma, üstü kapalı mizahın potansiyelini ortaya çıkarması ve travestiyi yeni bir kültür seviyesi olarak göstermesinin hemen öncesinde geçen bir anlık geçici bir süredir. Monta, Watanabe, Shirai ve bir dereceye kadar Isozaki ve Takeyama da kültür karmaşasının bir çeşit ayna-imge türü olarak travestiyi kullanır ve yeterince kullanıldığında parçala-

---

[157] bk. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, 1978), s. 93.

[158] bk. Jencks, "The Carnival: Grotesque and Reedemable", *Architectural Design* sayı 61, no. 5-6, 1991, Profil 91, *Post-Modern Triumphs in London* (Londra, 1991), ss. 78-9 ve "25 Carnivalesque Buildings", age., ss. 80-93.

[159] Bu, postmodernizmin ironik olduğunu söyleyenlerin de ötesine gider fakat mizahı vurgulamaz. Ayrıca Achille Bonito Oliva'nın "avangard ötesi" (transavangard) olarak adlandırdığı sanatın ironisi için bk. Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde International* (Milan, 1982), s. 62.

ra ayrılmış bir toplumun bir bütün oluşturması gibi amaçlanmamış bir sonuç elde edilebilir. Zekâ kıvraklığının yanı sıra, parodinin en önemli özelliklerinden biri de basmakalıp ifade ve geleneklere, Postmodernizmin esaslarından olan iletişimin farklı yönlerine hükmetmesidir."[160]

Ian Pollard hararetli bir şekilde yüksek Postmodernist mimarinin ticarileştirilmesini tartışırken Jencks de "The Carnival: Grotesque and Redeemable" [Karnaval: Grotesk ve Gerçekleştirilebilir] başlıklı makalesinde Pollard'ın *Ramesses II*'sine (model kit) yazdığı üst başlıkta "Nouvel, Pei ve Egypt'teki başka bir kulübeye uygulanan yüksek kültür kaynaklarının parodi ve pastişi"nden bahseder.[161] Jencks, ironilerin karmaşıklığının farkında olarak ekler: "İnce pullar ve yan yana getirmeler Stirlingvaridir. Simgenin simgesi olduğunu söyleyen donatı, hem öğretici hem de eğlendirici bir süs yaratır."

Jencks, *The Times Saturday Review*'deki "Metropolitan Post Marks" [Büyük Şehirlerdeki Post İzler] (22 Haziran 1991) başlıklı makalesinde bazı postmodern binaları karnavalistik kavramı ile niteler, bu binalardan biri Ian Pollard'ın diğeri ise Pollard'ın "esin kaynakları"ndan biri olan James Stirling'in binasıdır ve bunu yaparken parodi terimini kullanır: "Postmodern edebiyatta 'karnavalesk', sınırların ötesine geçmektir, tüm sınıf, cinsiyet ve karnaval adını hak eden herhangi bir karnavaldaki tür kategorilerini yıkmaktır. Mimari açıdan düşünüldüğünde, bu olay başına talih konarak bir gecede yükselen bir şehirde, Dockland'de, meydana gelmiştir. Herkes Dockland'den nefret edermiş gibi görünür fakat banliyö, zevksizlik ve kaos gibi, yapılmak istenilen iyileştirmelere karşı koyar. Bu harmanlanmış türün ustası, *Homebase, W14*'te bazı "yüksek tarzlar"ın

[160] Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, 1978), s. 93. Jencks'in bir önceki paragrafı parodiden "melezleştirme" diye bahseder. Melezleştirme, bu ve 1978'den sonra yazılmış diğer eserlerde bazen "ikili kodlama" ile dönüşümlü olarak kullanılan bir kelimedir.

[161] bk. Charles Jencks, "The Carnival: Grotesque and Redeemable", s. 78.

-Egypt tarzı, yüksek teknoloji ve James Stirling'in Stuttgart'ı-parodisini yapan Ian Polland'dır. Stirling, Stuttgart'ta bazı 'alçak tarzlar'ın parodisini yapar ve sonuç sınırların ve bazı komik ayrıntıların çifte melezlenmesidir."[162]

Jencks'in aynı makalede yer alan "postmodern edebiyat gibi, karnavalistik de hem onaylama hem de sorgulama çabası içindedir ve bu çift kodlama ona alışılageldik bir tarz katar" ifadesindeki gibi,[163] burada da karnavalistik kavramını kullanması ve postmodern edebî eleştirinin kaygıları arasında bir ilişki vardır. Ancak postmodern edebî eleştiri yapan birçok yazar, Bahtin karnavalını anarşik unsurları hatırına "postmodernizmleri"ne kabul etmeleri noktasında Jencks ile fikir ayrılığına düşerler.

Jencks'in ve Bahtin'in karnavallaşma kavramları arasında görülen diğer benzerlikler üzerinde de taşıdıkları farklılıklar açısından çalışmak gerekir; zira Bahtin'in modern görüşleri ve parodiyi alaya indirgemesi Jencks'in karnavallaştırmaya ve onun mimari açıdan ele alınışına dair daha postmodern yaklaşımları ile çelişir. Daha önce de bahsedildiği gibi, Bahtin'in muğlak diyalojiklik tanımlamalarının bir tanesi bile, içinde Jencks'in postmodern çift kodlama kavramı ile kolay kolay bağdaşmayan kodlar arası muhalefet anlayışını barındırmaz.

İkilinin fikirleri arasındaki benzerlikler, farklılıkları gölgede bırakmamalıdır. Mesela Bahtin, karnaval meydanının, karnaval ve karnaval meydanının "demokratikleştirici" işlevleri için önemini vurgulamıştır, Jencks ise kamusal alan veya *res publica* fikrinin, binalarının iletişim kabiliyetini ve demokratik özelliğini geliştirmek ile ilgilenen postmodern mimarlar açısından öneminden bahsetmiştir.[164] Ancak özellikle Bahtin'in bah-

---

[162] bk. Charles Jencks, "Metropolitan Post Marks", *The Times Saturday Review* (22 Haziran 1991), ss. 15-17; s. 17.

[163] Jencks, "Metropolitan Post Marks", s. 15.

[164] bk. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* ayrıca Charles Jencks ve Maggie Valentine, "The Architecture of Democracy. The Hidden Tradition", *Architectural Design*, sayı 57, no. 8-10, Profil 69, *The Architecture of Democracy* (Londra, 1987), ss. 9-25.

setmediği mimariden bahsederek ve mimarın kodlarının çoğaltılması, mimarın müşterisine danışması, bunun yanı sıra klasik *agora* veya kamusal alan çizgisi boyunca yeni kamusal alanlar oluşturulması ile gerçekleştiğini söyleyerek konuyu açıklar.

Bir kez daha Bahtin'in karnaval kavramı ile Jencks'in postmodernizmi okura sunuşu arasındaki benzerlik ve farklılıklardan bahsedecek olursak, Leslie Fiedler gibi Jencks de postmodernizmin hem yüksek hem de alçak alanlardan tarzları harmanlayabileceği yöntemden bahsederken yüksek ile alçak arasındaki "boşluğun kapatılması" yönünde çağrıda bulunur[165] fakat daha önce de bahsedildiği üzere, bu gibi bir harmanlamanın yozlaşarak "yavan bir uzlaşmaya" dönüşmesine karşı da uyarır.[166] Jencks'in övgüyle bahsettiği postmodern mimarinin çoğunda yüksek ve alçak arasındaki boşluğu kapatmak dendiğinde bu (geleneksel karnavalda olduğu gibi) sadece yükseği üzerinde durduğu sütundan aşağı indirmek değildir, alçak veya popüler olanı daha yüksek, daha karmaşık bir seviyeye çıkarmaktır.

Alçak olanın daha yüksek, daha karmaşık ya da anlamlı bir seviyeye çıkarılamaması, Jencks'in Michael Graves tarafından tasarlanan Burbank, California'daki Disney merkezini eleştirmesinin sebeplerinden biridir.[167] Bu bina, bazı yönlerden -örneğin, karyalit* olarak 7 cüceleri kullanması- parodi kadar pastiş olarak da yorumlanabilirken, bazı karnavalistik mizahlar gibi, en karmaşık ya da neşe veren (en azından "entelektüel açıdan neşe veren" anlamında) türden bir parodi veya pastiş değildir.

---

[165] Fiedler gibi, 1969, s. 287 ("En önemlisi, [postmodernizm] sanatçı ve okuyucu/seyirci ya da en olmadı sanat dünyasındaki profesyonel ve amatör arasındaki boşluğu/mesafeyi kapatmak demektir."), Jencks'in postmodern mimarinin müşterilerin tasarım sürecine katılımlarını artırarak kapattığını düşündüğü bu boşluklardan bir diğeri de profesyonel ve amatör arasındaki boşluktur.

[166] bk. örneğin, Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6. baskı, 1991, s. 165 ve sonraki sayfa ve Jencks, "Post-Modernism between Kitsch and Culture", *Architectural Design*, sayı 60, no. 9-10, 1990, Profil 88, *Post-Modernism on Trial* (Londra, 1990), ss. 24-35.

[167] age.

* Antik çağ mimarisinde sütun yerine kullanılan giysili kadın figürlerine verilen isim. (ç.n.)

Bu sorunun ortaya çıkma sebebi olarak parodinin, hedefinin hem yanında hem de karşısında olmak gibi geleneksel işlevlerinin tam olarak veya üretken olacakları şekilde dengelenmemiş olmaları gösterilebilir. Dolayısıyla, karyalitik cüceler parodik biçimde klasik karyalitleri taklit ederken bu işlevi Disney dünyası ile empati kurarak fakat klasik olanın "çift kodlanması" ile gerçekleştirirler.

Jenck, özellikle Graves yapıtındaki "cüce" karyalitlerden bahsederek "Disney açısından bakıldığında, gelişen Postmodern süs ve sembolizm geleneği bakımından "Sindirella'nın Kalesi" için bir ilerleme olabilir fakat eser bazı yönlerden yenilikçi değildir" der.[168] Graves'in yapıtındaki bu safhaya "buz benzeri doku" denmesinden, "çünkü samimiyetsiz sahteliğinin fazla açıkgöz olduğu"ndan bahsettikten sonra ekler: "Amaç, kiçte olduğu gibi, bir şeyleri aşarak başarılı olmaksa, insanı hayrete düşüren bu işini bilen ve gün gibi ortada olan şeydir."

Jencks, Graves'in "yedi cüceler" karyalitlerinin bir görseline yazdığı üst başlıkta Michael Eisner'in, bunun yapılmasını kendisi istemiştir, "'İşe geldiğimde gülümsemek istiyorum' ve cücelerin lideri, Dopey'in de bana gülümsemesini" istiyorum dediğini not eder ve "Dopey, ortada duran cüce karyalit -sadece on dokuz fit uzunluğunda bir cüce- sadece bir an Dopey gibi görünür" ve Michael Graves'in önceki heykel eskizleri -özellikle Portland Binası için hazırladığı 'Portlandia'- aksine imgede "herhangi bir muğlaklık, soyutluk ve şeklen bir değişim yoktur" diyerek bitirir.[169]

Mademki Jencks'in karnavalistik postmodern mimari hakkında son zamanlarda yaptığı yorumlar söz konusu mimarinin hakkı ile yapıldığında hem parodik hem de karmaşık olması gerektiğini söylüyor o hâlde eleştirmenin karnavalistik parodi anlayışının, modern biçimde burleske *veya* üstkurmacasala indirgenmesinin parodiyi *hem* komik *hem de* karmaşık kılan çok

[168] bk. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6. baskı, 1991, s. 172.
[169] age.

daha karmaşık postmodern "*hem-hem de* ifadesi"ne dönüştürülmesini temsil ettiği ve Bahtin'in bu komik ve karmaşık parodi arasında yaptığı modern ayrımın "postmodern" dönüşümü olduğu söylenebilir.

Jencks'in hayranlık duyduğu bir diğer yazar,[170] romancı ve göstergebilimci Umberto Eco da *Gülün Adı* romanında (1980) Bahtin'de ve karnavalistikte bazı değişiklikler yapmış ve onları "postmodernleştirmiştir".[171] Eco "The Comic and the Rule" [Komik ve Kural][172] ve "The Frames of Comic 'Freedom'" [Komik "Özgürlüğün" Sınırları] başlıklı makalelerinde, Bahtin'e yapılan atıflar ve Bahtin'den yapılan alıntıları Aristoteles'in "kayıp" komedisinin aranması hikâyesi ile birleştirmesinin yanı sıra hem Aristoteles'in kayıp komedisinden hem de Bahtin ve Bahtin'in karnaval kuramlarından bahseder ve bu eserlerde Bahtin'in karnaval kuramlarında bazı düzenlemelerin yapılması gerektiğini söyler.[173]

Eco ikinci makalesinde Bahtin'in övgüyle sözünü ettiği *Cena Cypriani*'deki parodinin çağdışı yapısından da bahseder ve Cervantes'in *Don Kişot*'u gibi üstkurmacasal parodilerin daha karmaşık, komik ve mizahi olması gerektiğini savunur.[174] (Eco, komedi ve karnavalın kurallarını çiğnemez aksine sağlamlaştırır ve bize hatırlatırken "üstgöstergesel" olan mizahın, hem diğer kültürel kodları biçimlendirebileceğini hem de "kendi sınırlarımızın yapısı"nı gösterebileceğini göstermek için Pirandello'nun komik ve mizahi arasındaki gelişigüzel yirminci yüzyıl ayrımın-

---

[170] Jencks son eserinde David Lodge ve John Barth'tan övgüyle bahseder.

[171] William Weaver tarafından 1983'te *The Name of the Rose* olarak tercüme edildi (Londra, 1984).

[172] bk. Eco, "The Comic and the Rule" (1980), *Travels in Hyperreality. Essays*, çev., William Weaver (Londra, 1986), ss. 269-78.

[173] bk. örneğin, Eco, "The Frames of Comic 'Freedom'", *Carnival I*, ed. Thomas A. Sebeok (Berlin, New York, Amsterdam, 1984), ss. 1-9; s. 6. (Eco, "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage", *Travels in Hyperreality*, ss. 197-211; s. 200'de Bahtin'in kronotop üzerine yazdığı makaleden bahseder.)

[174] bk. Eco, "The Frames of Comic 'Freedom'", s. 2.

dan detaylı biçimde bahseder. Şu var ki, Eco'nun Cervantes parodisi için söyledikleri, komedi ve mizah böyle yapay bir ayrım ile birbirinden ayrılabildiğinde bile ikisinin de bu gibi üstkurmacasal komik eserlerde bulunması gerektiğini öne sürer.) Romancı Eco *Gülün Adı*'nda, genç rahip Adso'nun düşünden bahsettiği sırada Bahtin'in *Cena Cypriani* hakkındaki bazı söylemlerinden yararlanırken[175] dahası başrahip karakteri yerine asıl hikâyedeki kral karakterini koyarak ve kitabındaki başka karakterleri -örneğin, "kötü adamı", kahkahadan nefret eden rahip "Burgoslu Jorge"u- ekleyerek daha eski parodiye roman dâhilinde yeni ve karmaşık komik/mizahi bir rol yükler. Kullanılan bu Jorge ismi, parodi sever yazar Jorge Luis Borges'i Eco romanında parodik şekilde tam tersi bir karaktere dönüştürmüştür. Adso'nun karnavalistik Cena Cypriani düşü, karnavalın dünyayı tepe taklak etmesi gibi ki bu da dünyanın yanlış yolda olduğunu gösterir[176] sadece kahkahadan nefret eden rahip Jorge'u soytarıya çevirmek ile kalmaz,[177] asıl Jorge'un parodiyi daha üstkurmacasal ve ironik bir şekilde kullandığını akıllara getirir.[178]

Eco'nun romanı ayrıca rahip Jorge'un koyduğu kahkaha yasağı ve yine rahip Jorge'un Aristoteles'in komedi Poetikası'nın kayıp cildine getirdiği sansür hakkındadır.[179] Roman aynı zamanda, Eco'nun dedektif kahramanı, İngiliz rahip Baskervilleli William'ın Burgoslu Jorge kontrolünde olan muhteşem kütüphanede Aristoteles'in komedi üzerine yazdığı

---

[175] bk. Eco, *The Name of the Rose*, s. 427 ve ss.

[176] age., s. 428.

[177] Ayrıca bk. "The Frames of Comic 'Freedom'", s. 2.

[178] Eco'nun "Postscript *to The Name of the Rose*"u (bk. Eco, "Reflections on *The Name of the Rose*" (1983), çev., William Weaver (1984) (Londra, 1985), s. 71), John Barth'ın Borges'in parodi kullanımını tartıştığı makalelerden de söz eder. (bk. örneğin, Barth, "The Literature of Exhaustion" (1967), Malcolm Bradbury (ed.) *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction* (Manchester and Totowa, N. J., 1977); ss. 70-110.)

[179] Aristoteles'in komedi üzerine yazdığı kayıp kitabı, Jane Cooper tarafından *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the "Tractatus Coislinianus"* (Oxford, 1924) adlı eserde "yeniden hayat bulmuştur".

kayıp ve yasaklı kitabı ile birlikte ciltlenmiş şekilde bulacağı *Cena Cypriani*'nin bir kopyası olacaktır. Bu iki eserin birlikte ciltlendiği üçüncü eserin, üçüncü yüzyılda Mısır'da yazılmış bir eser olduğu söylenir, eser "dünyanın yaratılışını kutsal bir kahkahaya bağlar" (bk. Bahtin'in *Rabelais*'yi) ve Eco'nun kendi "el yazması" yedi güne yayılır.

Eco'nun *Gülün Adı*'nda, *Cena Cypriani*'nin Aristoteles ile birleşimi öncesinde birçok edebî esere gönderme yapılmıştır. Kahramanı "Baskerville"li William'ın adı üzerinden Conan Doyle'un dedektif romanı *The Hound of the Baskerville*'i [*Baskervillerin Köpeği*] anıştırması ve romanın dedektif roman türünü hafif parodistik bir tavırla kullanmasının yanı sıra[180] Eco'nun kahkahadan nefret eden rahip Burgoslu Jorge'a modern yazar Jorge Luis Borges'in adını vermesi ironik bir şekilde hem Borges'in dedektif hikâyelerine beslediği sevgi üzerine[181] hem de Borges'in "proto-postmodernist" olarak nitelendirilebilecek komik ve üstkurmacasal parodi anlayışı üzerine oynamaktır.[182] Bu noktada, bu "proto-postmodernist" anlayışlar ve neden henüz tamamen "postmodern" olmadıkları hakkında daha fazlası söylenebilir. Borges'in genel parodi anlayışı kaynağını, parodinin komedi veya üstkurmacaya indirgenmesine doğrudan karşı çıkılmasından ziyade Cervantes'inki gibi eserlerden aldığı için bu parodi anlayışını -bu kitapta kelimeye verilen tüm farklı anlamlar dâhilinde- postmodern olarak sınıflandırma-

---

[180] Eco'nun polisiye romandan yararlanması, romanın kahramanı manastır kütüphanesinde hakikati arar, okuyucuların (Eco'nun romanında olduğu gibi) romandaki tüm imaların altında yatan anlamı çözmek için dedektif olmaları gereken bir durum yaratmak için parodinin kullanılabileceğini yansıttığı söylenebilir.

[181] Patricia Waugh'un *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*'ı (Londra ve New York, 1984), s. 84, Borges'in "Death and the Compass"ında (1964) polisiye hikâyeyi "tersine çevirmesi"ne değinir.

[182] *The Hound of the Baskervilles*'tan, Borges ve Bioy-Casares'in komik ve üstkurmacasal eseri *Six Problems for Don Isidoro Parodi*'da, "Bustos Domecq" [Jorge Louis Borges ve Adolfo Bioy Casares tarafından birlikte hazırladıkları birçok eserde kullandıkları takma ad] eseri ve ikilinin *Chronicles of Bustos Domecq*'i olarak yayımlanmıştır, da bahsedilir. (Eco, "Fakes and Forgeries", *The Limits of Interpretation* (Bloomington ve Indianapolis, 1990), s. 197 ve sonraki sayfada bu sahte Domecq'e atıfta bulunur.)

nın güç olduğu ve pre- ve proto-postmodern olarak tanımlamanın daha uygun olacağı söylenebilir.[183]

Eco romanı, Burgoslu Jorge adıyla Borges'e yaptığı atıf yanı sıra hem Borges'in tüm kitapları ve bu kitapların bütün çeşitlerini barındıran bir "kütüphane"nin hikâyesini anlattığı "The Library of Babel"i[184] [Babil Kitaplığı] hem de Borges'in *Don Kişot* üzerine yazdığı komik ve üstkurmacasal yazıları ve bu yazılarda Cervantes'in "kahraman"ının kütüphanesinin yakılmaya kalkışılmasının anımsanmasını çağrıştırır.[185] Eco'nun kaynaklarını, kafalarında ironik ve parodistik biçimde dönüştürdükleri düşünülebilir çünkü Cervantes, Don Kişot'un yeğenin bütün romansları yaktırma teşebbüsünü, bu amcasının aklını başından alan ve Cervantes'in parodisini yaptığı bir teşebbüstür, anlatırken Eco, kendi romanında kütüphanenin yanmasının Burgoslu Jorge'un komedi ve kahkahayı yasaklamaya çalışması sonucunda gerçekleştiğini anlatır.

Bahtin de *Don Kişot* hayranlarından biriydi ve Rabelais ve onun "karnavalistik" yazımına duyduğu derin ilgi, bize Pantagruel'in Paris'te ziyaret ettiği "Saint Vintor Kütüphanesi"nde *Bigua salutis*, "The Props of Salvation" [Kurtuluşun Dayanakları] ve *Bragueta juris* "The Codpiece of the Law" [Yasayı Gizleyen] gibi her tür alaycı ve parodik eserin bulunduğu söylenen Rabelais'nin *Gargantua and Pantagruel*'inde [*Gargantua ve Pantagruel*] içindeki tüm kitapların ciddi bir eserin grotesk parodisi olduğu bir kütüphane ile karşılaşabileceğimizi hatırlatabilir.[186]

Eco romanı, bu gibi kaynakları okura ancak üstkurmacasal ve "metinlerarası" referanslarının yaptığı çağrışımlar aracılığıy-

---

[183] Terimlerin her ikisi de ilerleyen sayfalarda bir kez daha tartışılacaktır.

[184] bk. Borges, "The Library of Babel", *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*, ed. D. A. Yates ve J. E. Irby (Harmondsworth, 1976), ss. 78-86.

[185] bk. Borges, "Pierre Menard, Author of the Quixote", *Labyrinths*, ss. 62-71; s. 70 ve Miguel de Cervantes, Don Kişot, kısım 1, bölüm 6. Eco'nun "The Comic and the Rule" başlıklı makalesi, s. 276, Cervantes'in *Don Kişot*'una ve kütüphanede geçen sahneye atıfta bulunur.

[186] bk. François Rabelais, *The Histories of Gargantua and Pantagruel*, çev., J. M. Cohen, (1955), (Harmondsworth, 1963), Kitap 2, bölüm 7, s. 186 ve ss.

la anımsatabilir. (Cervantes ayrıca Don Kişot'un yeğeninin amcasının aklını romanında parodisini yaptığı eserleri listelemeye takmasına sebep olan bütün romansları yaktırma teşebbüsünde bulunduğu sahneyi de kullanmıştır.) Fakat bu örnek, bize yine de üstkurmacasallığın ve komik/mizahi parodinin bu ve diğer üstkurmacasal referanslar vasıtasıyla parodinin, parodi ve parodideki kahkahanın alaya veya taklit yollu alaya indirgenmesine -modern bir indirgemedir- Bahtin'in de *Cena Cypriani* gibi "parodik biçimde travesti yapan" türleri methederek katıldığı karşı çıkma hareketine katılabileceğini gösterir.

Eco, Aristoteles komedisinden bahsederken "gülünç" ve "gülünesi" kelimeleri üzerinden komedinin insanı olduğundan komik gösterdiğini söyleyen bir komedi tanımından da söz eder. Daha önce de ifade edildiği gibi, Aristoteles *Poetika*'sının ikinci bölümünde Taşozlu Hegemon -"ilk parodici"- ve diğerlerinden bahsetmesi akabinde trajedinin insanları olduklarından daha iyi gösterirken komedinin daha kötü gösterdiğini belirtmiş ve *Poetika*'nın beşinci bölümünde bilhassa komedinin konusu olarak gülünç veya "gülünesi" olandan bahsetmiştir.[187]

Yukarıda da belirtildiği üzere, Eco'nun mizah/komedi anlayışı, başlarda Burgoslu Jorge'un komiğe uyguladığı sansürün baskıcılığına karşı çıkmak olarak gösterilen *Cena Cypriani*'nin karnavalistik komedisinden veya gülünç ile ilgili olmaya indirgenen komediden çok kahramanı İngiliz rahip Burgoslu Jorge'un ironik ve özdüşünümsel mizahına benzemektedir. William'ın yardımcısı, Alman Adso, William'ın kutsal emanetler hakkında yaptığı ironik yorumlara ilişkin olarak şöyle der: "Ne zaman şaka yapıyordu, hiç anlamadım. Benim ülkemde, şaka yaptığın zaman bir şey söylersin ve peşine yüksek sesle gülersin böylece herkes şaka yaptığını anlar. Ama William sadece

[187] "Gülünesi olan" Aristoteles'in kullandığı kelimeler için daha doğru bir tercüme olabilecekken Eco metni (bk. Eco, *Il Nome della Rosa* (Milan, 1990), s. 471) Aristoteles'in gülünç olandan bahsettiğini söyleyecektir.

ciddi bir şey söylediğinde gülerdi ve tahminimce şaka yaparken de oldukça ciddi dururdu."[188]

Ancak bu komik tanımları arasındaki bariz çelişki, Eco'nun William'ın sonunda "ortaya çıkardığı" Aristoteles *Poetika*'sının "kayıp" kitabında yazılı olduğu söylenen komedinin katartik işlevlerine dair yaptığı açıklamalarda en azından bir dereceye kadar giderilir. Burada "Aristotelesçi" komedi anlayışının, "yaratılan zevk ve kahkaha aracılığıyla, karşılıklı tutkuların saflaştırılmasında rol oynayan" dramatik "taklit" olarak sunulduğu *Tractatus Coislinianus*'ta Aristoteles geleneğinin bir kez daha hayat bulmasının[189] ve Bahtin'in "çelişkili duygular barındıran zıt değerli kahkahanın *arındırıcı etkisi*"nden bahsetmesinin yankılarını duymakla kalmayız,[190] Eco'nun bu katarsisi gülünç olandan arınmamız ile ilişkilendirmesine de şahit oluruz.[191] Bu konu William'ın Aristoteles'in komedi üzerine yazdığı kayıp kitabının ilk sayfasını tercüme ettiği sırada ortaya atıldı: "İlk kitapta trajediyi ele aldık ve trajedinin acıma ve korku hissi uyandırarak nasıl katarsis yarattığını ve bu duyguların saflaştırıldığını gördük. Söz verdiğimiz gibi, şimdi komediyi (hiciv ve taklitçilik ile birlikte) ele alacak ve gülünç olanın [*del ridicolo*] verdiği zevki uyandırarak vardığı noktanın nasıl bu tutkunun arındırılması olduğunu göreceğiz."[192]

Bu paragrafta Eco romanının, gülünç olanın komedide ve komedi aracılığıyla katarsisten arınmasını desteklediği ve bu yanını geliştirmek için kendisini hem üstkurmacasal hem de komik bir araç olarak kullandırdığı söylenebiliyorsa, komiğin

---

[188] Eco, *The Name of The Rose*, s. 425.

[189] *Tractatus*'u bu yönden ele almak için bk. Lane Cooper, s. 224 ve H. J. Rose, *A Handbook of Greek Literature. From Homer to the Age of Lucian* (1934), genişletilmiş ve düzeltilmiş 4. baskı (Londra ve New York, 1964), s. 400. (Eco, "The Frames of Comic 'Freedom'", s. 1'de *Tractatus Coislinianus*'tan bahseder.)

[190] bk. Bahtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, (Manchester, 1984), s. 166.

[191] bk. Eco, *The Name of the Rose*, s. 468 ve Eco, *Il Nome della Rosa*, s. 471.

[192] age. Bu paragrafın geri kalanı, Bahtin'in *Rabelais*'sinde, s. 68, olduğu gibi, "yaşayan tüm canlılar içinde sadece insanoğluna kahkaha bahşedilmiştir" diyerek Aristoteles'in *On the Soul*'una atıfta bulunur, ayrıca arındırılması gereken gülünç içindeki "güldürücü (buffo)" ve "kaba" unsurlardan da bahseder.

gülünç olana karşı takınılan alaycı tavra indirgenmenin -modern bir indirgemedir- ötesine geçtiği de söylenebilir.[193]

Aristoteles'in kayıp eserinde komediyi nasıl tanımladığı üzerine farklı fikirler yürütülürken Lane Cooper'ın da konuda bir fikri vardır. Korku ve acıma duygularını yatıştırmanın yolu, katartik trajedi eyleminden etkilendiğini de not edelim, homeopatik ise, komedi tarafından trajedinin zıttı olarak işlenen çözüm yolunun da alopatik -yani, aynı duyguları değil zıt duyguları kullanan- olacağını söylemiştir.[194] Buna karşın, Eco'nun komedi katarsisini alopatik değil de homeopatik olarak nitelendirmesi, yazarın gülünç olanın böyle bir katarsis içinde korku ve acıma duygularından arındığını söylemesine ve parodiyi bir yazarın daha muhalif olan "alopatik" yöntemlerle değil "homeopatik" yöntemlerle diğerinden arınması olarak tanımlayarak terim için Cooper'ın daha "modern" olan komik anlayışı ile karşılaştırıldığında daha "postmodern" kalan bir parodi tanımı yapmasına izin verir.

Gülünç olanın, tek boyutlu, muhalif ve olumsuz bir karakterin katartik yöntemleri ile -ve komiğin *yokluğunda* değil komik *vasıtasıyla*- arındırılması gerektiğini söyleyen "postmodern" bir fikir ortaya koymasının yanı sıra, Eco karnavalistiği ve karnavalistik komediyi, daha karmaşık bir üstkurmacasal ve özdüşünümsel roman üzerinden -böylelikle komik anlayışı ve özdüşünümsel edebî türlerin kullanımları buluşturulur- tartışarak[195] komiğin modern indirgenişini gülünç olan ile alay etmeye dönüştürmeyi başarmıştır.[196]

---

[193] Eco'nun komik katarsis tanımlaması, Medley'in hicvî alayı Fielding'in *The Historical Register for the Year 1736*'indeki karakterin zayıf yönlerinin katarsis olarak göstermesinin de ötesine geçer.

[194] bk. Lane Cooper, s. 67.

[195] Eco'nun "Diario Minimo" parodileri, 1980 romanındakilere kıyasla komik olmalarının yanı sıra genellikle daha az karmaşık ve "postmodern"dir.

[196] Bahtin'in karnavalistiğe duyduğu ilgi bazı eleştirmenlerce postmodern olarak adlandırılsa da böylesi bir karnavalistik, daha önce de belirtildiği gibi, düşünümsel olmayan ve alaycı komedinin görece basit hâlidir ve bu noktada son zamanlarda hem "postmodern" hem de "postmodern" yazarlarca benimsenmiş üstkurmacasal parodiden ayrılır.

Eco'nun, Bahtin'in karnaval ve karnavalın komik işlevlerine dair yaptığı açıklamaları "postmodern" biçimde kapsamlılaştırmaya ve parodinin hem karmaşık ve olumlu özdüşünümsel hem de mizahi işlevlerine dair sahip olduğu "postmodern" farkındalığın aksine Bahtin'i postmodernizm ile ilişkilendiren herkes, Bahtin'in komedi ve parodi hakkındaki modern fikirlerini olumlu ve postmodern bir yaklaşımla yorumlamamıştır.

Hassan'ın Bahtin'i "yapıbozumcu" olarak nitelendirmesinin yanı sıra, Gilles Lipovetsky de *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* [*Boşluk Çağı. Çağdaş Bireyselcilik Üzerine Deneme*] (1983) adlı kitabında yer alan "La Societé humoristique" [Mizahî toplum] başlıklı makalesinde postmodernin Bahtin tarzındaki grotesk komedi[197] ve "bizim niyetlerimizden bağımsız, kaçınılmaz bir parodi" olmak ile nitelendirildiğini yazmıştır.[198] Ancak açıkça görülüyor ki, bu parodi tanımı, Jameson'ın postmodern pastiş için yaptığı nitelendirme gibi, Bahtin'in bahsettiği kasıt güden parodiden daha çok Derrida ve Baudrillard tarafından tanımlanan normsuz ve kasıt gütmeyen parodiye (ve bir müteşairin veya yeteneksiz "sözde" yazarın istemeden yaptığı parodiye) benzer.[199]

Kahkahanın gücünün potansiyel olarak olumlu olması gerektiğini ve "üstkurmacasal" incelemelerinde ve kurmacanın yeniden inşa edilmesinde parodiye yardım edebileceğini ileri süren diğer çağdaş yazarlar arasında David Lodge ve Malcolm Bradbury yer alır. Bu yazarların edebî eserlerinin bazılarından ve komik ve üstkurmacasal parodi kullanımlarından hâlihazırda söz edildi. Son yayımlanan kuramsal eserlerinde ise parodiyi, hem komik hem de üstkurmacasal amaçlar doğrultu-

---

[197] bk. Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporarain* (Paris, 1983), beşinci bölüm, s. 153 ve ss.

[198] age., s. 173.

[199] Lipovetsky, s. 155'te Bahtin tarafından tanımlanan grotesk gerçekçilik için aksi bir tonu vardır, belirsiz şekilde kışkırtıcıdır ve görünüşte dil, özne ve cinsiyetin özgürleşmesidir dedikten sonra s. 160'da "postmodern" mizahtan söz eder.

sundaki "postmodern" parodi kullanımlarını yansıtacak şekilde tanımladıkları söylenebilir.

Örneğin David Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism* [*Bahtin'den Sonra. Kurmaca ve Eleştiri Üzerine Denemeler*] (1990) adlı kitabında Bahtin'i tartışırken parodi için komik ve üstkurmacasal nitelendirmesi yapar.[200] Lodge'un bu makale derlemesine yazdığı giriş yazısı, I. A. Richards'ın deyimiyle "bir değerin ve iletişimin hakkı"nı vermesiyle adından övgü ile bahsettiği Bahtin'i anlatırken Jencks'in bazı kaygıları ile örtüşür:[201] "Bahtin'in kuramı, hem bu temel bileşenleri içerir hem de bu sebeple postyapısalcılıktan öte hayat olup olmadığını merak etmeye başlayan edebî eleştirmenlere yeni bir umut verir."[202]

Lodge (s. 7) Bahtin'deki özellikle bir paragrafın, kendisinin neden "bir şair değil de bir romancı" olduğunu ve "bir romancı olarak kendisini neden pastiş, parodi ve travestiye -bunlar, akademisyen bir eleştirmen olarak kapasitesi dâhilinde ortaya koyduğu söylemlerdir- yakın hissettiğini" açıkladığını söyler. Lodge'un Bahtin'den alıntıladığı paragraf şöyle biter: "Nesir sanatçısına göre dünya başka insanların kelimeleri ile doludur, onun bu kelimelere uyum sağlaması ve kulak kesilerek bu kelimelerin söz özelliklerini kavraması gerekir. Bunları kendi söyleminin bulunduğu düzleme koyması gerekir fakat bunu öyle bir şekilde yapmalıdır ki söz konusu düzlem zarar görmemelidir. Nesir sanatçısı sözcüklerle dolu zengin bir palet ile çalışır."[203]

---

[200] bk. David Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism* (Londra, 1990).

[201] bk. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londra ve New York, 1930), s. 25. Richard s. 247'de "aldatıcı trajedi"yi ortaya çıkarma becerisine ilişkin olarak parodiden bahseder: "Parodi sahte trajediyi kolaylıkla alaşağı eder, yapılacak ironik katkı ise etkisiz hâle getirir." (Jencks, 1967'deki Venturi incelemesinde de, s. 5, ironi ve değerden söz ederken Richard'dan bahseder.)

[202] bk. Lodge, *After Bakhtin*, s. 4.

[203] Lodge tarafından *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, ed. Caryl Emerson, (Manchester, 1984), s. 201'den alıntılanmıştır.

Lodge'un *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*'inin "The novel now. Theories and practices" başlıklı ilk bölümü (s. 22) aynı zamanda hem Bahtin'in, ilk olarak *Problems of Dostoyevsky's Art*'ında (1929) açık ve kesin olarak belirtilen, polifonik roman anlayışından hem de Bahtin'in bu anlayışının köklerini nasıl "parodi ve travesti yapan" karnaval türlerine kadar dayandırdığından bahseder: "O zamanlar, Dostoyevski'nin eşsiz bir icadı olduğunu düşündüğü şeyin -Rus romancının metin içinde farklı karakterleri kendi yazar sesinin hâkimiyeti altına sokmadan onların farklı ideolojik fikirler ifade etmesine izin vermesinin- daha sonraları edebî bir tür olarak romanın özünde yer aldığını düşünmeye başladı. Bahtin, Dostoyevski kitabının, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (1963), genişletilmiş yeni baskısında ve *The Dialogic Imagination* başlığı altında İngilizce derlenen makalelerde, bunun kökenini klasik edebiyatın parodi ve travesti yapan türlerine -hiciv oyun, Sokratik diyalog ve Menippusçu hiciv- ve geleneği Orta Çağ ve Rönesans boyunca canlı tutan karnaval halk kültürüne kadar götürür."

Bahtin'in modern parodi eleştirisine rağmen Lodge (ss. 23-4) Bahtin'in roman kuramının yakın geçmişe ait eserler üzerinde de gayet uygulanabileceğini ve "Jim'in suratını şekilden şekle soktuğu, akademik söylemin parodi ve travestisinin yapıldığı *Talihli Jim*'in; uyduruk çok dillilik ile skaz enerjisi ve canlılığının yanı sıra *Yeraltından Notlar*'ın yıkıcılığı ile karşılaşan *Otomatik Portakal*'ın ve şaşırtıcı bir melezleşmeye şahit olunan *Fransız Teğmenin Kadını*'nın bunlardan bazıları olduğunu söyler. Tüm bunları söylerken ise Bahtin'in kelimelerini karmaşık ve "çelişkili" yapıları da kapsayacak biçimde kullanır." Lodge bu paragrafı şöyle sonlandırır (s. 24): "Çağdaş İngiliz kurmacasına yaptığım katkıya gelince, bunun Bahtinci okumasını başkalarına bırakmalıyım. Sadece şunu söyleyeceğim kendim olmaya çalışırken bir yandan da akademisyenler hakkında karnavalesk bir roman yazabileceğimi açıklama işinin

altına girdiğimde Bahtin'in roman kuramını oldukça faydalı buldum."[204]

Lodge *After Bakhtin*'inin bu bölümünde, Bahtin'in parodinin çift seslilik özelliği ve "parodi ve travesti yapan" karnaval türündeki kahkaha üzerine yazdığı bir şekilde birbirinden ayrı iki inceleme yazısını, çağdaş eserler için de geçerli kılabilmiştir. Ayrıca Lodge'un *After Bakhtin* makalelerinde parodiden bahsetmesi, komiğin ve üstkurmacasal veya diyalojik parodinin ona göre birbirinden ayrı değil birbirleriyle ilişkili olduğunu vurgular. Lodge (s. 39) bir kez daha Bahtin'in karnavalistik parodi tanımını bu kavram için yapılan daha modern tanımlamalar ile ilişkilendirmeden önce, "Mimesis and diegesis in modern fiction" [Modern kurmacada davranışların taklidi ve olayların sözlü temsili] başlıklı ikinci bölümünde Bahtin'in "Epic and the Novel"ından alıntı yapar: "Her basit tür, her dolaysız söylem -destansı, trajik, lirik, felsefi- bir temsilin, parodik, travesti yapan bir "öykünme"nin nesnesi olabilir ve hatta olmalıdır. Böyle bir öykünme sanki kelimeyi bağlı olduğu nesneden koparır, ikisini birbirinden ayırır, bilinen, türeyimsel -destansı veya trajik- basit bir kelimenin tek taraflı ve sınırlandırılmış olduğunu ayrıca nesneyi tüketme yetisine sahip olmadığını gösterir. Parodi yapma süreci bizi aksi hâlde belli bir tür veya üsluba dâhil olmayan nesnenin bu taraflarını tecrübe etmeye iter. Parodik biçimde travesti yapan edebiyat, kahkahanın dolaysız afili bir kelimenin tek taraflı ciddiyeti hakkında yapılan eleştirinin ve her zaman daha zengin, daha temel ve daha da önemlisi yüksek ve basit bir türe uymayacak kadar *çelişkili ve farklı dilli* olan gerçekliğin daimî düzelticisi ile tanıştırır bizi."[205] Lodge ekler: "Bahtin bu paragrafta [Joyce'un] *Ulysses*'ten bahsediyor olabilir. Aslında Joyce, klasik Yunan dramasının dördüncü oyunu,

[204] Lodge'un *Paradise News. A Novel* adlı eseri, farklı karakterlerin Heathrow civarında karnavalesk biçimde ulaşım sağlamalarını anlatırken, Bahtin'in karnavalı hem oyuncu hem de grotesk olarak tanımlamasını çağrıştırır.

[205] Lodge, Bahtin, *The Dialogic Imagination*, s. 55'ten alıntı yapar.

hicvî oyun, hakkında yazıyordu; hicvî oyun geleneksel olarak trajik üçlemeyi takip ediyor ve trajik üçlemenin görkem ve ciddiyeti ile taklit yollu alay ediyordu. Bahtin unutmadan "'komik Odisseas' figürü, yüksek destansı ve trajik Odisseas imgesinin parodik travestisi, hicvî oyunların, antik Dorik güldürünün ve Aristofanes öncesi komedinin ayrıca kısa komik destanlardan oluşan serilerin en meşhur figürlerinden biriydi. Bloom, antik döneme kadar uzanan bir köken araştırması yapmış" der.

Joyce'un *Ulysses*'i, komik Homerik destan taşlaması olarak kabul edilen antik *parodia* anlayışının modern ve üstkurmacasal çerçevede genişlemesi olarak tanımlanabilir. Lodge, uzun zaman önce *Ulysses*'in komik ve üstkurmacasal romanı *The British Museum is Falling Down*'a [*Britanya Müzesi Yıkılıyor*] (1965) ilham verdiğini söylemiştir.[206] Logde'un 1980'de romanının "Son Söz"ünde söylediği gibi, *The British Museum is Falling Down* sadece Molly Bloom'un Joyce'un *Ulysses*'inden aldığı iç monoloğun taklidini değil en az dokuz "parodi ve pastiş" paragrafı da içerir.[207] Lodge'un "Son Söz"ü, Joseph Conrad, Graham Greene, Ernest Hemingway, Henry James, James Joyce, Franz Kafka, D. H. Lawrence, Fr. Rolfe (Baron Corvo), C. P. Snow ve Virginia Woolf'u bu paragraflarda "öykünülen" yazarlar olarak listeler. Bu parodi ve pastişler, Joyce'un "Güneşin Öküzü"nde yaptığı parodileri de hatırlatır. Bu parodilerde, başka üslupların taklit edilişlerinde ustalık sergilenmiş ve Horace James Smith'in *Rejected Addresses*'te [*Kabul Görmeyenler*] (1812) popülerleştirdiği ve ikilinin ardından çok sayıda nesir parodi antolojisinde[208] devam eden, parodicinin birçok farklı şairin kendi üslubuyla belli bir konu üzerinde yazıyormuş gibi davrandığı bir grup yazarın parodisini yapma eylemi, farklı üs-

---

[206] bk. Lodge, "An Afterword", *The British Museum is Falling Down* (1965), (Harmondsworth, 1983), ss. 163-74; s. 171.

[207] age., s. 168.

[208] Jerrold ve Leonard'ın *A Century of Parody and Imitation*'ı Horace ve James Smith'in *Rejected Addresses*'ı ile başlar.

lupların dâhil edildiği romanın konusu sayesinde daha da üstkurmacasallaştırılmıştır.

Lodge'un 1980'deki "Son Söz"ünde romanındaki "Güneşin Öküzü" paragraflarını nitelemek için "parodi" ve "pastiş" yanı sıra "anıştırma" ve "öykünme" terimlerini kullanması, bu paragrafların sadece Joyce'un parodik paragraflarını değil söz konusu diğer yazarların paragraflarını da parodilemekten ziyade taklit etmesi açısından önemlidir. (Lodge, "Son Söz"ünde, s. 170, 1965'te yayımlanan romanındaki eski parodi örneklerinin küçümsenen yapısı üzerine de fikir ifade eder.) Lodge'un kendi anlatısının ortasında bu yazarları taklit etmesi bazı ironilere sebep olsa da, Malcolm Bradbury'nin *Who Do You Think You Are*'ındaki [*Kim Olduğunu Sanıyorsun?*] (1976) parodileri veya Lodge'un daha sonraki eserlerini böylesine bariz şekilde komik ve parodik kılan planlanmış tutarsızlık net bir şekilde daha azdır.

Lodge'un eski parodileri/pastişleri, bariz biçimde parodik veya sonraki eserleri (ya da daha önceki eserlerindeki hiciv ve mizah) kadar komik olmasa da en azından yazarın *Changing Places* ve *Small World* gibi eserlerinde daha komik bir parodi kullanımının olması için ön hazırlık niteliğinde oldukları söylenebilir. Lodge'un bu gibi parodi eserlerinde, komik ile karmaşık arasındaki karşılıklı ilişkiyi geliştirmesi -ve bu eserleri yakın geçmişte yazdığı eleştirel yazılarda yaptığı gibi başka bir şey değil de parodi olarak adlandırması- kendisinin parodi anlayışını, bu gibi eserlerdeki parodinin üstkurmacasal *veya* komik yönlerini kabul eden modern ve geç modern parodi kuramcılarınınkinin aksine "postmodern" kılar.

Şu var ki, "postmodern" parodi anlayışı için gerekli olduğu düşünülen üstkurmacasal ve komik olma ölçütleri, bir parodi kullanımının burada geliştirilen bağlamda "postmodern" olup olmadığı sorusunu cevaplamak için yeterli değildir. Larry McCaffery'nin "*Tristram Shandy*'nin, sıklıkla yazıldığı dönem hariç her açıdan tamamıyla postmodern bir eser oldu-

ğu söylenir"[209] ifadesi, aynı zamanda yukarıda verilen üstkurmacasal ve komik "postmodern parodi" tanımına göre Sterne romanına "postmodern" mi demeliyiz ya da daha yakın geçmişinin, yirminci yüzyıl başlarının, Joyce gibi "üstkurmacasal ve komik" yazarlarının "postmodern" olduğu söylenebilir mi, buna dikkat çeker. Burada verilen postmodern parodi tanımına göre, parodi kavramını ele alırken parodinin üstkurmacasal *veya* komik olduğunu kabul eden kıyasla sınırlı modern parodi anlayışının ötesine geçmek gerekir. Bu durum göz önüne alındığında, tüm bu sorulara verilecek yanıt "hayır" olmalıdır.

Bunu şöyle açıklayabiliriz, Joyce ve Sterne romanları hem üstkurmacasal hem de komik unsurlar içerse bile yaptıkları şeyin, parodinin "üstkurmacasal *veya* komik" olduğunu söyleyen modern sınırlandırmanın planlı olarak dönüştürülmesi olduğunu iddia etmezler ve iki unsurun birleşiminden sonra daha da gelişen bu fikir göz önüne alındığında bunu iyiden iyiye yapamamışlardır.[210] Parodinin bu gibi eserlerde hem üstkurmacasal hem de komik için kullanılması "pre-postmodern" olarak tanımlanabilecekken konu hakkında daha önce ileri sürülen savları şu şekilde özetlemek mümkündür: Söz konusu savlar sadece (1) hem (a) parodinin "üstkurmacasala *veya* komiğe" indirgenmesini hem de (b) komiği olumsuz bir şey olarak yorumlayan modern anlayışı aşabilen[211] ve (2) zaman açısından "modern" dönemi ve modern dönemin eserlerini takip eden ve bunu bazı modern ilkeleri planlı bir şekilde dönüştürerek yapan parodi eser veya kuramlarının "postmodern" olarak tanımlanabileceğini ileri sürerler.

---

[209] bk. Larry McCaffery (ed.), *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide* (New York ve Londra, 1986), s. xv.

[210] Sterne'ün *Tristram Shandy*'si ve Joyce'un *Ulysses*'i gibi eserlere "postmodern" denmemesinin bir diğer sebebi, parodi kullanımlarının yanı sıra diğer birçok yönden "modern" olmalarıdır.

[211] Daha önce de görüldüğü üzere, parodinin komik olduğu söylenerek modern biçimde aşağılanması, en azından bir dereceye kadar burlesk gibi daha az karmaşık türler ile denk tutulması ve akabinde kıyasla karmaşık üstkurmacasal ve yeniden yaratıcı işlevlerinden ayrı tutulması ile sonuçlanır.

Bu ölçütlerin her ikisi de (daha önceki tartışmalarda Charles Jencks ve Umberto Eco eserlerine de uygulanmıştır), her ne kadar Lodge'un önceki eserlerinin ne ölçüde postmodern olarak adlandırılabileceği sorusu, daha önce de ifade edildiği gibi, biraz farklı bir cevap gerektirse de, David Lodge'un en azından 1970'ler ve sonrasında yayımlanan eserlerine de uygulanabilir. Bunun sebebi şudur, Lodge'un *The British Museum is Falling Down*'ı (1965) parodiyi hem üstkurmacasal hem de komik amaçlar doğrultusunda ve modern romanın yazar üzerinde yarattığı "etkilenme endişesi" ile başa çıkmak için kullansa bile (bk. *The British Museum is Falling Down*'a yazdığı "Son Söz" (1980), s. 168 ve ss.) yine de düpedüz "postmodern" bir şekilde Joyce veya kitapta taklit edilen diğer yazarların modernizminin ötesine geçmekten ziyade "pre-" ya da "proto-postmodern" bir tavırla Joyce'u ve Joyce parodisini taklit ettiği fikri tartışılabilir. Buna karşın, Lodge'un daha sonraları yazdığı romanlar, örneğin *Small World* ve romanın Kutsal Kâse efsanesinden Oscar Wilde'ın hâlihazırda parodik eseri *The Importance of Being Earnest*'a ve yapısalcı ve postyapısalcı kuramlara kadar uzanan eserlerin komik bir şekilde yeniden kullanılması, modern kaynaklarına hem düpedüz komik hem de bariz bir şekilde yenilikçi metinlerarası parodistik olduğu söylenilebilecek bir tavır ile yaklaşır.

Yukarıda pre-postmodern ve postmodern arasına çekilen çizgilerin yerinde olduğunu söylemek mümkünken Lodge'un 1980'ler ve sonrasında kaleme aldığı eleştirel yazılar, hem Joyce'unki gibi eserlerde yer alan mizahı hem de komiğin ve diyalojiğin parodide harmanlanması üzerine yorumlar yapar. Lodge, *After Bakhtin*'inin ikinci bölümünde ilerlerken (s. 40) "Bahtin'e göre, Rabelais tarzı bir projedeki en önemli iki bileşen, bunlar romana zemin hazırlayan unsurlardır, *kahkaha* -halk karnavalı geleneğindeki her çeşit söylem ile taklit yollu alay edilmesidir- ve Latince ve Rönesans dönemindeki yerel diller arasındaki 'çokdillilik' -'dillerin birbirlerine canlılık kazandırması'- dediği şeydir" ve "kahkaha ve dillerin birbirlerine canlılık kazandır-

ması *Finneganın Vahı*'nın de önemli bileşenlerinden biridir" diyerek Joyce'un parodisine istinaden kahkaha ve diyalojik olan arasında açıkça bir ilişki kurar.

Joyce'un, parçası olduğu modernizme bariz bir şekilde kafa tutması bakımından postmodern olmadığı gerçeğini şimdilik bir kenara koyarsak yazarın burada diyalojik ve komik arasındaki bağlantı üzerinde yaptığı vurgunun, diyalojiğin veya komiğin ikisinden birini ya da Joyce eserinin diğer yönlerini[212] vurgulayanlardan veya Lodge'un daha önceden Joyce'a öykünmek üzerine ortaya attığı fikirlerden çok daha "postmodern" bir Joyce sunduğu söylenebilir. Dahası, Lodge'un genel parodi anlayışı ve kullanımı postmodern olarak nitelendirilebilir (ve üstkurmacasaldan veya "olayların sözlü temsili"nden de öte bir şey ile modern parodi anlayışından ayırt edilebilir[213]) çünkü hem parodi anlayışı hem de parodi kullanımı bariz şekilde üstkurmacasal ve komik arasındaki modern ayrımın çok daha ötesine geçmektedir. Lodge, *After Bakhtin*'in dördüncü ve beşinci bölümlerinde parodiyi, üslubun "asıl metnin niyeti ile ters düşen veya bağdaşmayan" amaçlar doğrultusunda kullanıldığı üsluplaştırmadan ayrı tuttuğundan bahseder[214] fakat beşinci bölümde (s. 84) Fielding'in *Jonathan Wild*'ından ve eserin "kahramanlık biyografisi parodisi" olmasından bahsederek bariz şekilde komik ve üstedebî bir parodi örneği verir. (bk. Lodge'un *The Art of Fiction*'ındaki [*Kurgu Sanatı*] "Intertextuality" [Metinlerarasılık] başlıklı makalede Fielding'in *Joseph Andrews*'ine yapılan atıf. Lodge'un, *Language of Fiction*'ın [*Kurmacanın Dili*] (1966) son makalesinde Kingsley Amis hakkında yaptığı bazı yorum-

[212] Örneğin, Joyce'un *Finneganın Vahı* adlı eseri, Hassan'a göre Joyce nesrinin yenilikçi parçalanmalarından ötürü modernin gelişerek postmoderne dönüşmesinde önemli role sahip bir eserdir. (bk. Hassan, *The Postmodern Turn*, s. 29.)

[213] Lodge, *After Bakhtin* adlı eserinde, s. 84, daha önceki bölüm ve makalelerinde kullandığı davranışların taklit edilmesi-olayların sözlü ifadesi [*mimesis-diegesis*] karşıtlığının, Bahtin'in sözünü ettiği "çift sesliliği" açıklamada kullanılamayacağını söyler.

[214] bk. Lodge, *After Bakhtin*, s. 60 ve s. 84.

lar, hem Amis'ın *Talihli Jim*'de Fielding'in "Gülünç" anlayışına karşı sorumluluğa hem de Amis'ın daha sonraki romanlarındaki daha üstkurmacasal unsurlara değinir fakat bunu yaparken Fielding'in kıyasla üstkurmacasal ve parodik yönlerinden bilhassa bahsetmez.)

Malcolm Bradbury, parodinin hem üstkurmacasal hem de komik olabileceğini açıkça ifade eden bir parodi anlayışı ve kullanımı geliştiren çağdaş yazar ve kuramcılardan bir diğeridir.[215] Yazarın, *Who Do You Think You Are? Stories and Parodies*'inde (1976) yayımlanan parodilerde, parodisi yapılan yazarların üslupları, sadece taklit edilip abartılmaz, peşi sıra komik biçimde tutarsız yorum ve ara değerlendirmeler ile karşılaşırlar.[216] C. P. Snow'un Cambridge romanlarının ilk kısmının parodisinin yapıldığı, "An Extravagant Fondness for the Love of Women" [Kadınlara Âşık Olmaya Âşık Olmak] başlıklı öyküde, Snow'un karakteri Lewis Eliot'a odasının detaylarını okuyucuya anlattırma alışkanlığı, birdenbire bu alışkanlık üzerine üstkurmacasal ve parodik bir yoruma dönüştürülür.[217] Irish Murdoch, Muriel Spark ve Lawrence Durrell'ın aralarında bulunduğu bazı modern yazarların parodisini yapmaya ve hatta daha komik ve tutarsız biçimde yapmaya, alışkın olmasının yanı sıra, bu metinleri taklit etme ve sonrasında eldeki metinleri umulmadık, yersiz ve komik şekilde değiştirme tekniği, "An Extravagant Fondness for the Love of Women" adlı öyküde her iki yazarın da bir tür "çifte parodi"sinin oluşması için C. P. Snow'un Lewis Eliot'ını Kingsley Amis'ın Jim Dixon'ı ile bir araya getirmeye alışkındır.

---

[215] Ancak "An Age of Parody. Style in the Modern Arts" başlıklı makale, *Encounter*, vol. 55, no. 1 (Temmuz 1980), ss. 36-53, üzerine yazdığı inceleme yazısından da anlaşılacağı üzere Bradbury, tüm parodilerin üstkurmacasal olmadığının da farkındadır.

[216] bk. Malcolm Bradbury, *Who Do You Think You Are? Stories and Parodies* (1976), (Londra, 1988), ss. 147-221.

[217] age., ss. 155-63; s. 157.

Bradbury daha öncesinde, *Eating People is Wrong*'undaki [*İnsanları Yemek Yanlıştır*] (1959)[218] Carey Willoughby'ın "öfkeli bir genç adam"' olarak verdiği konferansın parodisini yaparak Kingsley Amis'ın *Talihli Jim*'indeki[219] (1954) Dixon'ın sarhoş hâlde halka açık akademik bir konferans vererek akademinin parodisi yapışına benzer bir parodi ortaya koymuştur. İki metin arasında önemli aynı zamanda da komik farklılıklar olsa da, örneğin, Bradbury'nin huysuz ama süt içen Willoughby'ının hem daha ayık hem de konuşmasını oluşturmak için kullanılan parodiden bihaber olduğu ve hem yazarın hem de kahramanın bir karikatürünü sunduğu söylenebilir,[220] Willoughby'ın öfkeli genç adamlar konferansı parodisi, her şeyden önce üstkurmacasal değil komik ve hicvî olması açısından Amis'ın akademik konferans parodisine benzer.

Bradbury'nin 1959 tarihli romanında bazı başka ironik üstkurmacasal yorumlar olsa da[221] parodinin bariz şekilde komik ve üstkurmacasal bir tutum ile kullanımı daha çok 1970'ler ve sonrasında yayımlanan eserlerine rastlar.[222] Bradbury'nin belli başlı seyahat rehberlerinin komik bir parodisi olan *Why Come to Slaka?* [*Slaka'ya Neden Gelesin?*] (1986) adlı eseri bile, bu gibi rehberlerdeki naif efsanelerin ve diğer edebî türlerin sade bir

---

[218] bk. Kingsley Amis, *Lucky Jim* (Harmondsworth, 1977), ss. 221-7.

[219] bk. Bradbury, *Eating People is Wrong* (Londra, 1978), s. 124 ve ss.

[220] Bradbury, *Eating People is Wrong*'un sonraki baskılarına yazdığı "Son Söz"de eserlerin yakından karşılaştırılmaması konusunda uyarıda bulunmuştur fakat kitapta Amis'ın *Lucky Jim*'ine birçok kez planlı (ve komik) biçimde atıfta bulunulmuştur. Örneğin s. 234'te Treece'nin öfkeli genç adamları (ve yazarları) davet etmesinin tehlikeleri üzerine enine boyuna düşünmesi üzerinden Jim'in, Welch'in çarşafını yakmasına atıfta bulunulur.

[221] Bradbury'nin *Eating People is Wrong* adlı eseri, üniversiteler hakkında hicvî romanlar yazanlar ile ilgili komik üstkurmacasal bir yorum ve bu gibi romanlarda bir karakter olmanın tehlikelerine dair bazı komik atıflar içerir.

[222] Üstkurmacasal "Author's Note"un yanı sıra, Bradbury'nin *The History Man*'i (1975) de, üniversite bölüm toplantılarının unutulmaz bir hicvî parodisini içerir, bu parodi hakkında Bradbury'nin *Unsent Letters*'ında, (Londra, 1989), s. 163, "üstkurmacasal" bir yorum yapılmıştır.

şekilde kullanılmalarının parodisini yapması bakımından aynı zamanda üstkurmacasaldır ve içinde birçok komik üstkurmacasal parodik sahnelenin bulunduğu Bradbury'nin *Rates of Exchange*'indeki [*Döviz Kurları*] (1983) karakterlere atıfta bulunur.

Who Do You Think You Are? (1976) ve yukarıda adları verilen kurmacalarda parodiyi hem üstkurmacasal hem de komik biçimde kullanan Bradbury, aynı zamanda yakın geçmişte yayımlanan kuramsal eserlerinde de parodinin üstkurmacasal ve komik yönleri üzerine yorum yapmış[223] ve diğer komik kurmacalarında moda olan birçok modern ve geç modern edebî kavram ve kuramlar ile dalga geçmek için parodiyi kullanmıştır. Bu metnin tamamlandığı sırada hâlihazırda var olan komik kurmacanın en iyi örneklerinden biri *My Strange Quest for Mensonge. Structuralism's Hidden Hero. With a Foreword/Afterword by Michel Tardieu, (1987) (Professor of Structuralist Narratology, University of Paris) translated by David Lodge*'tur.[224]

Kısa adıyla *Mensonge*, Roland Barthes'ın "Death of the Author"ı ve Foucault'nun "What is an Author"ından, çoğu zaman eleştirel olmasa da, özbilince sahip birçok yoruma, Kaynakçaya, İndekse, Ön Söze, Son Söze ve karton kapak baskılarda yazarın tanıtım yazısına ve kapağa kadar çok sayıdaki yapısalcı ve postyapısalcı kuramın parodileri ile doludur.[225] Burada parodi sadece bir kitabın oluşturulmasına (kitabın son sayfalarının bile metnin ortalarında yeniden yazıldığı *Tristram Shandy*'deki gibi) zemin hazırlamak için kullanılmaz[226], iro-

---

[223] bk. bilhassa, Bradbury, "An Age of Parody. Style in the Modern Arts", *No, Not Bloomsbury* (Londra, 1987), ss. 46-64.

[224] Bradbury'nin *Doctor Criminale*'i de, yukarıda adı geçen eser tamamlandıktan sonra 1992'de yayımlanmıştır, kurmaca Mensonge karakterine yapılan ironik atıfları içerir ve diğer birçok yaşayan yazar ve bu yazarların eserlerinden bahseder.

[225] bk. Malcolm Bradbury, *My Strange Quest for Mensonge. Structuralism's Hidden Hero. With a Foreword/Afterword by Michel Tardieu* (Yapısalcı Anlatı Profesörü, Paris Üniversitesi), çev., David Lodge (Londra, 1989).

[226] Bradbury'nin *Why Come to Slaka? A Guidebook and a Phrasebook translated into English by Dr. A. Petworth*'ü (Londra, 1987) de ön kapağından arka kapağına bir parodidir.

nik olacak ancak aslına bakıldığında parodinin yazar, metin, okuyucu ve "iç metnin" edebî eserdeki rollerine dair modern ve postmodern anlayışına "post-Sterneci" katkılarının aşırı ve yanlış kullanımlarını hicvetmek için de kullanılır.

Bradbury, hem parodinin metinlerarasılık özelliğinin[227] hem de metinlerarasılık kavramının bazı çağdaş geç modern veya "postmodern" eleştirmenler arasındaki popülaritesinin farkındadır ve bu ikisinin yarattığı ironik ihtimalleri oldukça iyi kullanır. Örneğin, *Unsent Letters*'ının [*Gönderilmemiş Mektuplar*] (1988) son bölümü "The Nympholept's Tale"de [Çılgının Hikâyesi], Bradbury hem ünlü bir eserin (Nabokov'un *Lolita*'sı) edebî kaynağının "oluşturulma"sından ziyade doğru biçimde keşfedilmesinin hem de metinlerarasılık kuramlarının popüler olmasının parodisini yapar ve bunu yaparken faydalanacağı karmaşık ve komik metinlerarası referansları oluşturmak için her iki parodiyi de ironik bir biçimde kullanır: "Yaptığımız eleştirel ve akademik iş o kadar ilerledi ve sofistikeleşti ki -ve şüphesiz ki bu kısmen V.'nin [Nabokov'un] yarattığı etki sayesinde oldu- biz artık bu iki kitap arasında önemli bir ilişki kurmak için bu gibi kanıtlara ihtiyaç duymuyoruz. Sonuç olarak, artık kutlu bir 'metinlerarasılık' kavramımız var. Ve metinlerarasılık -sizin de çok iyi bildiğiniz üzere Charles, [Bradbury'nin bu eserdeki kurmaca muhatabı, ironik metinlerarası biçimde, Nabokov'un kurmaca Charles Kinbote'udur] tüm bunlara ayak uydurursanız ki bundan hiç şüphem yok- her metnin diğer metinler ile arasında bir bağlantı olduğunu kanıtlar. Aslında bu kavram sadece biz akademisyenleri çalışmaya ve araştırmaya iten anıştırma, alıntı, çapraz referans, parodi ve paralelliğin evrenselliğini göstermekle kalmaz; felsefi açıdan da yazarların aslında yazı yazmak hakkında yazmadıklarını, yazı yazmanın yazarları yazdığını gösterir. Metinlerarasılıkta kullanılan yöntemler o kadar aldatıcıdır ki V.'nin, kitaptan etkilen-

[227] Bradbury, *No, Not Bloomsbury*'deki "An Age of Parody" başlıklı makalesinde, s. 54'te parodi ve metinlerarasılıktan bahseder.

diğini ispatlamak amacıyla, ilk önce kitabı yazdığı bir kenara dursun, Carter kitabının sayfalarını gerçekten açtığını söylemek için kanıta ihtiyacımız yoktur. Birçok kitap, onları okuma zahmetine kalkışmayan, bir ara yaparımcı yazar üzerinde ispatlanmış etkiye sahiptir."[228]

David Lodge, *Dünya Küçük*'ündeki karakterlerinden biri olan "Parisli kuramcı Michel Tardieu" yardımıyla bir "Ön Söz/Son Söz"ü *Mensonge*'a "dönüştürebildiğinde", metinlerarasılık kuramlarının parodik kullanımlarının aynı derecede komik, karmaşık ve metinlerarası örneğini *Mensonge*'da görmek mümkün olacaktır. Lodge sonrasında, Oscar Wilde'ın *The Importance of Being Earnest*'ındaki -Lodge, *Small World. An Academic Romance* (1984) adlı eserinde bu kitabı parodistik biçimde akıllara getirir- Bunbury ve Bradbury adları arasındaki benzerliğe dikkat çekerek yazarların metinde bulunmayışı konusundaki yapısalcı/postyapısalcı tartışmaya ve bunun Bradbury tarafından parodistik bir şekilde ele alınmasına daha da ironik yaklaşır ve tartışmayı kızıştırır.[229]

Brian McHale'in *Postmodernist Fiction*'da [*Postmodernist Kurmaca*] verdiği metinlerarasılık formülü[230] de, Lodge ve Bradbury'nin *Mensonge*'daki metinlerarasılığın geç modern ve postmodern kanonlaştırılmasını parodistik biçimde öne çıkarmalarının kavranmasına kılavuzluk eder. McHale şöyle yazar: "Eliot'ın 'Tradition and individual talent'tan [Gelenek ve kişisel yetenek], hatta Fransız yapısalcıların metinlerarasılık üzerine yaptıkları çalışmalardan bu yana edebiyatı bir alan veya daha doğrusu, düğüm noktaları edebiyatın gerçek metinleri olan bir ağ olarak resmetmek yaygınlaşmıştır. Böyle olunca, iki veya daha fazla metin ya da belli metinler ve tür, okul, dönem gibi kategoriler arasındaki ilişkiyi her fark edişimizde metinlerarası bir alan oluşur. Bu me-

---

[228] bk. Bradbury, *Unsent Letters*, s. 225.

[229] bk. *Mensonge*, s. 91. (Lodge *Small World*'de, Miss Maiden'ın Gladstone çantadaki Pabst kardeşleri "kaybedişiyle", parodistik biçimde Oscar *Wilde'ın The Importance of Being Earnest* adlı eserini çağrıştırır.)

[230] bk. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, ss. 56-7.

tinlerarası alanı ön plana çıkarmanın ve onu metnin yapısı içine dâhil etmenin birden çok yolu vardır fakat hiçbiri diğer metinden bir karakter 'ödünç alma' aracından -Umberto Eco'nun deyimiyle 'başka bir kurmaca dünyada edinilen kimlik (transworld identity*)', kurmaca bir dünyanın karakterlerinin başka bir kurmaca dünyaya geçmesidir- daha etkili değildir."[231]

Lodge'un aynı isimli romanındaki "küçük dünya", metinsel kuramların daha gerçekçi dünyasından bazense diğer kurmaca eserlerden karakterlerin, örneğin Wilde'ın Miss Prism'ini, ödünç alan "Ecocu" anlayışa göre "başka bir kurmaca dünyaya ait" olma özelliğini taşıdıkları söylenebilir.[232] *Mensonge*'da, parodi ve özparodi aracılığıyla "karakterlerin kurmaca dünyalar arasında yaptığı geçişler"in yanı sıra Lodge'un Tardieu karakteri, Bradbury'nin parodik ve ironik "Aujord'hui, mes amis, et aussi les anglais, nous sommes tous de nécessité structuralistes. [Bugün, arkadaşlarım ve de İngilizler hepimiz zorunlu yapısalcılarız.]" cümlesinin sadece Bradbury'nin sözlerinin başka bir esprisini yaparak değil[233] aynı zamanda Bradbury ve Lodge'un tek ve aynı kişi olduğu Bradbury metninde yaratılan kurgu ile (başka eserlerde olduğu gibi) oyun oynayarak parodisini yapar.[234]

---

* Eğer gerçek model ve bu modelin başka dünyadaki, kurmaca kopya dünya, değişkeni arasında birebir eşleşme varsa varlıklarını farklı dünyalarda sürdürseler de bu iki oluşun özdeş olduğu kabul edilir. (ç.n.)

[231] McHale, ss. 56-7. McHale, çelişki, süreksizlik, gelişigüzellik, aşırılık ve kısa tutma gibi "postmodernist" taktiklerin bir tipolojisini sunarak, "böylelikle postmodernist yazın, istiareli (modernist) veya mecaz-ı mürselli (modernist karşıtı) yazın arasında bir tercih yapmak zorunda kalmaktan kaçar", *Postmodernist Fiction*'ına, s. xii, David Lodge'un *The Modes of Modern Writing*'ine (1977) atıfta bulunarak başlar. Ancak bu kategorilerin birçoğu "postmodern"den ziyade "geç modern" olarak nitelendirilebilir. Jencks, *Late-Modern Architecture* (1980) adlı eserinde, s. 32, postmodern mimarinin "istiare yanlısı" iken modern mimarinin istiare yanlısı olmadığını ileri sürer.

[232] Eco daha sonraları, *The Limits of Interpretation*'ınında, s. 64-82, kurmaca âlemlerin başka bağlamda "küçük dünyalar" olduğundan bahseder.

[233] bk. *Mensonge*, s. 4 ve 89.

[234] Bradbury, "Wissenschaft File", *Unsent Letters* (1988), (Londra, 1989), s. 13'te, "ünlü yazar 'Bodge' meselesinde" olduğu gibi David Lodge ve kendisinin aynı olup olmadığından bahseder.

Ancak "monolojik" ve tutarsız bir eleştiride, *Mensonge*'un çok değerlikli mizah seviyelerinin tümünü makul şekilde açıklayarak -özellikle de Bradbury'nin (belki biraz ironi ile) "Saussure'ünde de dediği gibi, tercümenin kendisi olanaksız ve sapkın bir yanlış okuma olduğu için kimsenin beni alıntılamamasını tercih etmeliyim" demesi gibi- esere haksızlık edilmemelidir.[235] Bu ifadenin birçok yönden ironik olduğu düşünülürse (bir kere, Bradbury'nin kendisi Saussure'ü tercüme etmiştir, bu yüzden Bradbury'nin Saussure'ün tercümenin sapkın bir yanlış okuma olduğunu söylemesi hakkındaki fikirlerinin doğru olup olmadığından emin olamayız), yine de eleştirinin daha "monolojik" olan dilinde yer edinmiş bu mizaha bir açıklama getirebiliriz fakat bunu, böyle bir açıklamanın konunun yerini alabileceği ya da aynı tutarsızlıkları ve bu tutarsızlıkların yarattığı komik etkileri yeniden yaratacağı izlenimini yaratmadan yapmalıyız.

Eleştirideki daha monolojik ve (çoğunlukla) daha az tutarsız mizahın analizi ile kurmaca mizahın daha diyalojik ve tutarsız yönleri arasındaki farklar, ilkinin neden ikincisi kadar komik olamayacağını açıklar fakat son yıllarda konu üzerine çalışan bazı "geç modern" araştırmacılar tarafından yapılan parodi açıklamalarında mizahın tahlil ve tasdikinin yer almayışına dair gerekçe gösteremez.

Bradbury ve Lodge'un daha önce bahsedilen metinlerarasılık kuramları ile oynadıkları parodistik oyunlar hakkındaki bahsedilebilecek bir diğer husus ise, dolaylı da olsa, Rus biçimciler tarafından parodiden türetilen kategorilerin yapısalcı ve postyapısalcı mizahın ne ölçüde varlığını sürdürdüğünü göstermeleridir. Örneğin, Bradbury veya Lodge'un yapısalcı ve postyapısalcı kuramlar ve bu kuramların metinlerarasılık gibi kategorilerin kanonlaştırılması ile böylesi alay edip edemeyecekleri[236], post-

[235] *Mensonge*, s. 67.

[236] Lodge, *Nice Work* (1988) adlı eserinde, ironik biçimde "karakter kavramına" inanmayan edebiyat kuramcısı bir karaktere sahip olmanın zorluklarından bahseder. bk. Lodge, *Nice Work* (Harmondsworth, 1989), s. 39.

yapısalcılık taraftarı birçok kimsenin gerekçelerinden önce kendilerini fazlasıyla ciddiye almaları ve kuramların oluşumunda komik ve parodinin rolünü küçümsemeleri sorgulanabilir. Bazı yapısalcı ve postyapısalcı kategorilerin, parodi metinlerin metinlerarasılık, tutarsızlık ve özdüşünümsellik hakkında öğrettikleri ile ilgili oluşları -yapısalcı ve postyapısalcıların hepsi bunu ya da parodinin bu kategoriler üzerine yapılan incelemelere mizah eklediğini fark etmese de- bu kategorilerin parodi ve ironi için henüz olgunlaşmadığını açıklamaya yardımcı olabilir.

Bradbury'nin başkasını alıntılamanın yarattığı genel sorunlar ve "tüm kitabın alıntının alıntısı" olduğunu iddia eden "Mensonge"u alıntılamanın yarattığı sorun hakkındaki fikirlerini ifade ettikten sonra yoğun bir ironi ile "Mensonge'un tuhaf ve karmaşık üslubunun taşıdığı ruhu korumaya çalıştım, Mensonge'un tarzı bazen Jonathan Swift ile karşılaştırılır fakat onun eserinde Swift'in o hoş yardımseverliği ve iyimserliği yoktur" diyerek bu soruna üstü kapalı bir şekilde değindiği söylenebilir.[237] Bradbury, kıvrak zekânın komik yönlerinden çok metinlerarası özelliklerine vurgu yapılarak, yapısalcı ve postyapısalcı kuram kanonlarına dâhil edilişinden bahsetmek amacıyla bir ifade ve ardından bu ifadenin tam tersinin söylendiği diğer bir ifadenin veya ironik biçimde gizli tutulan tam tersi bir mesajın verildiği kendisine özgü tutarsız kıvrak zekâsı ile devam eder: "Fakat burada tutarsız bir kıvrak zekâ var, bazılarına göre bir şeyler yazdığında, hatta yazmadığında bile, Mensonge'u tespit etmemizi sağlayan, onu diğerlerinden ayıran bir imza."

Charles Jencks, metinlerarasılığın bazı "postmodernist" eleştirmenler tarafından yeniden kanonlaştırılmasından bahsetmiş ve biraz ironiyle "metinlerarasılık, Postmodern edebiyat klişesi, çok fazla metnin olduğu yerde yazarın olmadığını gösterir" demiştir.[238] Metinlerarasılığın artmasıyla yazarın ortadan

---

[237] bk. *Mensonge*, s. 67.

[238] Jencks, "Post-Modernism and Discontinuity", *Architectural Design*, sayı. 57, no. 2, 1987, Profil 65, *Post-Modernism and Discontinuity* (Londra, 1987), ss. 5-8; s. 8.

kaybolması arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Bradbury'nin bu konuda yaptığı ironik incelemelerde de görüleceği üzere, unutmamak gerekir ki metinlerarasılıktaki artış ve yazar gücünün azalması arasındaki var olduğu kabul edilen ilişki, Barthes'ın metinlerarasılık ile "Yazarın ölümü" arasında kurduğu bağa kadar gidebilir. Unutulmaması gereken bir diğer nokta ise Barthes'tan önce Kristeva'nın metinlerarası kavramını türetmiş olmasıdır. Kristeva, terimi Bahtin ve diğer Rus biçimcilerden yaptığı okumalardan türetmiştir. Bu okumalarda metinlerarasılık kavramının kökeni Rus biçimcilerin *Tristram Shandy* ve *Don Kişot* gibi genel parodi eserleri üzerine yaptıkları incelemelere kadar gider. Bu eserlerde metinlerin parodik (ve komik) biçimde yan yana getirilmeleri, kuramcılarca bugün edebiyatta metinlerarasılık olarak adlandırılan kavramı ön plana çıkardığı şeklinde yorumlanmıştır. Jencks ve Bradbury'nin aksine birçok modern ve geç modern Barthes ve Kristeva ardılı, daha önce de görüldüğü gibi, Kristeva'nın bu gibi metinlerarasılıklarda komiği indirgemesini kabul etmiş ve ikinci anlayışın Bahtin ve Rus biçimciler tarafından tahlil edilen parodik eserlerden veya bu eserlerin komik yapısından türediğini anlayamamışlardır.

Ancak birçok iyi parodici gibi Bradbury de işlediği konulara sempati duymuş ve yumuşak mizaçlı bir ironi ile yapısalcılık ve yapıbozumun sebep olduğu felsefi devrime dair *Mensonge*'da "Şüphesiz ki, kendimizi hiçbir kelimenin hakkıyla bir şeye ilişmediği ve yapıştırıcı oranı yüksek bir yapıştırıcının dahi bize yardımcı olamadığı havada serbestçe dolaşan gösterenlerin (signifier) çağında buluyoruz. Bu bize bir parodi ve pastiş, sorgu ve alıntı dünyası sunuyor. Sonra bunları göstererek, bize nasıl tadını çıkaracağımızı öğretiyor" demiştir.[239]

Bradbury, "An Age of Parody. Style in the Modern Arts" [Parodi Çağı. Modern Sanatlarda Üslup] başlıklı makalesinin ikinci baskısında (1980) parodinin "gösterenin havada serbestçe

[239] bk. *Mensonge*, s. 5.

dolaşması ve adlandırma krizi ile ilgili olduğunu ayrıca parodiye göre yazının adlandırmanın ötesinde oyunbaz bir serbestliğe sahip olması gerektiğini" söyleyerek parodiyi "havada serbestçe dolaşan bir gösteren" olarak nitelendirmiştir.[240] Lodge'un *Mensonge*'a yazdığı "Son Söz"de "Bradbury/Bunbury'nin kendisinin 'havada serbestçe dolaşan bir gösteren'e dönüştürdüğünü" söylemesi, Bradbury'nin bu ifadeye karşı mizahi yaklaşımını daha da öteye götürmüştür.

Ancak parodinin artık yarattığı komik etki veya komik yapısından söz edilmeden, hatta komiğin açıkça parodi dışında bırakılarak tanımlandığını görmek ve parodiye ilk olarak komik parodi tahliline dayanan yapısalcı ve postyapısalcı metinlerarasılık kuramları vasıtasıyla bakmak[241] insanı böyle bir ciddiyetin, komiğe dönüşmesinden önce ne kadar süre ile kabul edilebileceğini merak etmeye sürüklemelidir.[242] Bradbury'nin de *Unsent Letters*'ındaki "The Wissenschaft File"da oldukça ciddi bir yapıda olan Dr Wissenschaft'a yazdığı mektupta belirttiği gibi: "Elbette romanlarım yoğun metin monatları*, felsefi fikirler, insan trajedileri anlatan masallar, ıstırap romanlarıdır. Fakat dürüst olmak gerekirse oldukça yoğun biçimde hicvî amaçlar, mizahi eylemler ve benzerleri ile doludurlar. Aslında, sizinle tamamen açık konuşmam gerekirse eleştirmenler varken bu benim sıklıkla yaptığım bir şey değil. Bunlar komik romanlar; ara ara belli bazı sayfalar vardır ki içlerinde, psikolojik

---

[240] bk. Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, ss. 46-64; s. 62.

[241] bk. örneğin, Hutcheon 1985 ve 1988. Hutcheon, 1985, Gérard Genette'in parodi tanımlarını eleştirir fakat s. 21'de Genette'in *Palimpsestes*'inde (1982) parodi için yaptığı "metnin asgari seviyede dönüştürülmesi" tanımının iyi yanının "komik veya gülünç etki ile ilgili alışılagelmiş cümleyi kullanmaması" olduğunu söyler.

[242] Hutcheon'ın, *A Theory of Parody*'sinde (1985) parodiden komediyi çıkarması, s. 6'da Euripides'in trajik *Medea*'sının "geleneksel erkek başkahramanın yerine bir kadın, yabancı bir kadın..." koyduğu için parodi olarak tanımlanmasına izin verilmesini mümkün kılar.

* Filozoflar tarafından bir cinsten Tanrı'ya kadar birçok varlığı işaret eden, "birim" anlamındaki terim. (ç.n.)

komik refleks, yaratmak niyetiyle yazılmışlardır. Biz bu komik reflekse Birleşik Krallık'ta kahkaha deriz."[243]

Bradbury, Wissenschaft'ın (s. 3) "eğer kitaplarınız komik kitaplarsa, lütfen bana neresinin komik olduğunu söyleyin ayrıca komedi ontolojinizi ve mizah kuramlarını gönderin, bir de kendinizi Aristoteles, Nietzsche, Bergson ve Freud ile nasıl karşılaştırıyorsunuz" sorusuna karşılık Aristoteles'in komedi hakkındaki tamamlanmamış eserine atıfta bulunur: "Aristoteles, Nietzsche, Freud ve Bergson ile aramdaki ilişki uzun süredir tartışılan bir soru, avukatım bunun pek tabii bir davaya konu edilebileceğini söylüyor. Anladığım kadarıyla, Aristoteles geçirdiği ani bir kriz sebebiyle komedi üzerine yazdığı eserini tamamlayamadı. Lakin komedinin ters yüz edilmiş veya tersten yazılmış bir trajedi olduğunu söylemişti. Ben de kitaplarımı hep bu şekilde yazmaya çalıştım." Bradbury, ciddi olanı en azından mecazi bir tavırla saçma ve tutarsız biçimde ters yüz etme sanatını icra ederek devam eder: "Nietzsche konusuna gelince, dürüst olmam gerekirse, ondan mümkün olduğunca kaçınmaya çalıştım ve inanıyorum ki o da bana karşı benzer bir tutum içindeydi."

Bradbury'nin "An Age of Parody. Style in the Modern Arts" başlıklı makalesinin Nietzsche'den çok parodi ve postmodernizm üzerine söyleyecek sözü vardır. Ancak Bradbury'nin, "modernizm ve postmodernizm sanatı"ndan "sessizlik ve eksiklik sorunu yaşayan, anlam ve bütünlük eksikliğinin bilincinde olan, absürtlük ve hiçlik duygusu" diye bahsedişinde olduğu gibi postmodernizm tanımlamaları bir ölçüye kadar daha Nietzscheci Hassan'ın izinden gider.[244] Bu aşikâr ümitsizliğe rağmen, Bradbury'nin "A Professorial Dilemma"sı [Bir Profesörün İkilemi] bu ironik sezgileri daha (Nietzscheci) olmayan

[243] Bradbury, *Unsent Letters* (1988), (Londra, 1989), s. 11.

[244] Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, s. 48. Bradbury'nin 1980'de *Encounter*'da, s. 42, tartıştığı parodi, birçok farklı postmodernizm kuramının olduğunun farkında olması gerektiği gösterir: "Aslında birçok postmodernizm vardır, tıpkı birçok modernizm olduğu gibi, ve hepsi farklı tarih yazımlarını işaret eder."

komediye dönüştürür: "Besbelli, postmodern dünyadaki yaşamın tüm çehrelerini alt üst eden ve bazılarımıza ise ayrıcalık sağlayan sözde kurmaca ve sözde gerçeklik arasındaki ilişkinin tuhaf paradokslarından biri arasında kaldık."[245]

Bradbury, ironinin de postmodernin özelliklerinden biri olduğunu söyler. Örneğin, ikinci "An Age of Parody" makalesinde "Öznenin Ölümüne dair en son felsefi fikirlerden ve göstergelerin raslantısallığından, üslup ve algının bir derlemede birleştiğine dair sonsuz bir histen, hiçbir şeyin tek ve bir kültüre ait anlamı olmadığından" bahseder ve "kültürün senkronik, tarihin değişim olduğunun düşünüldüğünü ve ikisinin de, kendisini bilen ve ironik bir performans politikasının parçası hâline geldiğini ve bu sayede istediğimiz kadar fikri ortaya koyabildiğimizi ve yarın kendimizi farklı bir kılığa sokma hakkımızı elimizde tuttuğumuzu" ekler.[246] Bradbury, postmodern mimarinin eklektisizminden bahsederek devam eder: "Postmodern binalarımız, kendilerini herhangi bir referansın konu ile ilgili olabileceği, biçimin işleve uygun olmadığı fakat bir hoşluk kattığı rastgele ve eklektik bir alıntının inşaları olarak ilan ederler."

Bradbury, *The History Man*'inde [*Tarih Adam*] bir Kilise partisini anlatırken postmodernizm fikrini eklektisizm olarak kullanır: "Evin merdivenleri kocaman bir kıyafet müzesi gibi görünüyordu, sanki geçmişin tüm biçim ve üslupları senkronize edilmiş ve burada, Howard'ın evinde tek noktada birleşmiş ve bulanıklaşmıştı, Orta Çağ dinî oyunlarının, tarihî romansların, siper savaşları dramalarının, proleter belgesellerinin, Viktoryan konuk odası komedisi oyuncuları aynı anda tek bir eklektik, postmodern kolaj içinde performanslarını sergiliyorlardı, bu basit, kendi kendini meydana getiren bir olaydı."[247] Bradbury, Ihab ve Sally Hassan'ın *Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities*'i [Yenilik/Yenileme: Beşerî Bilim-

[245] Bradbury, *Unsent Letters*, s. 163.

[246] Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, s. 51.

[247] Bradbury, *The History Man*, s. 82.

lerde Yeni Yaklaşımlar] (1983) üzerine yazdığı "Modernisms/ Postmodernisms" başlıklı makalesinde bu konuları tartışırken, postmodernizmin parodi gibi araçları modernizmden uzaklaştırılışından bahsederken Hassan'a kıyasla daha açık konuşsa da[248] postmodernizm burada Hassancı bağlamda hem eklektik hem de bir olay olarak sunulur.[249]

Bu makalenin yayımlandığı yıl, Bradbury *The Modern American Novel*'ı [*Modern Amerikan Romanı*] yayımladı ve bir kez daha modern parodi kullanımının çağdaş kültürde yaygınlaşmasını yazdı: "Postmodernizmin, çağın baskın ya da 'uygun' tarzı olup olmadığı tartışılabilir; kesin olan şudur ki kurmacanın yapısı gereği gerekli olan biçimsel ve epistemolojik sorular, modernizmin belli başlı temel meşgalelerini -başta tiyatro oyunu, oyun, parodi, sahtelik, fantezi olarak oyun olmak üzere- artıran yazarlar tarafından açıkça ifade edilir ve bu yazarlar sanatın gönderimsel ve biçim olarak kolay anlaşılır olduğunu söyleyen görüşe karşı çıkarlar. Eserlerinde sürekliliği olan metin ortadan kalkar; kurmaca üstkurmacasallaşır; yazar değişik şekillerde romanların içine davet edilir."[250] Bradbury, 1980'de *Encounter* [*Karşılaşma*] üzerine yazdığı inceleme yazısında bu konudan bahsederken birçok modern parodinin üstkurmacasal oluşundan bahsetmiştir.[251] 1983 tarihli bu metin, parodinin hem üstkurmacayu onaylayan hareketin bir parçası hem de olumlu, yaratıcı bir tür olabileceğini savunur.[252]

Bradbury, parodi üzerine yazdığı bir makalesinde dikkatini karnavalistiğe ve John Barth'ın parodiden yine eski türleri yeni-

---

[248] bk. Bradbury, "Modernisms/Postmodernisms", *Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities*, ed. Ihab Hassan ve Sally Hassan (Wisconsin ve Londra, 1983), s. 311-27.

[249] Daha önce de ifade edildiği gibi, Hassan *The Postmodern Turn*'de, s. 177, Malraux'un museé imaginaire'inden bahseder.

[250] Bradbury, *The Modern American Novel* (Oxford ve New York, 1983), s. 163.

[251] Bradbury, *Encounter*'da parodi üzerine yazdığı makalesinde (1980) antik dönemden başlayarak postmodern döneme değin varlığını sürdüren birçok farklı parodi türünden bahseder.

[252] bk. Bradbury, *The Modern American Novel*, s. 164.

leme aracı[253] diye söz ettiği "The Literature of Replenishment"[254] başlıklı makalesine de çevirir: "Yaşamımızdaki yollar gibi, sanat da bize şimdiyi şen şakrak bir karnaval ruh hâli olarak sunar ve Barth aynı zamanda, raslantısal özgürlüklerin canlılık kattığı 'yenilenme edebiyatı'ndan bahseder."[255] Bradbury önceki cümlesini "doluluk ve boşluk büyük ölçüde, boş bir merkezin etrafında dönen aynı iki şey gibidir" gibi açık şekilde diğeri kadar iyimser olmayan bir ifade ile sonlandırırken[256] makalesinin ileri bölümlerinde, biraz ironik olsa da, "aslında parodinin kenardan merkeze taşındığı, hatta merkez olarak, tümleşik bir kültür veya doğruluğu ispatlanmış ve düzgün yazılmış gerçekler şeklinde yola çıktığı tartışılabilir" diyerek parodinin kenarlardan merkeze taşındığı fikrini benimsemiştir.[257]

Bradbury parodiyi eski tanımlarından hareketle biçim ve içerik açısından "üslup ve ana fikir arasındaki ilişkinin ironik biçimde yeniden konuşulması, böylelikle üslupsal sunum ön plana çıkar ve içerik arka planda minimalleştirilir; bu durum genellikle komik etki yaratır" şeklinde tanımlamaya devam eder ve parodinin hem kalıcılaştırdığını hem de yok ettiğini ekler. İlgili diğer birçok yorum üzerine, parodi hakkındaki görüşlerini parodinin yakın zamandaki geçmişini de özetleyen bir paragrafta kısaca bir

---

[253] bk. John Barth, "The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction", *The Atlantic* sayı. 245, no. 1 (Ocak, 1980); ss. 65-71.

[254] Ayrıca bk. Barth, "The Literature of Exhaustion", 1967.

[255] Bradbury, *No, Not Bloomsbury*,s. 51.

[256] Bradbury, paragrafı "artık, gerçeklik çağında yaşadığımıza inanmıyoruz" diyerek bitirir ve "'gitgide artan özbilinç ironisi'nin kendini 'postmodern' sanattaki yorgunluk olarak ifade ettiğini" düşünerek Christopher Lasch'ın *The Culture of Narcissism*'ine (1978) atıfta bulunur.

[257] bk. Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, s. 54-5. Charles Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture* (Londra, 1987), s. 349 ve sonraki sayfada Bradbury ve MacFarlane'in *Modernism 1890-1930* (Harmondsworth, 1976), s. 26, adlı eserlerinde Yeats'ten alıntıladıkları ve Hassan tarafından 1971'de parodi üzerine yazdığı makalede tekrarlanan (Hassan, *The Postmodern Turn*, s. 40) "her şey dağılıyor; zaptedemiyor merkez" modernist fikrinin, "her şey birbirine benziyor ve merkez diye bir şey yok, var olan sadece şeyler arasındaki bağlar" postmodernist fikri ile yer değiştirişinden bahseder.

araya getirir: "Böylelikle, içinde bulunduğumuz yüzyılda, parodik eylemin büyük ölçüde arttığı, sanatta ve edebiyatta, kuramda ve uygulamada, kenarlardan içeriye doğru hareketlenmenin yaşandığı ve metinsel veya görsel temsilin başlangıçtaki hâllerine geri döndükleri açıkça gözlenmektedir. Sanatımızın esas parçası ayna tutma ve alıntılama sanatı, içe dönük özimleme ve davranışların taklit edilmesi ile alay etme [mock-mimesis] sanatıdır, biçimsel ihlal ve estetik öz-var olma sanatıdır; bu sanat, çoğu on dokuzuncu yüzyıl yazını ile ilişkilendirdiğimiz saf taklitçi prototipleri yerinden eder ve onları yabancılaştırır aynı zamanda doğrudan gerçeğe benzerlik, sistemli anlatı ve baskın yazar kontrolü gibi alışkanlıklarına meydan okur."[258]

Bradbury sonraki çalışmalarında dahi, Richard Carver, Don DeLillo ve Martin Amis'ın parodi kullanımlarının, dünyayı "çığrından çıkmış" bir yer olarak yansıtma çabalarının bir parçası olduğunu ve bu gibi parodi kullanımlarının "parodik gerçekçilik" olarak adlandırılabileceğini ileri sürer.[259] Daha önce de görüldüğü üzere, Charles Jencks *The Language of Post-modern Architecture*'ında bazı mimarların travestiyi, "kültür karmaşasının bir çeşit ayna imge türü"[260] olarak kullandıklarını yazmıştır, Ihab Hassan'ın parodinin çılgın olduğunu söyleyen "geç modern" parodi anlayışı ise böyle bir parodinin bir şekilde Hassan'ın daha önceki yazılarında vurguladığı "postmodern" dünyanın çılgınlığını yansıttığı farz edilebilir.

Patricia Waugh'un *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*'ı [Üstkurmaca. Özbilince Sahip Kurmaca Kuramı ve Uygulaması] (1984) da üstkurmacaya ilişkin olarak (s. 82) polisiye bir öykünün olay örgüsünün "okuyucu beklentisini öğrenmek açısından yararlı olduğunu çünkü tahmin edi-

[258] Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, s. 60.

[259] Malcolm Bradbury, kitabın taslağı üzerine yorum yaptığı sırada bu fikri yayımcıya sunmuştur.

[260] bk. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (genişletilmiş yeni baskı, 1978), s. 93.

lebilir olana ilişen okuyucu tatminini sağladığı"nı belirtir ve Hassan'ın postmodern tanımını yankılayarak (s. 83) "postmodern dönemde, polisiye olay örgüsünün dünyanın hem dıştan görünen kısmındaki hem de derinindeki yapıların düzenini değil mantıksızlığını anlatmak için kullanıldığı"nı ekler.

Hem polisiye-cinayet olay örgüsünde parodiden yararlanan hem de *Don Kişot*'taki keyifli olma hâlini bir parça sürdürerek Cervantes'in eserini anıştıran,[261] Martin Amis'ın romanı *London Fields*'ı {Londra Sokakları} dahi kendisinin "gerçek hayattan çalıntı"[262] olduğunu söylerken, modern şehirdeki kopuklukların tümünü resmetmenin zorluğundan bahseder: "Buradaki insanlar, Londra gibi, Londra'nın sokakları gibiler, onları içine sokmaya çalıştığım şekillerden çok uzaklar, simetrilerini kesinkes yitirmişler, tümüyle dengesizler. Birçok şeyden çok uzaklar, sanattan da."[263]

Bradbury, "An Age of Parody" başlıklı makalesinde de Hassan yaklaşımı ile parodiyi hem "öteleyici bir belirlenemezlik" hem de "alan açmak ve parçalanmalar yaratmak, bu aynı zamanda modern yazının ve modern postözcü felsefenin bir işaretidir" ile ilişkilendirmeye devam etmiştir.[264] Fakat yukarıda bahsedilen "geç modern" parodi kullanımlarının ve parodiyi alay ile denk tutan modern indirgemelerin aksine[265] Bradbury makalesini "parodi sadece bir dil eleştirisi değildir, yaratıcı bir oyunun temel hâli ve bize deneysel -bahsedilen keyifli bir de-

---

[261] Parodinin "geç modern" kullanımlarının, örneğin Martin Amis kullanımı, tekniğin güldürücülüğünü indirgemeleri açısından bazı geç modern parodi kuramlarına benzediği fakat bu kuramlar gibi parodileri başka bir şeye dönüşmeden komiği tamamen ortadan kaldıramayacakları söylenebilir.

[262] bk. Martin Amis, *London Fields* (1989), (Harmondsworth, 1990), s. 467.

[263] age., s. 463.

[264] bk. Bradbury, *No. Not Bloomsbury*, s. 62.

[265] Bradbury, *No. Not Bloomsbury*'de, s. 63, parodiden bir şeyin taklidi ve sahtesi olarak bahsetse de, metinlerin derinlerine inerek parodiyi "metinlerin yüzeylerinde hem karmaşıklığını hem de mizahını anımsatacak şekilde kaygısızca gezinmek" olarak tanımlar.

neyselliktir- ve komik bir sanat bahşeden sanatsal bir özkeşiftir" cümlesiyle bitirirken parodinin hem komik hem de karmaşık olduğunu söylediği tanımlarını ve diğer kullanımlarını nihayetinde bir kez daha tekrarlar.[266]

Postmodernizm ve parodi: Sonuç

Bradbury, Lodge, Eco ve Jencks'in parodideki kahkahayı tekrar tekrar doğrulaması, parodinin komik ve mizahi yönlerinin bazılarınca kabul edilmesi ve bu kabulün kahkahaya yansıtılması[267]ayrıca parodinin sahip olduğu daha karmaşık, metinlerarası, üstkurmacasal ya da "çift kodlu" olma özelliklerinin ve potansiyelinin anlaşılması sebebiyle "postmodern"dir.[268]

Antik parodi anlayışları ve kullanımları parodiyi, o yüzyılda bu işlevi açıklamak ve genişletmek amacıyla ortaya atılan üstkurmacasal ve metinlerarası kuramlar olmaksızın, hem üstkurmacasal hem de komik kullanımlar ile ilişkilendirirken modern parodi kuramları parodinin burleske indirgendiğine, böylece, üstkurmacadaki kullanımının devam edişine ancak çoğunlukla parodi olarak kabul görmeyişine şahit olmuştur. Komik veya burlesk parodiyi üstkurmacasal veya genel parodiden ayıran bu modern ayrımı devam ettiren 1960'lar ve sonrası geç modern parodi kuramları, parodinin ya komik unsurlarının güçsüzlüğünü veya nihilistik özelliklerini ya da üstkurmacasal veya metinlerarası özelliklerini vurgulama eğilimi içinde olmuşlardır ancak aynı anda hem olumlu bir şey olarak yorumlanan komiğin hem de üstkurmacasal veya metinlerarasının önemini vurgulamaya yanaşmamıştır.

Bu çalışmada postmodern parodi kuramları olarak adlandırılan kuramlar (örneğin, Bradbury, Lodge, Eco ve Jencks'in

---

[266] age., s. 64.

[267] "Komik" ve "mizahi", Eco haricinde yukarıda adı geçen yirminci yüzyıl yazarlarının çoğu tarafından birbiri yerine geçecek şekilde kullanılmıştır.

[268] Postmodernist olarak adlandırılabilecek diğer bir yazar ise John Barth'tır. Avustralyalı Peter Tyndall ise postmodern bir parodi anlayışına sahip bir başka sanatçıdır.

kuramları), üstkurmacasal parodiyi komikten ayıran modern ayrımın aksine, en azından, parodiye mizahını ve üstkurmacasal karmaşıklığını teslim eder. Eserlerinin komik pahasına üstkurmacasalı veya metinlerarasını vurgulayan geç modern bir tavır içinde üstkurmacasal olarak nitelendirilmesinden dolayı bazı eleştirmenler Eco, Bradbury ve Lodge'tan "postmodern" diye bahsederken, bu kitabın söz konusu yazarların parodi anlayış ve kullanımlarını postmodern anlayış çerçevesinden tartışmasının sebebi yazarların, *hem* üstkurmacasalı *hem de* komiği olumlu bir tavır içerinde çevreleyen bir parodi anlayışı sunması ve bu anlayışın parodiyi bu iki yapıdan sadece birine indirgeyen ve bunlardan biri ile sınırlandıran modern anlayışı takip etmesi ve bu anlayışın ötesine geçmesidir.[269]

Parodinin komik ve üstkurmacasal olduğunu söyleyen bu postmodernist parodi anlayışının özeti, antik parodi anlayışından ve parodinin hem komik hem de üstkurmacasal olan, hedefleri karşısında zıt değerlilik sergileyen eserlerdeki, örneğin, Aristofanes'in *Kurbağalar*'ı, kullanımından bu noktaya gelene kadar çok yol katetmiş gibi görünmeyebilir. Ancak "postmodern" olma yolunda, Cervantes'in *Don Kişot*'u, Sterne'ün *Tristram Shandy*'si gibi üstkurmacasal ve modern edebiyat tecrübeleri ve felsefeleri sayesinde parodiden, çok daha sofistike bir edebî tahlil aracı elde eden, diğer eserlerdeki parodi kullanımı modernist bir genişleme kaydetmiştir.[270]

Parodiyi üstkurmacaya *veya* komediye indirgeyen modern anlayışın reddedilmesi ve söz konusu anlayışta değişikliklere gidilmesi ile "postmodern" olmak ve parodiyi üstkurmacasal, komik ve diğer ilgili yapıların çok daha karmaşık bir bileşimi ve

---

[269] *Parody//MetaFiction*, parodiyi burleske indirgeyen modern anlayışların aksine parodinin üstkurmacasal ve komik olduğunu söyleyen "postmodern" anlayış sunmuş fakat bu eserde olduğu gibi, parodiyi "komik artı üstkurmaca" ile sınırlandırmamıştır.

[270] Bir önceki bölümde tartışılan parodiye dair "postmodern" fikirler, bugün varlığını koruyan antik dönem metinlerindeki parodi tanımlarından çok daha karmaşıktır.

gelişimi olarak gören anlayış adına, bir önceki bölümdeki postmodern parodi tanımlamalarında "geri kazanılan" parodinin modern parodiyi antik parodi ile "çift kodladığı" bile söylenebilir. Bu gibi "postmodern" parodi anlayışlarının aksine yukarıda tartışılan kuramcı veya yazarların birkaçı postmodern parodiye aslında Charles Jencks kadar olumlu yaklaşmaktadır. Hatta bunun sebeplerinden biri de, bu ve diğer kuramcıların açıkça postmodern olarak ele aldıkları veya nitelendirdikleri bazı fikirlerin, Jencks'in "Postmodern" olarak nitelendirdiklerinden değil; daha çok "geç modern" ve olumsuz fikirler olmasıdır.[271]

Ancak önceki bölümde de görüldüğü üzere, parodinin saygınlığını komik ve üstkurmacasal bir tür olarak geri kazanması "postmodern" olarak nitelendirilebilir ve bu bölümün başında postmodern tanımlarına dair verilen özetteki "Eleştiren ve eleştirilen olarak postmodern vs. eleştiri ve yenilik olarak postmodern: 1970'ler ve sonrası" başlıklı kategoride listelenen olumlu postmodern doğrulamalarına eklenebilir. Bu kategori "Parodiye dair postmodern kuramlar" olarak adlandırılabilir, tarih olarak "1970'lerden günümüze" verilebilir ve "hem komik hem de üstkurmacasal ve karmaşık olarak yorumlanan postmodern parodi (Bradbury, Eco, Jencks, Lodge *ve diğerleri*)" olarak açıklanabilirdi.[272] Bu tür bir parodinin diğer -antik, modern ve geç modern- parodi kuramları ve bu aracın kullanımları ile nasıl karşılaştırıldığı bir sonraki bölümde özetlenmiştir.[273]

---

[271] Bu, mesela, Eco'nun "Reflections on *The Name of the Rose*"unda ve Bradbury'nin bazı daha erken ve daha Hassancı (çoğunlukla ironik de olsa) postmodern tanımlarında vardır.

[272] Karmaşık kelimesi Jencks'in parodi için yaptığı birçok postmodern tanımlamaları olduğu kadar önceki sayfalarda açıklanan ölçütlerin tümüne göre "postmodern" olarak nitelendirilebilecek ve ortaya çıkabilecek parodi tanımlamalarını kapsayacak şekilde seçilmiştir.

[273] Joseph A. Dane'in bir parodi geleneği ortaya koymanın sorunlarına dair iddialarına ilişkin olarak, antik parodi kullanımı ve tanımının daha sonraki parodi kullanımlarını herhangi bir şekilde etkilemediği ayrıca bu geleneğin, parodi tanımı ve hem çeşitli kullanım ve tanımı ortaya koyan hem de parodilerin bu şekilde algılanmasını ve tanımlanmasını sağlayan ortak bir temel yaratan parodi kullanımı arasında bir etkileşim olduğunu açıkça gösterdiği gözlemlenmiştir.

Dördüncü Bölüm

PARODİ: GEÇMİŞİ VE GELECEĞİ

5

Eski parodi kuram ve kullanımlarına genel bir bakış

Önceki bölümlerde görüldü ki parodiye özgü birçok farklı temel özellikleri tanımlamak mümkündür (bk. bölüm 1 ve bölüm 2) ancak bu aracın modern, geç modern ve postmodern olmak üzere çeşitli kuram ve kullanımları vardır.

Son iki bölümde tartışılan modern, geç modern ve postmodern parodi kuramları arasındaki farklılıkları özetlemek gerekirse ilk olarak şunu söyleyebiliriz ki *Don Kişot* ve *Tristram Shandy* gibi parodinin hem komik hem de üstkurmacasal olduğu genel parodi örneklerine rağmen birçok modern (Rönesans sonrası dönemden yirmi birinci yüzyıla kadar) parodi kuram ve kullanımı, parodinin on altıncı yüzyıl sonrasında alay, on yedinci yüzyıl sonrasında ise burlesk olduğunu söyleyen tanımları yansıtmıştır.

On dokuzuncu yüzyıl, o dönemde gelişen burlesk şiirden oluşturulan derlemelerden "parodi çağı" adını alsa da Cervantes'in *Don Kişot*'u ya da Sterne'ün *Tristram Shandy*'si gibi daha karmaşık modern parodi örnekleri, bu eserlerin karmaşık yönleri ile ilgilenen modern ve "geç modern" kuramcılar tarafından daima parodi olarak adlandırılmadı ve bazı modern ve geç modern kuramcılar parodik eserlerin metinlerarasılığını bu eserlerdeki komik unsurların önemini kabul etmeksizin tartıştılar.

Son bölümde tartışılan postmodern parodi kuramlarına ilişkin olarak, orada bahsedilen çağdaş geç modern parodi kuramcıların şimdi sözü edilen modern ve geç modern kuramlardan bir parodi anlayışı -ki bu anlayışa göre parodi komik *veya* üstkurmacasal, aynı anda ikisi bir olamaz- benimsediği ve kimi zaman komik parodiyi alay olarak gören modern anlayışın olumsuz yanını genişlettiği söylenebilir.

Bu kuramcıların aksine başka birçok kuramcının parodiyi komiğe veya üstkurmacasala indirgeyen modern anlayışın ötesine geçen bir "postmodern" parodi anlayışı ortaya koyduğu gösterildi. Burada antik parodi anlayışı ki bu anlayış parodiyi burleske indirgemeleri sebebiyle birçok modern yorumcu için "kayıptı", "yeniden kazanıldı" ve daha önceki yüzyıllara kıyasla yeni ve daha karmaşık bir parodi anlayışı yaratacak şekilde modern ile yeniden birleştirildi.

Modern ve geç modern yorumcular tarafından parodiden çıkarılan bazı özelliklerin postmodern parodide geliştirilmesine ve parodiye geri kazandırılmasına rağmen en temelde, kendisine özgü zıt değerli ikili yapısını ve komik niteliğini unutmadan, birçok farklı amaç için birçok farklı şekilde kullanılabilecek bir araçtır. Bu yüzden, bazı postmodern parodi kuram ve kullanımları parodiyi komiğe veya üstkurmacasala indirgeyen modern ve geç modern anlayışın üstesinden gelirken eğer ki parodiyi sadece üstkurmacasala ve komiğe indirgeyecekse, postmodern parodi anlayışının parodiyi parodinin yalnızca bir yönüyle sınırlandırdığını ve -dördüncü bölümün sonunda tar-

tışılan postmodern parodinin kuram ve uygulayıcılarının en azından bazıları tarafından hâlihazırda kabul edilen- parodinin birçok farklı şekilde ayrıca hem üstkurmacasal hem de kurmaca olmayan metinlerde komik amaçlar doğrultusunda kullanılabileceği gerçeğinin üstünü örttüğünü görmek gerekir.

Bir önceki bölümün son sayfalarında tartışılan postmodern parodi kullanım ve tanımlamaları parodinin karmaşık ve yaratıcı yanlarını genişlettiği için parodinin farklı işlevlerinin göz ardı edilmesi ya da indirgenmesi ihtimali geçmişe kıyasla bugün daha azdır. Bununla birlikte, parodinin eleştirel veya üstkurmacasal yönlerinden sadece biri üzerinde duran modern ve geç modern eleştirmenlerin parodi kelimesini sürekli kullanması, geçmişte parodi tanımı etrafında yaşanan sorunlara dair farkındalığın bugün hâlâ parodinin çağdaş kullanım ve tanımlarını değerlendirirken kullanılması gerektiği anlamına gelir.

6

Eski parodi kuram ve kullanımlarının özeti

Bu bölümde, daha önceki bölümlerde tartışılan ya da notlarda bahsedilen temel parodi anlayış ve kullanımlarının özetini bulacaksınız. (Bir parodi anlayışı veya kullanımı aynı dönem içinde tekrarlandığında, diyelim ki burlesk ya da alay, tekrar listelenmeyecektir.)

Parodi anlayış ve kullanımlarını, kitabın daha önceki bölümlerine başlık olan antik, modern ve postmodern gibi geniş başlıklar altında listelemenin yanı sıra, bu özet "geç modern" kategorisini modern parodi anlayış ve kullanımlarında sergilenen bazı tavırların nasıl genişletildiğini anlatmak için de kullanacaktır. Daha önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, modernist parodi anlayışını genişleterek parodinin üstkurmacasal *veya* komik olduğunu söyleyen; modern komik anlayışını ise olumsuz ya da yıkıcı olarak değerlendiren "geç modern" an-

layış ile farklı şekillerde karşılaşılabilir. Bu karşılaşmalar, kendileri ya da başkalarının "postmodernist" olarak adlandırdığı günümüz bazı "geç modern" yazar ve eleştirmenlerin eserlerinde gerçekleşebilir. Böyle bir "geç modern" parodi anlayışı ile karşılaşıldığında daha önce de olduğu gibi bu parodi anlayışı "postmodern" değil "geç modern" olarak sınıflandırılacaktır.[1]

Çağdaş edebiyat ve kuram ayrıca aşağıda tanımlanan geç modern ve postmodern parodi anlayışlarının en az 1970'lerden bu yana birlikte süregeldiğini ve "geç modern"in daha önceki yıllarda, en az 1960'ların ortasından beri var olabileceğini gösterdi. Bu tarihsel sıralama Charles Jencks'in mimarideki "Geç Modern" ve "Postmodern" sıralamasından biraz farklıdır. Jencks'in sıralamasında "geç modern" ve "postmodern"in 1960'lardan itibaren eş zamanlı süregeldiği fakat dördüncü bölümde de ifade edildiği gibi, David Lodge'un *The British Museum is Falling Down*'ı (1965) ya da Malcolm Bradbury'nin ilk romanları gibi bireysel eserlerin parodiyi en azından belli bir dereceye kadar hem komik hem de üstkurmacasal bir araç olarak kullanmaları açısından "proto-postmodern' olduklarını ihtimalini de göz ardı etmediği görülür. (Leslie Fiedler'ın 1969'daki parodinin komik olduğu kadar yeniden yaratıcı da olduğu iddiası dördüncü bölümde "proto-postmodern" olarak nitelendirilmiştir fakat eleştirmenin parodinin yıkıcı olduğuna dair yorumları terimin kapsamlı kullanımını "postmodern"den ziyade "geç modern" ile sınırlandırmıştır.

Süregiden modern kuram ve kullanımlar ile birlikte, hem geç modern hem de postmodern parodi kuram ve kullanımlarının en azından 1970'lerden itibaren var oluşu, bir kuramın 1970'ler veya sonrasında ortaya çıkması bu kuramın illaki geç modern veya modern değil de postmodern olduğu anlamına gelmediğini gösterir. Daha önce de ifade edildiği üzere, parodi

[1] Daha önce de belirtildiği gibi, bu "geç modern" kuramlardan bazıları, komik işlevlerini tasfiye ettiklerinde parodiyi tam anlamıyla tanımlayıp tanımlayamayacakları konusunda sorgulanabilir.

kendisini üstkurmacaya *veya* komiğe indirgeyen modern ve geç modern anlayışa karşı çıkıp onu alt eder ve komiğin olumlu bir şey olduğunu idrak ederse ancak *postmodern* olabilir.[2]

Antik parodi kullanım ve tanımları

παρῳδία/parodia = milattan önce dördüncü yüzyıla kadar destansı şiir türündeki eserlerin komik taklit ve dönüşümünü tanımlamak için kullanıldı (milattan önce dördüncü yüzyılda Aristoteles tarafından Hegemon, milattan önce beşinci yüzyıl, eserleri için kullanıldı) ve sonrasında Aristofanik ve başka yorumcular tarafından komik alıntı ve taklidin başka türlerini ve sözbilimciler tarafından konuşmadaki örnekleri kapsayacak şekilde genişletildi. (Quintilian'ın milattan sonra birinci yüzyılda yaptığı *parode* tanımı -başkalarını taklit ederken söylenen şarkılardan alınan fakat şiir veya nesirdeki taklidi belirtmek için dilin kötüye kullanılmasıyla çalışan isim- ise *parodia*'yı kıvrak zekâ ile ilişkilendirmesine rağmen bazı başka sözbilimci ve yorumcuları parodiyi büyük ölçüde bir tür taklit olarak tanımlamaya itti.)

παρατραγῳδεῖν/paratragodein veya *paratragoedia* = dramatik trajedi parodisi, komik "üstkurmacasal" ve hicvî amaç için kullanılır (ör. Aristofanes).

Modern parodi kullanım ve tanımları

Parodi = Başka bir şarkının gülünç olana dönüştürülerek tersine çevrilmesi (J. C. Scaliger, 1561).

Parodi = "Şiirin bazı kelimelerini değiştirerek şiiri dönüştürmek" (John Florio, 1598, Quintilian'dan sonra yazan ilk yorumculardan).

Parodi = Üstkurmacasal, eleştirel, komik. *Don Kişot* (1605-15) veya *Tristram Shandy* (1759-67) gibi eserlerde olduğu gibi.

---

[2] "Metinlerarası" kelimesi, parodinin daha ileri kuramsal temellerine ve geçmişte hem üstkurmacasal hem de komik bir tür olarak görülen ve kullanılan parodiye dikkat çekmek amacıyla postmodern parodi kuram ve kullanımlarının özetlendiği bir sonraki bölüme dâhil edilmiştir.

(Her iki kitap da, parodinin başka edebî eserleri eleştirebileceğini ve bu eserleri yenileyebileceğini, aynı zamanda kurgusal bir çerçevede komik veya ironik biçimde kurgunun imkânlarını ve sınırlarını yansıtabileceğini fakat Fielding'den Joyce'a başka parodicilere örnek olmanın dışında şimdilik parodiyi hem üstkurmacasal hem de komik olarak tanımlamaya götürmediği izlenimini yaratır. Dördüncü bölümde de ifade edildiği üzere, bu eserleri postmodern olarak adlandırmak henüz mümkün değildir çünkü eserler ve yazarları parodiyi komiğe veya üstkurmacasala indirgeyen modern anlayışa açıkça karşı çıkmamıştır. Ayrıca eserler diğer ölçütlere göre kendilerini postmodern değil "modern" kılan unsurları içermektedir.)

Parodi = Şiiri "daha da saçmalaştıran" taklit (Ben Johnson, 1616).

Parodi = Burlesk (Don Kişot'un burlesk türlerinden birine, Lucian'ın Aristofanik eserlerinin ise bir başka burlesk türüne örnek verildiği Joseph Addison tartışmasında (1711) ve sonrasında yapılan benzer parodi tanımlarında olduğu gibi).

Parodi = Yanlışlık eleştirisi (Fuzelier, 1738).

Parodi = Başka eserin değiştirilmesi ve yanlış olanı eleştirme yöntemi; kullanım alanı komik hayalden asıl metnin hicvî biçimde ve kötü niyetle gülünç olana indirgenmesine kadar uzanır (Isaac D'Israeli, 1823).

Parodi = Özgün olmayış ve aslın kahkahasının eksikliği; umutsuzluk kahkahası (Nietzsche, 1886).

Parodi = Asalak (Martin, 1896).

Parodi = (burlesk) İşe yarar, eleştirel olan ile alay (Stone, 1914).

Tristram Shandy ve *Don Kişot* olay örgüsü ve karakter gelişimindeki süreksizliği gözler önüne serer (Şklovski, 1921).

Parodi = "Aracı açıkça ortaya koyma"ya yarayan (bazen komik) araç (Şklovski, 1920'ler).

Parodi = Çift düzlemli (Tynyanov, 1921).

Parodi = Çift sesli (Bahtin, 1929 ve sonrası).

Karnavalistik parodi = Aynı zamanda komik travesti (Bahtin, 1929 ve sonrası).

Parodi = Sanatsal taklit veya eleştirel veya kışkırtıcı (Liede, 1966).

Don Kişot gibi eserler okuyucuda uyandırılan fakat yazar tarafından değiştirilen "beklentilerin ufku"nu ön plana alır ve yeniden işlevlendirir (Jauss, 1967).

Parodi = Olumsuz; fakat Tristram Shandy gibi eserler "zımni okuyucu"yu ön plana çıkarır (Iser, 1972).

Geç modern parodi kullanım ve tanımları (1960'lar ve sonrası)

Parodi = Yoruma karşı (Sontag, 1964).

Don Kişot = İlk modern edebiyat eseridir çünkü eserde kesin benzerliğin yerini kesin farklılık alır ve Borges'in kahkahası "paramparça eden bir kahkaha"dır (Foucault, 1966).

Parodi = Çekişme ve çarpıtılma (Macherey, 1966).

Parodi = Komik (modern parodi = "sahte ihlal"); karnaval (Bahtin) = "ciddi" ihlal (ayrıca diyalojik ve "metinlerarası" olan Menippusçu ve polifonik geleneklere katkıda bulunur) (Kristeva, 1966).

Parodi = Gerçekliği eleştiren (Foucault, 1971).

Parodi = Çılgın (Hassan, 1971).

Parodi = Güç, amaç ve farklılıktan yoksun olan (Baudrillard, 1972 ve sonrası).

Parodi = Hâkim olmama durumu (Derrida, 1978).

Parodi = Metinlerarası fakat bazen de basit (Todorov, Bahtin konusunda Bahtin ve Kristeva'nın izinden gider, 1981).

Parodi = "Bir metnin asgari düzeyde dönüşümü" (Genette, 1982).

Parodi = Modern ve hicvî; pastiş ("boş parodi") = postmodern ve normsuz (Jameson 1983 ve sonrası).

Parodi = Komik olması şart olmayan, farklı şekillerde yapılan tekrar (Hutcheon, 1985 ve sonrası).

Parodi = Nihilistik (Newman, 1986).

Parodi, çılgın/süreksiz bir dünya fikri ortaya sürmek amacıyla kullanılabilir (Martin Amis, 1990).

Postmodern parodi kullanım ve tanımları (1970'ler ve sonrası)

Parodi = Üstkurmacasal/metinlerarası + komik (Bradbury, 1970'ler ve sonrası).

Parodi = Üstkurmacasal/metinlerarası + komik (Lodge, 1970'ler ve sonrası).

Parodi = Karmaşık + komik (Jencks, 1977 ve sonrası).

Parodi = Üstkurmacasal/metinlerarası + komik/mizahi (Eco, 1980).

7

Parodinin geleceği: Son söz

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere, yıllar boyunca -antik dönemden başlayıp modern ve postmodern döneme kadar- parodinin farklı şekillerde kullanımı ve parodi için yapılan farklı tanımlamalar karmaşıklık kadar çelişkili olma noktasında da parodinin ne kadar zengin olduğunu gösteriyor. Bazı modern ve postmodern kuram ve kullanımlarda parodiyi daha olumsuz bir terim olan çelişki kelimesi, veya benzer terimler, ile sınırlandırma eyleminin parodinin hem karmaşık üstkurmacasal hem de komik yönlerini gören postmodern anlayış tarafından yerinin alınması belki de parodiye gelecekte daha bile karmaşık ve olumlu işlevler yükleneceği anlamına gelebilir. Eğer bu yeni ve daha karmaşık işlevler, parodinin yerleşmiş niteliğini veya tarihini bozmadan değerlendirilir ve genişletilirse işte o zaman parodi tarihine ve işlevlerine dair geçmişte-

ki çarpıtmalar veya yanlış anlaşılmalar sebebiyle mirasını veya potansiyelini bilmeyen veya bilemeyenler tarafından dışlandığı edebî farkındalığın merkezlerinde kendine bir yer edinebilir ve bu merkezlerin yeni ve ilgi çekici gelişmelere yönelmesine yardımcı olabilir. Parodinin hâlihazırda modern ve postmodern edebiyat ve sanatın gelişime oldukça katkı sağlamış olması son yıllarda gittikçe daha çok fark edilmiştir. Mademki sahip olduğu yaratıcı gücün farklı ve karmaşık birçok sebebinden bazıları açıklanabilir ve bu açıklamalar yeni yaratıcı eser ve anlayışların yaratılmasında kullanılabilir, parodinin bu gibi katkıların daha fazlasını sağlayabileceği de inkâr edilmemelidir.

Bibliyografya

Addison, J., *The Spectator,* 5 cilt, cilt 2, ed. D. F. Bond. Oxford, 1965.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Gesammelte Schriften,* ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt on Main, 1973 ss.

Aeschylus, 2 cilt, çev., Herbert Weir Smyth (1922). Londra ve Cambridge, Mass., 1963.

Albertsen, L. L., 'Der Begriff des Pastiche', *Orbis Litterarum,* 26, 1971, ss. 1-8.

Aldrich, Keith, 'The Imitative Nature of Roman Satire', in François Jost (ed.). *Proceedings of the 4th Congress of the 4th International Comparative Literature Association,* 1964, 2 cilt. The Hague, 1966, cilt 2, ss. 780-96.

Alter, Robert, *Fielding and the Nature of the Novel.* Cambridge Mass., 1968.

——*Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre.* Berkeley, Los Angeles, Londra, 1975.

Amis, Kingsley, *Lucky Jim* (1954). Harmondsworth, 1977.

Amis, Martin, *London Fields* (1989). Harmondsworth, 1990.

Aristophanes, *Aristophanes,* çev., Benjamin Bickley Rogers (1924). Londra ve Cambridge, Mass., 1968, 3 cilt.

——*The Wasps, The Poet and the Women, The Frogs,* çev., David Barrett (1964). Harmondsworth, 1971.

Aristotle, *Rhetorica,* çev., W. Rhys Roberts; *De Poetica,* çev., Ingram Bywater, *The Works of Aristotle* içinde, ed. W. D. Ross, cilt XI. Oxford, 1924.

——*The Poetics,* çev., W. Hamilton Fyfe (1927 ve 1932). Cambridge, Mass. ve Londra, 1973.

——*On the Soul,* çev., W. S. Hett (1936). Londra ve Cambridge, Mass., 1964.

Athenaeus, *The Deipnosophists,* 7 cilt, çev., Charles Burton Gulick. Londra ve Cambridge, Mass. 1941.

Aytoun, W. E., *Stories and Verses.* Edinburgh, 1964.

Baker, Kenneth (ed.), *Unauthorized Versions. Poems and their Parodies.* Londra, 1990.

Bakhtin, Michael M., *Problemy Tvorchestva Dostoyevskogo.* Leningrad, 1929.

——*Tvorchestvo Fransua Rable.* Moskova, 1965.

——*Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963), çev., R. W. Rotsel. Ann Arbor Michigan, 1973.

——*Voprosy Literatury i Estetiki.* Moskova, 1975.

——*Problemy Poetiki Dostoyevskogo* (1963). Moskova, 1979.

——*Estetika Slovesnogo Tvorchestva*, ed. Sergey Averintsev ve Sergey Bocharov. Moskova, 1979.

——*The Dialogic Imagination: Four Essays,* ed. Michael Holquist, çev., Caryl Emerson ve Michael Holquist. Austin ve Londra, 1981.

——*Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963), ed. ve çev., Caryl Emerson. Manchester ve Minnesota, 1984.

——*Rabelais and his World* (1965), çev., Helene Iswolsky. Cambridge, Mass. ve Londra, 1968.

——*Speech Genres and Other Late Essays,* çev., Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson ve Michael Holquist (M. M. Bakhtin, *Estetika Slovesnogo Tvorchestva* içinde). Austin, 1986.

Barth, John, 'The Literature of Exhaustion' (1967), Malcolm Bradbury içinde (ed.), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction.* Manchester ve Totowa, N. J., 1977, ss. 70-110.

——'The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction', *The Atlantic* içinde, 245/1, Ocak 1980, ss. 65-71.

Barthes, Roland, *Writing Degree Zero* (1953), çev., Annette Lavers ve Colin Smith. Londra, 1967.

——*Essais Critiques.* Paris, 1964.

——*Image-Music-Text,* çev., Stephen Heath. Glasgow, 1977.

Baudrillard, Jean, 'Gesture and Signature: Semiurgy in Contemporary Art', *For a Critique of the Political Economy of the Sign* içinde (1972), çev., Charles Levin. St Louis, 1981.

——'The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence' (1977), *October* içinde, İlkbahar 1982, ss. 3-13.

——*Simulations,* çev., Paul Foss, Paul Patton, Philip Beitchman. New York,1983.

——'Interview: Game with Vestiges', *On the Beach* içinde, 5, Kış 1984, ss. 19-25.

——'On Nihilism' (1981), *On the Beach* içinde, 6, İlkbahar 1984, ss. 38-9.

——'The Ecstasy of Communication', *Postmodern Culture* içinde (1983), ed. Hal Foster. Londra 1985, ss. 126-34.

——*America* (1986), çev., Chris Turner. Londra ve New York, 1988.

——*Cool Memories* (1987), çev., Chris Turner. Londra, 1990.

Bauman, Zygmunt, *Legislators and Interpreters: On Modernity, Postmodernity and Intellectuals.* Oxford ve Cambridge, 1987.

Beare, William ve Robert P. Falk, 'Parody', A. S. Preminger içinde (ed.), *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics,* genişletilmiş baskı, Londra, 1975, ss. 600-2.

Becker, Erik, 'Parodie und Plagiat', *Plagiat. Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft fur Urheberrecht* içinde, 14, 1959, ss. 42-50.

Beckett, Samuel ve diğerleri, *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). Londra, 1972.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* New York, 1973.

——'The Necessity of Misreading', *Georgia Review,* 29, 1975, ss. 267-88.

Blumauer, Aloys, *Virgils Aeneis travestirt* (1783 ve ss.), *Aloys Blumauer's gesammelte Schrifien* içinde, neueste Gesammt-Ausgabe in 3 Theilen, erster Theil. Stuttgart, 1862.

Bond, Richmond P., *English Burlesque Poetry, 1700-1750.* Cambridge, Mass., 1932.

Bonito Oliva, Achille, *Transavantgarde International.* Milan, 1982.

Booth, Wayne C, 'The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy, PMLA* içinde, 67, Mart 1952, ss. 163-85.

——*The Rhetoric of Fiction* (1961). Şikago ve Londra, 1970.

——*A Rhetoric of Irony.* Şikago ve Londra, 1974.

Borges, Jorge Luis, *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings,* ed. D. A. Yates ve J. E. Irby. Harmondsworth, 1976.

——ve Adolfo Bioy-Casares, *Six Problems for Don Isidoro Parodi* (1942), çev., Norman Thomas di Giovanni. Londra, 1981.

——*Chronicles of Bustos Domecq* (1967), çev., Norman Thomas di Giovanni. Londra, 1982.

Bradbury, Malcolm, *Eating People is Wrong* (1959). Londra, 1978.

——*Stepping Westward* (1965). Londra, 1979.

——*Possibilities. Essays on the Stale of the Novel.* Londra, Oxford, New York, 1973.

——*The History Man* (1975). Londra, 1977.

——*Who Do You Think You Are! Stories and Parodies* (1976). Londra, 1988.

(ed.). *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction.* Manchester ve Totowa, N. J., 1977.

——(ed. James McFarlane), *Modernism 1890-1930.* Harmondsworth, 1979.

——'An Age of Parody. Style in the Modem Arts', *Encounter* içinde, 55/1, Temmuz 1980, ss. 36-53. 'Modernisms/Postmodernisms', *Innovation/Renovation* içinde. *New Perspectives on the Humanities,* ed. Ihab Hassan ve Sally Hassan. Wisconsin ve Londra, 1983, ss. 311-27.

——*The Modern American Novel.* Oxford ve New York, 1983.

——*Rates of Exchange* (1983). Londra, 1987.

——*Why Come to Slaka? A Guidebook and a Phrasebook translated into English by Dr. F. Plitplov (Dozent Extraordinarius, Universitet Dvarfim Borism). Introduction by Dr. A. Petworth* (1986). Londra, 1987.

——(ed. Sigmund Ro), *Contemporary American Fiction.* Londra, 1987.

——*No, Not Bloomsbury.* Londra, 1987.

——*My Strange Quest for Mensonge. Structuralism's Hidden Hero. With a Foreword/Afterword by Michel Tardieu (Professor of Structuralist Narratology, University of Paris) çev., David Lodge* (1987). Londra, 1989.

——*Unsent Letters* (1988). Londra, 1989.

——(Richard Ruland ile), *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature.* Londra ve New York, 1991.

——*Doctor Criminale.* Londra, 1992.

Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic.* Cambridge, 1981.

——*Stories, Theories and Things.* Cambridge, 1991.

Buckingham, George Villiers, 2nd Duke of, *The Rehearsal,* ed. D. E. L. Crane. Durham, 1976.

Burden, Robert, *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon: Problems of Self and Form in the Post-Modernist Novel; a Comparative Study.* Würzburg, 1980.

Byatt, A. S., *Possession.* Londra, 1990.

Calinescu, Matel, 'Parody and Intertextuality', *Semiotica* içinde, 65/1-2, 1987, ss. 183-90.

——*Five Faces of Modernity.* Durham, 1987.

——(ed. Douwe Fokkema), *Exploring Postmodernism.* Amsterdam ve Philadelphia, 1987.

Canetti, Elias, *Die Blendung* (1935). Frankfurt on Main, 1965.

——*Auto-da-Fe,* çev., C. V. Wedgwood (1946). Harmondsworth, 1965.

Carey, Henry, *Chrononhotenthologos.* Londra, 1734.

Cecil, David (ed.), *Max Beerbohm.* Londra, 1970.

Cervantes, Miguel de, *The Adventures of Don Quixote* (1605-15), çev., J. M. Cohen (1950). Harmondsworth, 1964.

Chambers, Robert William, Jr, *Parodic Perspectives: A Theory of Parody.* Bitirme Tezi, Indiana, 1974.

Chaucer, Geoffrey, *The Complete Poetry and Prose of Geoffrey Chaucer*; ed. John H. Fisher. New York etc., 1977.

Christensen, Inger, *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett.* Bergen, Oslo, Tromso, 1981.

Christiansen, Broder, *Philosophie der Kunst.* Hanau, 1909.

Clark, Katerina ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin.* Cambridge, Mass. ve Londra, 1984.

Clinton-Baddeley, V. C, *The Burlesque Tradition in the English Theatre After 1660.* Londra, 1952.

Cocking, J. M., *Proust. Collected Essays on the Writer and his Art.* Cambridge, 1982.

Coffey, Michael, Roman *Satire.* Londra, 1976.

Collins, Jim, *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism.* New York ve Londra, 1989.

Connor, Peter, *Horace's Lyric Poetry: The Force of Humour.* Berwick, Victoria, 1987.

Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary.* Oxford ve New York, 1989.

Cooper, Lane, *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus'.* Oxford, 1924.

Cornford, F. M., *The Origin of Attic Comedy.* Cambridge, 1914.

Cotton, C, *Scarronides: or, Virgile Travestie. A Mock-Poem. Being the First Book of Virgils sEneis in English, Burlesque.* Londra, 1664.

Courtney, E., 'Parody and Literary Allusion in Menippean Satire', *Philologus* içinde, 106, 1062, ss. 86-100.

Crews, Frederick C. *The Pooh Perplex. A Freshman Casebook* (1963). New York, 1965.

Cross, Wilbur D., *The Life and Times of Laurence Sterne.* New Haven, 1925.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms* (1977), yenilenmiş baskı, Londra, 1979.

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics.* Londra, 1975.

Cunningham, J. S. (ed.). *Pope. The Rape of the Lock.* Oxford, 1966.

——D'Israeli, Isaac, *Curiosities of Literature,* 3 cilt. Londra, 1791-1817.

——'Parodies', in Isaac Disraeli, *Curiosities of Literature,* Second Series (1823), 14. Baskı, 3 cilt. Londra, 1849, cilt 2, ss. 504-11.

Dane, Joseph A., *Parody. Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne.* Norman, 1988.

Davidson, Israel, *Parody in Jewish Literature.* New York, 1907.

Davis, J. L, 'Criticism and Parody', *Thought* içinde, 26, 1951, ss. 180-204.

Dear, M. J., 'Postmodernism and Planning', *Environment and Planning D: Society and Space* içinde, 4, 1986, ss. 367-84.

Debord, Guy, *Society of the Spectacle* (1967). Detroit, 1983.

Delepierre, Joseph Octave, 'Essai sur la Parodie', *Philobiblon Society Miscellanies* içinde, cilt XII. Londra 1868-9, ss. 1-182 (tekrar baskı *La Parodie chez les Grecs, chez Its Remains el chez les modems* adıyla. Londra, 1870).

Derrida, Jacques, *Spurs. Nietzsche's Styles* (1978), çev., Barbara Harlow. Şikago ve Londra, 1979.

Dionysius of Halicarnassus. The Critical Essays, 2 cilt, çev., Stephen Usher. Cambridge, Mass. ve Londra, 1985.

Docherty, Thomas, *After Theory. Postmodernism/Postmarxism.* Londra ve New York, 1990.

Donaldson, Ian, *The World Upside Down. Comedy from Jonson to Fielding.* Oxford, 1970.

——'"The Ledger of the Lost-and-Stolen Office": Parody in Dramatic Comedy', Margaret A. Rose içinde (ed.), *Parody. A Symposium,* in *Southern Review,* 13/1, Adelaide, Mart 1980, ss. 41-52.

Dostoyevsky, Fyodor, *Notts from Underground, The Double,* çev., Jessie Coulson. Harmondsworth, 1972.

Dover, K. J., *Aristophanic Comedy.* Berkeley ve Los Angeles, 1972.

Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays,* 2 cilt, ed. George Watson. Londra ve New York, 1962.

Dübner, Friedrich (ed.). *Scholia Graeca in Aristophanem, cum prolegomenis grammaticorum.* Paris, 1843.

Duckworth, George E., *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment.* New Jersey, 1952.

Duncan-Jones, A. E. (ed.), *Nicholas Bachtin. Lectures and Essays.* Birmingham, 1963.

Eco, Umberto, *Il Nome della Rosa* (1980). Milan, 1990.

——*The Name of the Rose,* çev., William Weaver (1983). Londra, 1984.

——'Reflections on *The Name of the Rose*' (1983), çev., William Weaver (1984). Londra, 1985.

——'The Frames of Comic "Freedom"', *Carnival!* içinde, ed. Thomas A. Sebeok. Berlin, New York, Amsterdam, 1984, ss. 1-9.

——*Travels in Hyperreality. Essays,* çev., William Weaver. Londra, 1986.

——*The Limits of Interpretation.* Bloomington ve Indianapolis, 1990.

Eidson, John Olin, 'Parody', Joseph T. Shipley içinde (ed.), *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique.* Londra, 1945, ss. 423-4.

——'Parody', Joseph T. Shipley içinde (ed.). *Dictionary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism* (1943), yenilenmiş ve genişletilmiş baskı, Londra, 1970, ss. 231-2.

Eikhenbaum, Boris M., *Literatura: Teoriya, Kritika, Polemika* Leningrad, 1927.

——'The Theory of the "Formal Method"', Lee T. Lemon ve Marion J. Reis içinde (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln, Nebraska, 1965, ss. 99-139.

——'O. Henry and the Theory of the Short Story', çev., I. R. Titunik, L. Matejka ve K. Pomorska içinde (ed). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge, Mass., 1971, ss. 227-70.

——*The New Encyclopedia Britannica,* 15. Baskı (1974). Şikago, 1091.

Epistolæ Obscurorum Virorum. Francis Griffin Stokes'un hazırladığı İngilizce tercüme, notlar ve tarihsel giriş ile Latince metin, Londra, 1909.

Erasmus of Rotterdam, *Praise of Folly and Letter to Martin Dorp* (1515), çev., Betty Radice. Harmondsworth, 1971.

Erlich, Victor, *Russian Formalism. History-Doctrine* (1955), 3. Baskı. New Haven ve Londra, 1981.

——(ed.), *Twentieth-Century Russian Literary Criticism.* New Haven ve Londra, 1975.

Euripides, 4 cilt, çev., Arthur S. Way (1912). Londra ve Cambridge, Mass., 1966.

Evans, James E., *Comedy; An Annotated Bibliography of Theory and Criticism.* Metuchern N. J. ve Londra, 1987.

Federman, Raymond (ed.), *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow.* Şikago, 1975.

Feibleman, James K., *In Praise of Comedy. A Study of its History and Practice.* New York, 1970.

Fiedler, Leslie A., *A Fiedler Reader.* New York, 1977.

Fielding, Henry, *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great. With the Annotations of H. Scriblerus Secundus.* Londra, 1731.

——*Don Quixote in England. A Comedy.* Londra, 1734.

——*The Historical Register for the Year 1736.* Londra, 1737.

——*An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews. In which, the many notorious Falshoods and Misrepresentations of a Book called Pamela Are exposed and refuted. By Mr Conny Keyber.* Londra, 1741.

——*Joseph Andrews* (1742), ed. Martin C. Battestin. Oxford, 1967

——(Mr. Young ile) *'Plutus, the God of Riches. A Comedy' from Aristophanes.* Londra, 1742.

——*The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great.* Londra, 1743.

——*The History of Tom Jones. A Foundling.* Londra, 1749.

Flieger, Jerry Aline, *The Purloined Punch Line. Freud's Comic Theory and the Postmodern Text.* Baltimore ve Londra, 1991.

Florio, John, *Worlde of Wordes, Or Most Copious and exact Dictionarie in Italian and English.* Londra, 1598.

Fokkema, Douwe ve Hans Bertens (ed.), *Approaching Postmodernism.* Amsterdam ve Philadelphia, 1986.

Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture.* Port Townsend, Washington, 1983; *Postmodern Culture* adıyla tekrar yayımlanmıştır. Londra, 1985.

——*Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics.* Washington, 1985.

Foucault, Michel, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (1966), çev., A. M. Sheridan Smith. Londra, 1970.

——*The Archaeology of Knowledge* (1969), çev., A. M. Sheridan Smith, ve *The Discourse of Knowledge* (1971) (Ek), çev., Rupert Sawyer. New York, Hagerstown, San Francisco ve Londra, 1972.

——'What is an Author?' (1969), Paul Rabinow içinde (ed.). *The Foucault Reader.* Harmondsworth, 1986, ss. 101-20.

——'Nietzsche, Genealogy, History' (1971), Paul Rabinow içinde (ed.). *The Foucault Reader.* Harmondsworth, 1986, ss. 76-100.

——*This is not a Pipe* (1973), çev.ve ed., James Harkness. Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1983.

Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969). Londra, 1987.

Freidenberg, Olga, *Poetika Suzheta i Zhanra.* Leningrad, 1936.

——'The Origin of Parody', H. Baran içinde (ed.). *Semiotics and Structuralism.* New York, 1976, ss. 269-83.

Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke,* ed. Anna Freud ve diğerleri, 17 cilt, 16. cilt içinde. Londra, 1940-52.

——*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* çev. ve ed. James Strachey ve diğerleri, 24 cilt. Londra, 1953-74.

Freund, Winfried, *Die literarische Parodie.* Stuttgart, 1981.

Fuzelier, Louis, *Les Parodies du Nouveau Theatre Italien* (1738). Cenevre, 1970, 2 cilt, cilt 1, ss. XIX-XXXV.

Gablik, Suzi, *Magritte.* Londra, 1970.

Gane, Mike, *Baudrillard's Bestiary. Baudrillard and Culture.* Londra ve New York, 1991.

Garrad, Ken, 'Parody in Cervantes', Margaret A. Rose içinde (ed.), *Parody. A Symposium, Southern Review* içinde, 13/1, Adelaide, Mart 1980, ss. 21-9.

Gellius, Aulus, *The Attic Nights of Aulus Gellius,* 3 cilt, çev., John C. Rolfe (1927). Cambridge, Mass. ve Londra, 1961.

Genette, Gerard, *Palimpsestes. La Littérature au second degre.* Paris, 1982.

Gibbons, Stella, *Cold Comfort Farm* (1932). Harmondsworth, 1977.

Gilman, Sander L., *The Parodic Sermon in European Perspective. Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century.* Wiesbaden, 1974.

——*Nietzschean Parody. An Introduction to Reading Nietzsche.* Bonn, 1976.

Goethe, Johann Wolfgang von, 'Uber die Parodie bei den Alten' (1824), Goethe içinde, *Sämtliche Werke,* Jubiläums-Ausgabe, 40 cilt, ed. E. v. d. Hellen ve diğerleri. Stuttgart ve Berlin, 1902-7, cilt. 37, ss. 290-3.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959), 4. Baskı, Londra, 1972.

Gottsched, Joh. Chr., *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1742). Darmstadt, 1962.

Grannis, V. B., *Dramatic Parody in Eighteenth Century France.* New York, 1931.

Green, D. H., *Irony in the Mediaeval Romance.* Cambridge, 1979.

Grellmann, H., 'Parodie', P. Merker ve W. Stammler içinde (ed.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte,* cilt 2. Berlin, 1926/28, ss. 630-53.

Griffin, David Ray, William A. Beardslee ve Joe Holland, *Varieties of Postmodern Theology.* New York, 1989.

Grimm, Jacob ve Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch.* Leipzig, 1889.

Habermas, Jürgen, 'Modernity - An Incomplete Project', Hal Foster içinde (ed.), *Postmodern Culture.* Londra, 1985, ss. 3-15.

Hamm, Jean-Jacques (ed.), 'La Parodie: Théorie et Lectures', *Études littéraires.* 19/1, İlkbahar-Yaz 1986.

Hannoosh, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires.* Columbus, 1989.

Hanslik, R., 'Parodie', C. Andresen, H. Erbse, O. Gignon, K. Schefold, K. F. Stroheker ve E. Zinn içinde (ed.), *Lexikon der alten Welt.* Zürih ve Stuttgart, 1965, ss. 2224-6.

Hardy, Barbara, 'Parody', S. H. Steinberg içinde (ed.), *Cassell's Encyclopaedia of Literature,* 2 cilt, Londra, 1953, cilt 1, ss. 404-7.

Harris, Max (ed.), *Em Malley's Poems.* Adelaide, 1971.

Harter, K. E., 'A Russian Critic and *Tristram Shandy* ', *Modern Philology* içinde, 52, 1954, ss. 92-0.

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity.* Oxford, 1989.

Hassall, Anthony, 'Fielding and the Novel as Parody', Margaret A. Rose içinde (ed.). *Parody. A Symposium, Southern Review* içinde, 13/1. Adelaide, Mart 1980, ss. 30-40.

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), 2. Baskı. Wisconsin ve Londra, 1982.

——'The Question of Postmodernism', Harry R. Garvin içinde (ed.). *Romanticism, Modernism, Postmodernism,* Bucknell Review, 25/2. Londra ve Toronto. 1980, ss. 117-26.

——*The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture.* Ohio, 1987.

Hebdige, Dick, *Hiding in the Light : On Images and Things.* Londra ve New York, 1988.

Heine, Heinrich, *Sämtliche Werke,* ed. Ernst Elster (1890), 7 cilt, yenilenmiş 2. baskı. Leipzig ve Viyana, 1893.

Hempel, Wido, 'Parodie, Travestie und Pastiche', *Germanisch-Romanische Monatsschrift* içinde, neue Folge, 15, 1965, ss. 150-76.

Higgins, Dick, *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts,* 2. Baskı. New York ve Vermont, 1978.

Higher, Gilbert, *The Anatomy of Satire.* Princeton, 1962.

Holquist, Michael, *Dialogism. Bakhtin and his World.* Londra, 1990.

Holub, Robert, C., *Reception Theory. A Critical Introduction.* Londra ve New York, 1984.

Home, Henry (Lord Karnes), *Elements of Criticism* (1762), 3. Baskı (ekler ve yeniliklerle), 2 cilt, Edinburgh ve Londra, 1765.

Homer, *The Odyssey,* 2 cilt, çev., A. T. Murray (1919). Londra ve Cambridge, Mass., 1966.

——*The Iliad,* 2 cilt, çev., A. T. Murray (1924). Londra ve Cambridge, Mass., 1971.

Hope, Edward William, *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes.* Bitirme Tezi (1905), Baltimore, 1906.

Horn, Wilhelm, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes.* Nuremberg, 1970.

Householder, Fred W., Jr, 'ΠΑΡΩΙΔΙΑ', *Classical Philology* içinde, 39/1, Ocak 1944, ss. 1-9.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* New York ve Londra, 1985. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* New York ve Londra, 1988.

——*The Politics of Postmodernism.* Londra ve New York, 1989.

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism.* Indiana, 1986 ve Londra, 1988.

Ilvonen, Eero, *Parodies de themes pieux dans la poésie française du moyen age.* Paris, 1914.

Iser, Wolfgang, *Der implizierte Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett.* Münih, 1972.

——*Der Akt. des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* Münih, 1976.

——'Das Komische: Ein Kipp-Phänomen', Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning içinde (ed.), *Das Komische.* Münih, 1976, ss. 398-402.

——*Sterne: Tristram Shandy* (1987), çev., David Henry Wilson. Cambridge, 1988.

Jameson, Fredric, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (1971). Princeton, 1974.

——*The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (1972). Princeton, 1974.

——'Postmodernism and Consumer Society', Hal Foster içinde (ed.), *Postmodern Culture* (1983). Londra, 1985, ss 111-25.

——'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism' *New Left Review* içinde, 146, Temmuz-Ağustos 1984, ss. 53-92.

——*The Ideologies of Theory: Essays* 1971-1986. *Cilt 2: The Syntax of History.* Londra, 1988.

——'Postmodernism and Consumer Society', *Postmodernism and its Discontents* içinde, ed. E. Ann Kaplan. Londra ve New York, 1988, ss. 13-29.

——*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.* Londra ve New York, 1991.

Janko, Richard, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II.* Londra, 1984.

Jantz, H. 'Kontrafaktur, Montage, Parodie: Tradition und symbolische Erweiterung', Werner Kohlschmidt ve Herman Meyer içinde (ed.), *Tradition und Ursprünglichkeit. Aklen des III. Intemalionalen Germanisten- kongresses* 1965 *in Amsterdam.* Bern ve Münih, 1966, ss. 53-65.

Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft,* Konstanzer Universitätsreden, 3. Baskı. Gerhard Hess. Konstanz, 1967.

——'Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden', Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning içinde (ed.), *Das Komische.* Münih, 1976, ss. 103-32.

Jencks, Charles, Review of Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture, Arena. Architectural Association Journal* içinde, 83/913, Haziran 1967, ss. 4-5.

——*Meaning in Architecture,* ed. George Baird. Londra, 1969.

——*Adhocism. The Case for Improvisation,* Nathan Silver ile. Londra, 1972.

——'The Rise of Post Modern Architecture', *Architectural Association Quarterly* içinde, 7/4, Ekim/Aralık 1975, ss. 3-14.

——'A Genealogy of Post-Modern Architecture', *Architectural Design* içinde, Profil 4. Londra, 1977, ss. 269- 71.

——*The Language of Post-Modern Architecture.* Londra, 1977; yenilenmiş ve genişletilmiş 2. Baskı, Londra, 1978; yenilenmiş ve genişletilmiş 3. Baskı, Londra, 1981; yenilenmiş ve genişletilmiş 4. Baskı, Londra, 1984; yenilenmiş ve genişletilmiş 5. Baskı, Londra, 1987; yenilenmiş ve genişletilmiş 6. Baskı, Londra, 1991.

——'Why Post-Modernism?' 'Post-Modern History' içinde, *Architectural Design* içinde, 48/1, Profil 10. Londra, 1978, ss. 11-26 & 43-58.

——*Late-Modern Architecture and Other Essays.* Londra ve New York, 1980.

——'Towards Radical Eclecticism', *Architecture* içinde, 1980. *The Presence of the Past. Venice Biennale,* ed. Gabriella Borsano. New York, 1980, ss. 30-7.

——(ed.) *Post-Modem Classicism-The New Synthesis.* Londra, 1980.

——*Current Architecture.* Londra, 1982.

——*Towards a Symbolic Architecture. The Thematic House.* Londra, 1985.

——'Essay on the Battle of the Labels Late-Modernism *vs* Post-Modernism', *Architecture and Urbanism* içinde, Ocak Ek Baskı, *Charles Jencks.* Tokyo, 1986, ss. 209-36.

——*What is Post-Modernism?* Londra ve New York, 1986; yenilenmiş ve genişletilmiş 2. Baskı, Londra ve New York, 1987; yenilenmiş ve genişletilmiş 3. Baskı, Londra ve New York, 1989.

——*Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture.* Londra, 1987.

——'Post-Modernism and Discontinuity', *Architectural Design* içinde, 57/1-2, 1987; Profil 65, *Post-Modernism and Discontinuity.* Londra 1987, ss. 5-8.

——'Post-Modernism and Eclectic Continuity', *Architectural Design* içinde, 57/1-2, 1987; Profil 65, *Post-Modernism and Discontinuity.* Londra, 1987, s. 25.

——ve Maggie Valentine, 'The Architecture of Democracy. The Hidden Tradition', *Architectural Design* içinde, 57/8-10; Profil 69, *The Architecture of Democracy.* Londra, 1987, ss. 9-25.

——'Deconstruction: The Pleasure of Absence', *Architectural Design* içinde, 58/3-4, 1988; Profil 72, *Deconstruction in Architecture.* Londra, 1988, ss. 17-31.

——'Peter Eisenman. Bir *Architectural Design* Söyleşisi-Charles Jencks', *Architectural Design* içinde, 58/3-4,1988; Profil 72, *Deconstruction in Architecture.* Londra, 1988, s. 49-61.

——'The Battle of High-Tech: Great Buildings with Great Faults', *Architectural Design* içinde, 58/11-12, 1988; Profil 76, *New Directions in Current Architecture.* Londra, 1988, ss. 19-39.

——'The Bank as Cathedral and Village', *Architectural Design* içinde, 58/11-12, 1988; Profil 76, *New Directions in Current Architecture.* Londra, 1988, ss. 77-9.

——*Architecture Today.* Londra, 1988.

——'Death for Rebirth', *Architectural Design* içinde, 60/9-10, 1990; Profil 88, *Post-Modernism on Trial.* Londra, 1990, ss. 6-9.

——'Post-Modernism between Kitsch and Culture', *Architectural Design* içinde, 60/9-10, 1990; Profil 88, *Post-Modernism on Trial.* Londra, 1990, ss. 24-35.

——'The Carnival: Grotesque and Redeemable' *Architectural Design* içinde, 61/5-6, 1991; Profil 91, *Post-Modern Triumphs in London.* Londra 1991, ss. 78-9.

——'25 Carnivalesque Buildings' *Architectural Design* içinde, 61/5-6, 1991; Profil 91, *Post-Modern Triumphs in London.* Londra, 1991, ss. 80-93.

——'Metropolitan Post Marks', *The Times Saturday Review* içinde, 22 Haziran 1991, ss. 15-17.

——(ed.), *The Post-Modern Reader.* Londra ve New York, 1992.

Jerrold, Walter ve R. M. Leonard (ed.), *A Century of Parody and Imitation.* Oxford, 1913.

Johnson, Philip ve Mark Wigley, *Deconstructive Architecture.* New York, 1988.

Jonson, Ben, *The Complete Plays of Ben Jonson,* ed. G. A. Wilkes. Oxford, 1981 ss.

Joyce, James, *Ulysses* (1922). Harmondsworth, 1968.

——*Finnegans Wake* (1939). New York, 1965.

Jump, John D., *Burlesque.* Londra, 1972.

Kant, Immanuel, *Kants Werke. Akademie Textausgabe* (1902 ss.). Berlin, 1968.

——*Anthropology from a Pragmatic Point of View,* çev., Mary J. Gregor. The Hague, 1974.

——*Kant's Critique of Aesthetic Judgement,* çev., James Creed Meredith. Oxford, 1911.

Kaplan, E. Ann, 'Feminism/Oedipus/Postmodernism: The Case of MTV', E. Ann Kaplan içinde (ed.), *Postmodernism and its Discontents.* Londra ve New York, 1988, ss. 30-44.

Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche.* Münih, 1977.

Kayser, Wolfgang, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Oldenburg and Hamburg, 1957.

Kearney, Richard, *The Wake of Imagination. Ideas of Creativity in Western Culture.* Londra, 1988.

Keeble, T. W., *The Burlesque of Mythology in Seventeenth-Century Poetry in Spain.* Bitirme Tezi, Londra, 1948.

Kellner, Douglas, *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond.* Oxford ve Cambridge, 1989.

——(ed.). *Postmodernism /Jameson /Critique.* Washington, 1989.

Kermode, Frank, Modernisms Again. Objects, Jokes and Art', *Encounter* içinde, 26/4, Nisan 1966, ss. 65-74.

Kiremidjian, G. David, *A Study of Modern Parody. James Joyce's Ulysses, Thomas Mann's Doctor Faustus* (Bitirme Tezi, Yale, 1964). New York ve Londra, 1985.

——'The Aesthetics of Parody', *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 28, 1969, ss. 231-42.

Kirk, Eugene, P., *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism.* New York, 1980.

Kitchin, George, *A Survey of Burlesque and Parody in English.* Londra, 1931.

Kleinknecht, Hermann, *Die Gebetsparodie in der Antike.* Stuttgart ve Berlin, 1937.

Klotz, Heinrich, *The History of Postmodern Architecture* (1984), çev., Radka Donnell. Cambridge, Mass. ve Londra, 1988.

Knoche, Ulrich, *Roman Satire* (1949), çev., E. S. Ramage. Indiana, 1976.

Kolb, David, *Postmodern Sophistications. Philosophy, Architecture and Tradition.* Şikago, 1990.

——'Postmodern Sophistications', *Architectural Design* içinde, 60/9-10, 1990; Profil 88, *Post-Modernism on Trial.* Londra, 1900, ss. 13-19.

Koller, Hermann, 'Die Parodie', *Glotta* içinde, 35/1-2, 1956, ss. 17-32.

Kranz, Walther, 'Paratragödie', Konrat Ziegler içinde (ed.), *Paulys Real-Encyclopddie der classischen Altertumswissenschaft,* neue Bearbeitung. Stuttgart, 1949, cilt XVIII/4, 1410-12.

Kreissmann, B., 'Pamela-Shamela. A Study of the Criticisms, Burlesques, Parodies and Adaptations of Richardson's "Pamela", *University of Nebraska Studies.* Yeni Seri, 22 Mayıs 1960.

Kristeva, Julia, 'Le mot, le dialogue et le roman' (1966), Julia Kristeva içinde, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse.* Paris, 1969, ss 143-73.

——'Word, Dialogue and Novel', çev., Alice Jardine, Thomas Gora ve Leon S. Roudiez (1980), Toril Moi içinde (ed.). *The Kristeva Reader.* Oxford, 1986, ss. 34-61.

Kuhn, Hans, 'Was parodiert die Parodie?', *Neue Rundschau* içinde, 85/4,1974, ss. 600-18.

Lachmann, Renate (ed.) *Dialogizität.* Münih, 1982.

——'Ebenen des Intertextualitätsbegriffs', Karlheinz Stierle ve Rainer Warning içinde (ed.). *Das Gespräch.* Münih, 1984, ss. 133-8.

——'Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik', Karlheinz Stierle ve Rainer Warning içinde (ed.). *Das Gespräch.* Münih, 1984, ss. 489-515.

——'Zur Semantik metonymischer Intertextualität', Karlheinz Stierle ve Rainer Warning içinde (ed.). *Das Gesprach.* Münih, 1984, ss. 517-23.

Lalli, Giovanni Battista, *Eneide travestita.* Roma, 1633.

Lampe, G. W. H., *A Patristic Greek Lexicon.* Oxford, 1961-8.

Leavis, F. R., *The Great Tradition* (1948). Hanmondsworth, 1967.

Lee, Charles ve D. B. Wyndham Lewis, *The Stuffed Owl. An Anthology of Bad Verse* (1930). Londra, 1963.

Lehmann, Paul, *Die Parodie im Mittelalter.* Münih, 1922.

——(ed.), *Parodistische Texte. Beispieie zur lateinischen Parodie im Mittelalter.* Münih, 1923.

——*Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters.* Leipzig ve Berlin, 1927.

Lelièvre, F. J.,' The Basis of Ancient Parody', *Greece and Rome* içinde, Seri *2, 1/2.* Haziran 1954, ss. 66-81.

Lemon, Lee T. ve Marion J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln, Nebraska, 1965.

Levi-Strauss, Claude, *La Pensee Sauvage.* Paris, 1962.

Lichtenberg, Georg Christoph, *Vermischte Schriften. Neue vermehrte, von dessen Söhnen veranstaltete Original-Ausgabe,* 14 cilt. Göttingen, 1844-53.

Liddell, Henry George ve Robert Scott (ed.), *A Greek-English Lexicon,* Roderick McKenzie ve diğerlerinin katkılarıyla Sir Henry Stuart Jones tarafından yenilenmiştir. Oxford, 1983.

Liede, Alfred, 'Parodie' (1966), W. Kohlschmidt ve W. Mohr içinde (ed), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte,* 2. Baskı, cilt 3. Berlin ve New York, 1977, ss. 12-72.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain.* Paris, 1983.

Lodge, David, *The British Museum is Falling Down* (1965). Harmondsworth, 1983.

——*Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel* (1966), 2. Baskı Londra, Boston, Melbourne, Henley, 1984.

——*Changing Places. A Tale of Two Campuses* (1975). Harmondsworth, 1987.

——*Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (1981). Londra, Boston, Henley, 1986.

——*Small World. An Academic Romance* (1984). Harmondsworth, 1986.

——*Nice Work* (1988). Harmondsworth, 1989.

——*After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism.* Londra, 1990.

——*Paradise News. A Novel.* Londra, 1991.

——*The Art of Fiction.* Harmondsworth, 1992.

Loveridge, Mark, *Laurence Sterne and the Argument against Design.* Londra, 1982.

Lucian, *Satirical Sketches,* çev., Paul Turner. Harmondsworth, 1961.

Lucie-Smith, Edward, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms.* Londra, 1984.

Ludwich, A., *Die Homerische Batrachomachia des Karers Pigres nebst Scholien und Paraphrase.* Leipzig, 1896.

Lyotard, Jean-Francois, *Driftworks,* ed. Roger McKeon. New York, 1984.

——*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), çev., Geoff Bennington ve Brian Massumi; 'Answering the Question: What is Postmodernism?' (1982), çev., Regis Durand. Manchester, 1984.

McCaffery, Larry (ed.), *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide.* New York ve Londra, 1986.

MacDonald, Dwight (ed.), *Parodies, An Anthology from Chaucer to Beerbohm and After.* Londra, 1960.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction.* New York ve Londra, 1987.

McLuhan, Marshall ve Wilfred Watson, 'Parody', *From Cliché to Archetype* içinde. New York, 1970, ss. 167-170.

McMahon, A. P., 'On the Second Book of Aristotle's *Poetics* and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy', *Harvard Studies in Classical Philology* içinde, 28, 1917, ss. 1-46.

MacQueen-Pope, W. J., 'Burlesque', S. H. Steinberg içinde (ed.), *Cassell's Encyclopaedia of Literature,* 2 cilt, Londra, 1953, cilt 1, ss. 72-3.

Maas, Paul, 'Parodos (παρῳδός,)', Konrat Ziegler içinde (ed.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* neue Bearbeitung. Stuttgart, 1949, cilt XVIII/4, 1684-5.

Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production* (1966), çev., Geoffrey Wall. Londra, Henley, Boston, 1978.

Madius, V., *De ridiculis,* V. Madius ve B. Lombardus içinde, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes.* Venedik, 1550, ss. 301-27.

Mann, Thomas, *Gesammelte Werke.* Frankfurt on Main, 1960.

Markiewicz, Henryk, 'On the Definitions of Literary Parody', *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday* içinde, 3 cilt, cilt 2. The Hague, 1967, ss. 1264-72.

Martin, Arthur Shadwell, *On Parody.* New York, 1896.

Marx, Karl, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1852). Moskova, 1977.

Matejka, L. ve K. Pomorska (ed.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge, Mass., 1971.

Medvedev, P. N/M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics, çev.*, Albert J. Wehrle. Baltimore ve Londra, 1978.

Meredith, George, *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (1877). Westminster, 1897.

Méril, Edelestand du. *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle.* Paris, 1843.

Meyer, Herman, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans* (1961), yenilenmiş 2. Baskı. Stuttgart, 1967.

Minogue, Valerie, 'The Uses of Parody: Parody in Proust and Robbe-Grillet', Margaret A. Rose içinde (ed.). *Parody. A Symposium,* in *Southern Review,* 13/1. Adelaide, Mart 1980, ss. 53-65.

Mitsdörffer, W., *Die Parodie Euripideischer Szenen bei Aristophanes.* Bitirme Tezi, Berlin, 1943.

Mollett, J. W., *An Illustrated Dictionary of Words used in Art and Archaeology.* Londra, 1883.

Monumenta Germaniae, cilt IV/II&III, ed. Karl Strecker. Berlin, 1923.

Monro, David Hector, *Argument of Laughter.* Melbourne, 1951.

Muecke, Douglas, C, *The Compass of Irony.* Londra, 1969.

——*Irony.* Londra, 1970.

——*Irony and the Ironic.* Londra, 1982.

Muecke, Frances, 'Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes', *Antichton* içinde, 11, 1977, ss. 52-67.

Murray, Augustus T., *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes with Especial Reference to his Scenes and Situations.* Berlin, 1891.

Murray, Gilbert, *A History of Ancient Greek Literature* (1897), 3. Baskı. Londra, 1907.

——*Aristophanes. A Study.* Oxford, 1933.

Murray, Peter ve Linda, *A Dictionary of Art and Artists* (1959) Harmondsworth, 1960.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Der Sinn der Parodie im Don Quijote.* Heidelberg, 1963.

Newman, Michael, 'Revising Modernism, Representing Postmodernism. Critical Discourses of the Visual Arts', *ICA Documents* içinde, 4/5. Londra, 1986, ss. 32-51.

Nietzsche, Friedrich, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe,* ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Berlin, 1967 ss.

Novati, Francesco, 'La Parodia Sacra nelle Letteratura Moderne', *Studi Critici et Letterari* içinde. Turin, 1889, ss. 177-310.

Oxford English Dictionary. Oxford, 1933; 2. Baskı. Oxford, 1989.

Plato, *Philebus*, çev., Harold N. Fowler (1925). Londra ve Cambridge, Mass., 1962.

Pöhlmann, Egert, 'ΠΑΡΩΙΔΙΑ', *Glotta* içinde, 50/3-4, 1972, ss. 144-56.

Pollard, Arthur, *Satire.* Londra, 1970.

Potts, L. J., *Comedy* (1949). Londra, 1966.

Preisendanz, Wolfgang ve Rainer Warning (ed.), *Das Komische.* Münih, 1976.

Priestman, Judith, *The Age of Parody. Literary Parody and Some Nineteenth-Century Perspectives.* Bitirme Tezi, University of Kent, Canterbury, 1980.

Quintilian, *Institutio Oratoria,* 4 cilt., çev., H. E. Butler. Londra ve Cambridge, Mass., 1960.

Rabelais, Francois, *The Histories of Gargantua and Pantagruel*, çev., J. M. Cohen (1955). Harmondsworth, 1963.

Rau, Peter, *Paratragödia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes.* Münih, 1967.

Raven, D. S., *Poetastery and Pastiche. A Miscellany.* Oxford, 1966.

Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism.* Londra ve New York, 1930.

Richardson, Mrs Herbert, *Parody,* The English Association Kitapçığı Nu. 92, Ağustos 1935. Londra, 1935.

Riewald, J. G., 'Parody as Criticism', *Neophilologus* içinde, 50, 1966, ss. 125-48.

Riffaterre, Michel, 'Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse', *Critical Inquiry* içinde, 11, 1984, ss. 141-62.

Riha, Karl, *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik.* Stuttgart, 1971.

Roberts, David, *Kopf und Welt,* çev., Helge ve Fred Wagner. Münih ve Viyana, 1975.

Röhrich, Lutz, *Gebärde-Metapher-Parodie.* Düsseldorf, 1967.

Rose, H. J., *A Handbook of Greek Literature. From Homer to the Age of Lucian* (1934), yenilenmiş ve düzeltilmiş 4. Baskı. Londra ve New York, 1964.

Rose, Margaret A., *The Functions of Biblical Language in the Poetry of Heinrich Heine. Conventional and Parodic Uses of the Bible and of Biblical Language.* Bitirme Tezi, Monash University, Victoria, Avustralya, 1973.

——'Carnival and *Tendenz:* Satiric Modes in Heine's *Alta Troll. Ein Sommernachtstraum*', *AUMLA* 43, Mayıs 1975, ss. 33-49.

——*Die Parodie: Eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik.* Meisenheim on Glan, 1976.

——*Reading the Young Marx and Engels. Poetry, Parody and the Censor.* Londra ve Totowa, N. J., 1978.

——*Parody//Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction.* Londra, 1979.

——(ed.), *Parody. A Symposium* (1976), *Southern Review* içinde, 13/1. Adelaide, Mart 1980. (Susumu Shimaoka tarafından *The Structure of Parody* şeklinde tercüme edilmiştir. Tokyo, 1989.)

——'Defining Parody', *Parody. A Symposium, Southern Review*'e giriş makalesi, 13/1. Adelaide, Mart 1980, ss. 5-20.

——'The Second Time as Farce: History Understood as Fiction', Leonard Schulze ve Walter Wetzels içinde (ed.). *Literature and History.* Lanham, New York ve Londra, 1983, ss. 27-35.

——'Die Parodie als Bild der Rezeption und Produktion des Textes', in *Akten des VI. IVG Kongresses. Basel* 1980, ed. H. Rupp ve H-G. Roloff. Bern, 1981, ss. 397-400.

——'Parody Revisited', *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody* içinde, ed. P. Petr, D. Roberts ve P. Thomson. Frankfurt on Main, Bern ve New York, 1985, ss. 187-92.

——'Parody and Post-Structuralist Criticism', *Jahrbuch für internationale Germanistik,* 18/1, 1986, ss. 96-101.

——'Parody/Post-Modernism', *Poetics* içinde, 17, 1988, ss. 49-56.

——'Postmodernistskaya Imitatsiya', çev., G. A. Sokolov, *Iskusstvo* içinde, 8,1990, ss. 44-8.

——'Post-Modern Pastiche', *British Journal of Aesthetics* içinde, 31/1, Ocak 1991, ss. 26-38.

——*The Post-Modern and the Post-Industrial. A Critical Analysis.* Cambridge, 1991.

——'Defining the Post-Modern', Charles Jencks içinde (ed.). *The Post-Modern Reader.* Londra ve New York, 1992, ss. 119-36.

Rotermund, Erwin, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik.* Münih, 1963.

——*Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Münih, 1964.

Rutherford, W. G. (ed.), *Scholia Aristophanica,* 3 cilt. Londra, 1896.

Ryle, Gilbert, *The Concept of Mind* (1949). Harmondsworth, 1966.

Salingar, Leo, *Shakespeare and the Traditions of Comedy.* Cambridge, 1974.

Sallier, l'Abbé, 'Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie', *Histoire de l'Academie Royal des Inscriptions et Belles Leltres,* cilt VII. Paris, 1733, ss. 398-410.

Scaliger, J. C, *Poetices libri septem.* Lyons, 1561.

Scarron, Paul, *Typhon ou la Gigantomachie. Poëme Burlesque.* Paris, 1644.

——*Le Virgile Travesty en vers Burlesques* (1648-53). Paris, 1653.

Schlegel, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe,* 6 cilt., ed. E. Lohner. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1962-74.

Schlegel, A. W. ve Fr. (ed.), *Athenaeum.* 1798-1800. Stuttgart, 1960.

Schlegel, Friedrich, *Sämmtliche Werke,* 10 cilt, 5. cilt içinde. Viyana, 1822-5.

Schlesinger, A. C, 'Indications of Parody in Aristophanes', *Transactions of the American Philological Association* içinde, 67, 1936, ss. 296-314.

——'Identification of Parodies in Aristophanes', *American Journal of Philology* içinde, 58, 1937, ss. 294-305.

Schmidt, Siegfried, J., *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation.* Münih, 1973.

——*Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft.* Münih, 1975

Schneegans, Heinrich, *Geschichte der grotesken Satire.* Strassburg, 1894.

Scholes, Robert, *The Fabulators* (1963). Oxford, 1967.

Shakespeare, William, *The Complete Works,* yeni baskı, ed. P. Alexander. Londra ve Glasgow, 1951.

Sharpe, Tom, *Porterhouse Blue* (1974). Londra, 1983.

Sheldon, Richard Robert, *Viktor Borisovic Shklovsky: Literary Theory and Practice,* 1914-1930. Bitirme Tezi, Michigan, 1966.

Shepperson, A. B., *The Novel in Motley: A History of the Burlesque Novel in English* (1936). New York, 1967.

Sheridan, Richard, Brinsley, *The Major Dramas of Richard Brinsley Sheridan. The Rivals, The School for Scandal, The Critic,* ed. George Henry Nettleton. Boston, 1906

Shimaoka, Susumu, 'The Spirit of Parody: the *Salomé* of Jules Laforgue', *Bulletin of General Education Faculty of Ibaraki University* içinde, 11, Mart 1979, ss. 35-50.

——'Notes on *Tradition and the Individual Talent: T.* S. Eliot and his Relational Way of Thinking', *Bulletin of General Education Faculty of Ibaraki University* içinde, 14, Mart 1982, ss. 43-50.

Shipley, John Burke, 'Satire', Joseph T. Shipley içinde (ed.). *Dictionary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism* (1943), yenilenmiş ve genişletilmiş baskı. Londra, 1970, ss. 286-90.

Shklovsky, Viktor, *'Tristram Shendi' Sterna i Teoriya Romana.* Petrograd ve Moskova, 1921.

——*Rozanov.* Petrograd, 1921.

——*'Evgenii Onegin'. (Pushkin i Stern), Ocherki po Poetike Pushkina* içinde. Berlin, 1923, ss. 199-220.

——*O Teorii Prozy.* Moskova ve Leningrad, 1925.

——*O Teorii Prozy,* 2. Baskı. Moskova 1929.

——*Khudozhestvennaya Prosa. Razmishleniya i Razbori.* Moskova, 1959.

——'Art as Technique', Lee T. Lemon ve Marion J. Reis içinde (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln, Nebraska, 1965, ss. 3-24.

——'Sterne's *Tristram Shandy:* Stylistic Commentary', Lee T. Lemon ve Marion J. Reis içinde (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln, Nebraska, 1965, ss. 25-57.

——'A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*', çev., W. George Isaak, John Traugott içinde (ed.) *Laurence Sterne. A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N. J., 1968, ss. 66-89.

——*A Sentimental Journey. Memoirs,* 1917-1922 (1923), çev., Richard Sheldon. Ithaca ve Londra, 1970.

——'The Mystery Novel: Dickens's *Little Dorrit*', çev., Guy Carter, L. Matejka ve K. Pomorska içinde (ed.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge, Mass., 1971, ss. 220-6.

——'The Connection between Devices of *Syuzhet* Construction and General Stylistic Devices', çev., Jane Knox, Stephen Bann ve John E. Bowlt içinde (ed.), *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation.* Edinburgh, 1973, ss. 48-72.

——'Pushkin and Sterne: *Eugene Onegin*', çev., M. Holquist, Victor Erlich içinde (ed.), *Twentieth-Century Russian Literary Criticism.* New Haven ve Londra, 1975, ss. 63-80.

——*Theory of Prose* (1929), çev., Benjamin Sher, Gerald L. Bruns'un giriş yazısıyla. Illinois, 1990.

Shlonsky, Tuvia, 'Literary Parody. Remarks on its Method and Function', Francois Jost içinde (ed.), *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association,* 1964, 2 cilt. The Hague, 1966, cilt 2, ss. 797-801.

Shumway, David R., 'Jameson/Hermeneutics/Postmodernism', Douglas Kellner içinde (ed), *Postmodernism/Jameson/Critique.* Washington, 1989, ss. 172-202.

Smith, Dane Farnsworth, *Plays About the Theatre in England From 'The Rehearsal' in* 1671 *to the Licensing Act in* 1737; *or, The Self-Conscious Stage and its Burlesque and Satirical Reflections in the Age of Criticism.* Oxford, 1936.

Soja, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory.* Londra ve New York, 1989.

Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays* (1966). New York, 1978.

Squire, Sir John Collings (ed.). *Apes and Parrots. An Anthology of Parodies.* Londra, 1928.

Stackelberg, Jürgen von, *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement. Parodie.* Frankfurt on Main, 1972.

Steam, Gerald Emanuel (ed.), *McLuhan: Hot and Cool.* Harmondsworth, 1968.

Steinecke, W., *Das Parodieverfahren in der Musik.* Kiel, 1934.

Steiner, Wendy, 'Intertextuality in Painting', *American Journal of Semiotics* içinde, 3/4, 1985, ss. 57-67.

Stephanus, Henricus, *Thesaurus Graecae Linguae.* 5 cilt., Cenevre, 1572.

——*Parodiae Morales.* Cenevre, 1575.

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67), ed. Graham Petrie. Harmondsworth, 1967.

Stierle, Karlheinz, 'Werk und Intertextualität', Karlheinz Stierle ve Rainer Warning içinde (ed.). *Das Gespräch.* Münih, 1984, ss. 139-50.

Stone, Christopher, *Parody.* Londra, 1914.

Striedter, Jurij, 'Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution', Jurij Striedter içinde (ed.), *Texte der Russischen Formalisten,* cilt 1. Münih, 1969, ss. IX-LXXXIII.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung.* Tubingen, 1960.

Tallis, Raymond, *Not Saussure. A Critique of Post-Saussurian Literary Theory.* Londra, 1988.

Todorov, Tzvetan, 'Some Approaches to Russian Formalism', çev., Bruce Merry, in Stephen Bann and John E. Bowlt (ed.), *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation.* Edinburgh, 1973, ss. 6-19.

——*Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle* (1981), çev., Wlad Godzich. Minneapolis, 1984.

Tomashevsky, Boris, *Teoriya Literaiury.* Leningrad, 1925.

——*Teoriya Literatury. Poetika.* Moskova ve Leningrad, 1927.

——'Thematics', Lee T. Lemon ve Marion J. Reis içinde (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln, Nebraska, 1965, ss. 61-95.

Toynbee, Arnold J., *A Study of History by Arnold J. Toynbee,* ed. D. C. Somervell. Londra, 1946.

——*A Study of History*, cilt 1-6, Londra, 1939, ve cilt 7-10, Londra, 1954.

——'Art: Communicative or Esoteric?', Edward F. Fry içinde (ed.), *On the Future of Art.* New York, 1970, ss. 3-19.

Trachtenberg, Stanley (ed.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts.* Westport, Connecticut ve Londra, 1985.

Traugott, John (ed.), *Laurence Sterne. A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N. J., 1968.

Tynyanov, Yuriy N., *Dostoyevsky i Gogol* (k *Teorii Parodii*) (1921). Letchworth, 1975.

——*Problema Stikhotvornogo Yazyka* (1924). The Hague, 1963.

——*Arkhaisty i Novatory* (1929). Münih, 1967.

——'On Literary Evolution', çev., C. A. Luplow, L. Matejka ve K. Pomorska içinde (ed.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge, Mass., 1971, ss. 66-78.

——'Dostoevsky and Gogol', Victor Erlich içinde (ed.). *Twentieth-Century Russian Literary Criticism.* New Haven ve Londra, 1975, ss. 102-16.

——'O Parodii', Yuriy N. Tynyanov içinde, *Poetika. Istoriya Literatury, Kino.* Moskova, 1977, ss. 284-310.

——*The Problem of Verse Language* (1924), ed.ve çev., Michael Sosa ve Brent Harvey. Michigan, 1981.

Ulmer, Gregory L., 'Of a Parodie Tone Recently Adopted in Criticism', *New Literary History* içinde, 13/3, İlkbahar 1982, 'Theory: Parodies, Puzzles, Paradigms', ss. 543-60.

Van Ghent, Dorothy, *The English Novel. Form and Function.* New York, 1953.

Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture.* New York, 1966.

Verweyen, Theodor, *Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs.* Münih, 1973.

Verweyen, Theodor ve Gunther Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Line systematische Einführung.* Darmstadt, 1979.

——'Parodie, Palinodie, Kontradiktio, Kontrafaktur - Elementare Adaptions-formen in Rahmen der Intertextualitätsdiskussion', Renate Lachmann içinde (ed.), *Dialogizität.* Münih, 1982, ss. 202-36.

——*Die Kontrafaktur: Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat.* Konstanz, 1987.

Virgil, 2 cilt, çev., H. Rushton Fairclough, yenilenmiş baskı, Londra ve Cambridge, Mass., 1967.

Volosinov, V. N., *Freudianism. A Marxist Critique.* (1927), çev. I. R. Titunik, Neal H. Bruss'un katkılarıyla. New York, San Francisco, Londra, 1976.

Wales, HRH, the Prince of, *A Vision of Britain.* Londra, 1989.

Warning, Rainer, 'Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie', Wolfgang Preisendanz ve Rainer Warning içinde (ed.), *Das Komische.* Münih, 1976, ss. 279-333.

Watson, E. Bradlee, 'Burlesque', Joseph T. Shipley içinde (ed.), *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms. Technique.* Londra, 1945, ss. 79-80.

——'Burlesque', Joseph T. Shipley içinde (ed.), *Dictionary of World Literary Terms. Forms, Techniques, Criticism* (1943), yenilenmiş ve genişletilmiş baskı. Londra, 1970, s. 35.

Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* Londra ve New York, 1984.

Weisstein, Ulrich, 'Parody, Travesty and Burlesque. Imitation with a Vengeance', Francois Jost içinde (ed.). *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association,* 1964, 2 cilt, cilt 2. The Hague, 1966, ss. 802-11.

Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne* (1987), 2. baskı. Weinheim, 1988.

Welsford, Enid, *The Fool. His Social and Literary History* (1935). Londra, 1968.

West, Francis, *Gilbert Murray. A Life.* Londra ve New York, 1984.

Wilde, Alan, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination.* Baltimore, 1981.

Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest, Complete Works of Oscar Wilde* içinde, Vyvyan Holland'ın giriş yazısıyla (1948), yeni baskı. Londra ve Glasgow, 1969.

Wimsatt, W. K., 'The Criticism of Comedy', W. K. Wimsatt içinde, *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism.* Kentucky, 1965, ss. 90-107.

Wodehouse, P. G., *Right Ho, Jeeves.* Londra, 1922.

——*The Code of the Woosters* (1937). Londra, 1900.

——*Performing Flea. A Self-Portrait in Letters* (1953). Harmondsworth, 1961.

——*Jeeves and the Feudal Spirit* (1954). Londra, 1900.

Woodhouse, S. C, *English-Greek Dictionary. A Vocabulary of the Attic Language.* Londra, 1932.

Worcester, David, *The Art of Satire* (1940). New York, 1960.

DİZİN

A
A. C. Schlesinger 34
A. Ludwich 27, 193, 397
A. S. Byatt 13, 311, 312, 313, 385
A. T. Murray 31, 391
absürt 282, 289
absürtlük 95, 358
Achille Bonito Oliva 327, 383
Adolfo Bioy Casares 102, 334, 384
Aeschylus 35, 49, 55, 381
agora 330
Alain René Lesage 179
Alan Wilde 270
alay 7, 23, 29, 32, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 83, 84, 90, 91, 94, 97, 98, 114, 118, 120, 122, 135, 149, 157, 174, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 224, 237, 253, 300, 308, 317, 322, 323, 338, 343, 346, 354, 362, 363, 369, 370, 373, 376
aldatmaca 97, 99, 100, 101, 102
Alexander Pope 118, 119
Alexander Puşkin 155, 163, 165, 173
Alfred Liede 51, 93, 202, 231
alımlama kuramı 228
alıntı 8, 19, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 52, 53, 54, 61, 65, 69, 81, 88, 92, 98, 109, 110, 111, 112, 115, 177, 185, 198, 228, 229, 239, 243, 292, 342, 351, 356, 375
alışkanlığı kırma 147
Aloys Blumauer 54, 383
Ambrosius Theodosius Macrobius 195
Amitai Etzioni 266
André Malraux 301, 360
Andreas Huyssen 273
Andreas Huyssen 391
Andrei Bely 164
Andy Warhol 295
antik parodi 23, 85, 86, 92, 121, 204, 365, 366, 370
Anton Çehov 153, 158
aracı açıkça ortaya koymak 158, 171, 187

aracın mekanikleştirilmesi 162, 167
aracın yenilenmesi 134
araçlar 25, 117, 151, 158, 159, 190, 191, 194, 229, 236
Arata Isozaki 327
Aristofanes 12, 18, 25, 30, 34, 35, 36, 37, 40, 43, 49, 55, 57, 58, 72, 74, 75, 81, 86, 92, 96, 117, 121, 127, 191, 202, 247, 253, 343, 365, 375
Aristofanik yorumcular 92
Aristoteles 19, 20, 22, 25, 26, 28, 31, 34, 36, 37, 42, 55, 56, 84, 95, 96, 228, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 358, 375
Aristoxenus 38
Arnold J. Toynbee 261, 263, 264
Arthur Shadwell Martin 202
Athenaeus 20, 22, 25, 26, 30, 31, 32, 34, 38, 41, 44, 88, 195, 382
Atinalı Hermippus 31
August von Platen 194
August Wilhelm Schlegel 75
Aulus Gellius 33, 195, 389

B
Bachiarius 199
bathos 98
Batrachomyomachia 27, 28, 29, 30, 87, 88, 89, 91, 193
Beigesang 73, 74, 188
Ben Jonson 24, 99, 376, 394
Benjamin Sher 143, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 164, 177, 214, 228, 402
Bernard Iddings Bell 262
Bernard Smith 264
biçimciler, Rus, bk. Rus Biçimciler 12, 111, 116, 117, 131, 141, 142, 155, 156, 159, 170, 176, 207, 212, 213, 214, 226, 228, 230, 236, 237, 238, 299, 354, 356
Boccaccio 153
Boeotus 31
Boileau 85, 88, 90, 91
Boris Eikhenbaum 161, 168, 172
Boris Tomaşevski 156
Brian McHale 323, 324, 352
brikolaj 101, 243, 305, 317
Broder Christiansen 152, 168
Buckingham Dükü 118
burlesk 12, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 37, 44, 45, 46, 48, 49, 66, 73, 74, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 194, 200, 213, 220, 221, 225, 226, 227, 259, 291, 322, 323, 326, 345, 364, 369, 370, 373, 376

C
C. Cotton 47
C. P. Snow 343, 348
C. Wright Mills 265
Carlo Maria Mariani 317
Cena Cypriani 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 224, 229, 238, 332, 333, 334, 336
Cervantes 18, 61, 63, 64, 72, 74, 75, 76, 85, 86, 87, 94, 115, 120, 123, 124, 127, 128, 130, 134, 135, 137, 138, 143, 148, 153, 154, 155, 171, 179, 180, 184, 185, 187, 190, 208, 215, 218, 222, 224, 236, 249, 250, 259, 296, 323, 332, 333, 334, 335, 336, 363, 365, 370, 385, 389
Charles Dickens 55, 60, 150, 151, 171, 177, 178, 291, 402
Charles Jencks 7, 109, 244, 260, *267*, *268*, *269*, *274*, 278, 280, 289, 293, 297, 298, 307, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 326, 327, 328, 329, 331, 346, 355, 361, 362, 366, 374, 393, 400
Charles Sorel 209
Chr. Martin Wieland 185
Christine Brooke Rose 324
Christopher Lasch 361
Christopher Stone 45, 66, 89
Cicero 56
cinas 39, 42, 255, 256, 288
Claude Lévi-Strauss 305
Coena Cypriani 202
Conan Doyle 334
Craig Owens 272

Cratinus 31
Cunningham 118, 386
Cynaethalı Diocles 38
çapraz okuma 109, 110, 111
çelişki 54, 57, 60, 77, 148, 152, 171, 219, 316, 337, 353, 379
çift düzlemli parodi 376
çift kodlu parodi 73, 160, 260, 276, 277, 280, 289, 293, 320, 325, 326, 364
çift kodlu postmodernizm 276
çift sesli parodi 238
çifte parodi 64, 348
çiftler 217, 261

D
D. B. Wyndham Lewis 98, 99, 396
D. C. Muecke 72, 123, 409
D. C. Somervell 265
D. H. Green 123, 225
D. H. Lawrence 343
D. S. Raven 399
D. W. Jefferson 145
d'Aubigne 145
Daniel Bell 267, 280
Daniel Defoe 236
David Harvey 276, 309
David Hector Monro 398
David Kolb 277
David Lodge 13, 102, 133, 134, 169, 170, 223, 286, 312, 332, 339, 340, 346, 350, 352, 353, 374, 384
David Ray Griffin 260, 276
David Roberts 137
David Worcester 87
Dazlak Charles 200
demokrasi 96
destansı taşlama 25, 26, 27, 29, 36, 40, 49, 88, 193
Devlerin Savaşı 25, 46
Dick Hebdige 13, 275, 305
Dick Higgins 261
diegesis 342, 347
Diliad 26, 84
Diogenes Laertes 34
dissimülasyon 49, 50
diyalojik 181, 182, 185, 186, 188, 207, 211, 214, 223, 241, 245, 342, 347, 354, 377
Don DeLillo 362
Dorothy Van Ghent 75
Douglas Kellner 290, 293, 298, 394, 402
Dönek İmparator Julian 199
Dr Leavis 11
Dudley Fitts 264
düzlem 163, 167, 219, 250, 340

E
E. Ann Kaplan 275, 392, 394
E. Bradlee Watson 81
E. du Méril 202
E. H. Gombrich 235
edebî evrim 162, 168
edebiyat 48, 51, 69, 81, 156, 208, 229, 242
Edward Albee 292
Edward Lucie-Smith 106, 110, 397
Edward Soja 309
Efesli Hipponax 31
Egert Pöhlmann 23
Eikhenbaum 150, 161, 162, 168, 172, 387
Elias Canetti 136, 385
Enid Welsford 189
Epicharmus 31
Erasmus 120, 218, 387
Ernest Hemingway 343
Erwin Rotermund 112, 231
Eugene P. Kirk 119, 144
Euripides 35, 41, 43, 49, 55, 72, 247, 357, 387

F
F. J. Lelièvre 21, 22, 27, 28, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 72, 73, 74, 92, 111, 202, 396
F. M. Comford 48, 195
F. R. Leavis 143
Farelerle Kurbağaların Savaşı 27
farklılık 38, 47, 51, 52, 53, 54, 58, 65, 67, 73, 108, 112, 152, 188, 243, 250, 256, 263, 276, 323, 377

Federico de Onis 261, 263
Fr. Rolfe 343
Frances Muecke 58
François Beroalde de Verville 145
François Rabelais 120, 171, 178, 179, 185, 191, 193, 200, 207, 208, 212, 214, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 233, 289, 290, 292, 334, 335, 337, 346, 382, 399
Frank Kermode 280
Franz Kafka 343
Fred W. Householder 20, 21, 22, 25, 26, 28, 30, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 66, 72, 74, 80, 92, 322, 391
Frederick Crews 101, 386
Fredric Jameson 13, 249, *272*, *273*, 288, 289, 293, 297, 300, 314
Friedrich Dübner 37, 387
Friedrich Nietzsche 233, 251, 252, 253, 254, 255, 284, 296, 358, 376, 386, 388, 389, 398
Friedrich Schlegel 75, 124
Fütüristler 143
Fyodor Dostoyevski 160, 162, 168, 171, 213, 223, 337, 340, 341, 386, 404

G
G. Witting 23, 113
Gaspar Ens 145
geç modern parodi 72, 97, 141, 284, 285, 308, 314, 344, 363, 364, 370
Gegengesang 73, 74, 188
genel parodi 18, 22, 72, 76, 141, 236, 259, 334, 347, 356, 369
Geoffrey Chaucer 385
Georg Christoph Lichtenberg 110
George E. Duckworth 387
George E. Marcus 309
George Gordon Byron 83
George Kitchin 99
George Meredith 48
George Villiers 384
Gérard Genette 241, 357
Gizem romanı 151
Gigantomachia 25, 29, 30
Gilbert Murray 27, 28, 32, 43, 49, 405
Gilbert Ryle 137, 400
Gilles Lipovetsky 339
Giovanni Battista Lalli 395
Graham Greene 343
Gregory Ulmer 255
Grimmelshausen 179
grotesk 32, 80, 157, 179, 199, 224, 225, 229, 233, 291, 335, 339, 342
Guillaume Bouchet 145
Guy Debord 310
gülünç olan 338
gülünesi 22, 26, 37, 42, 84, 95, 197, 213, 336

H
H. Grellmann 51
H. Kleinknecht 41, 42, 202, 395
H. R. Hays 264
Hal Foster 261, 272, 273, 299, 303, 383, 390, 391
Halikarnaslı Dionysos 29
Hans Kuhn 395
Hans Robert Jauss 12, 229, 230
Hans-Jörg Neuschäfer 398
Harold Bloom 126
Harold Stewart 101
Harry Levin 265
Heinrich Heine 67, 399
Heinrich Klotz 273
Heinrich Schneegans 90, 179
Henricus Stephanus 403
Henrik Ibsen 152
Henry Fielding 54, 56, 57, 83, 94, 95, 96, 97, 114, 115, 119, 120, 130, 143, 151, 154, 155, 178, 185, 209, 234, 235, 338, 347, 348, 376, 381, 386, 388, 390
Henry James 291, 343
Henry Stephen 25
Henryk Markiewicz 80
Herbert Richardson 43
Hermann Koller 74, 395
Hermogenes 42, 256
heteroglossia 177, 181

hiciv 12, 58, 74, 76, 87, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 134, 136, 144, 146, 157, 190, 196, 199, 201, 210, 212, 214, 215, 223, 337, 341, 344
hiciv oyun 196, 341
hikâye 127, 128, 153
hilarodia 30
Homer 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 88, 89, 196, 197, 337, 391, 399
Homerik rapsodistler 22, 24, 25, 195
Horace 343
Houdard de la Motte 45, 46
Hrabanus Maurus 200

I
I. A. Richards 340
I. R. Titunik 161, 170, 387, 405
Ian Donaldson 94
Ian Pollard 328
Igor Stravinsky 299
Ihab Hassan 13, *267*, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 301, 309, 310, 313, 339, 347, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 377, 384, 390
Ilvonen, Eero 200, 391
Immanuel Kant 53, 54
Inger Christensen 132
Ingrid Strohschneider 75, 123, 124
Irish Murdoch 348
Irving Howe 265
Isaac D'Israeli 24, 29, 33, 45, 46, 62, 376
Isaac Disraeli 386

İ
ikili 71, 163, 164, 166, 172, 191, 206, 207, 217, 226, 227, 231, 320, 321, 328, 370
İncil 67, 68, 69, 199, 200, 201, 203, 221, 229
intihal 97, 99, 107, 146
ironi 12, 57, 72, 117, 119, 122, 123, 124, 125, 131, 133, 134, 136, 174, 188, 191, 209, 222, 253, 271, *277*, 282, 288, 289, 292, 303, 321, 325, 326, 340, 354, 355, 356

J
J. A. Cuddon 25, 166, 386
J. C. Gottsched 76
J. C. Scaliger 22, 375
J. S. Cunningham 118
J. Starobinski 241
J. W. Mollett 398
J'Abbé Sallier 25, 400
Jacob Grimm 390
Jacques Derrida 249, 255, 279, 284, 306, 310, 311, 339, 377, 386
James Joyce 55, 60, 101, 343, 394
James K. Feibleman 48
James McAuley 101
James Stirling 314, 328, 329
Jean Baudrillard 13, 49, 255, 275, 279, 284, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 308, 310, 339, 377, 383, 389, 394
Jean Paul 180
Jean-François Lyotard 269 270, 271
Jerry Aline Flieger 323
Jim Collins 277, 385
Johann Wolfgang von Goethe 76, 318, 389
John Barth 270, 332, 333, 360, 361, 364
John Burke Shipley 401
John Dryden 33, 90, 114, 386
John Dunton 145
John Ferriar 145
John Florio 23, 375
John Fowles 131, 132, 384
John Hawkes 131, 132, 384
John Jump 81, 83
John Kersey 83
John Ozell 85
John Portman 273, 297
John Squire 64
John Watkins Chapman 261, 262
Jonathan Swift 355
Jorge Luis Borges 76, 102, 333, 334
Joseph A. Dane 366, 386

Joseph Addison 24, 83, 84, 94, 121, 376
Joseph Hudnut 264
Judith Priestman 24, 85
Julia Kristeva 395
Jurid Striedter 160
Juvenal 114
Jürgen Habermas 270

K
kahkaha 37, 38, 42, 43, 53, 56, 90, 91, 96, 115, 190, 204, 209, 210, 211, 213, 216, 218, 220, 222, 224, 225, 228, 229, 239, 253, 301, 333, 337, 342, 346, 347, 358, 377
kahramanlık taşlaması 20, 25, 26, 35, 36, 49, 81, 82, 83
karışım 103, 104, 113, 114, 282
karikatür 112, 232
Karl Marx 1, 50, 212, 251, 252, 397, 400
Karl Riha 110
Karl Strecker 198, 201, 398
Karlheinz Stierle 241, 246, 395, 403
karmaşıklık 315, 316, 323, 379
karnaval 7, 23, 171, 179, 190, 207, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 233, 239, 240, 252, 253, 254, 279, 289, 292, 293, 328, 329, 330, 332, 339, 341, 342, 361, 377
karnaval meydanı 218, 219
karnavalesk 327, 328, 341, 342
karşıt kültür 281
katarsis 337, 338
Katerina Clark 170, 171, 189, 211, 233, 385
Keith Aldrich 114, 381
kelime oyunu, bk. cinas 42
kıvrak zekâ 145, 325, 326, 327, 355, 375
Kingsley Amis 130, 347, 348, 349
Kireneli Callimachus 27
kolaj 110, 306, 307, 359
Kolofonlu Xenophanes 33
komedi 19, 48, 84, 96, 323
komik dramatik oyun 99
kontrafekt 109, 113, 243

L
L. J. Potts 48
L. L. Albertsen 104, 106, 107, 381
Lane Cooper 55, 337, 338
Lapôtre 199, 200
Larry McCaffery 344, 345
Laurence Sterne 66, 129, 144, 145, 154, 157, 228, 235, 386, 396, 402, 404
Lawrence Durrell 348
Lee T. Lemon 111, 143, 148, 387, 402, 403
Leo Salingar 400
Leo Spitzer 174
Leslie A. Fiedler 266, 267, 273, 278, 280, 281, 282, 285, 287, 290, 291, 330, 374, 388
Letters of Obscure Men 100, 101
Lev Tolstoy 154
Liddell ve Scott 17, 20, 26, 41, 73, 214
Linda Hutcheon 113, 137, *276*, 286, 308, 320
Longinus 118
Lord Kames 90
Louis Fuzelier 45
Ludwig Tieck 75
Luigi Pirandello 332
Lutz Röhrich 70

M
M. Holquist 155, 402
M. J. Dear 309
M. Prishvin 189
Malcolm Bradbury 13, 59, 102, 135, 212, 333, 339, 344, 348, 350, 362, 374, 382
Margaret A. Rose 1, 7, 10, 103, 260, 386, 389, 390, 398
Margites 28
Marion J. Reis 111, 143, 387, 396, 402, 403
Mark Loveridge 129
Maroneialı Sotades 30

Marshall McLuhan 295
Martin Amis 13, 212, 362, 363, 378, 381
Mary Webb 166
maske 50, 112, 123, 126, 247, 254, 255, 301
Matei Calinescu 321
Matron ya da Matreas 30
Mausolus 27
Max Beerbohm 43, 385, 397
melezleştirme 182, 289, 328
Menippusçu hiciv 114, 119, 120, 121, 125, 144, 146, 199, 210, 212, 214, 215, 341
metinlerarasılık 127, 241, 246, 347
Michael Coffey 113, 385
Michael Graves 330, 331
Michael Koehler 268
Michael M. J. Fischer 309
Michael Newman 398
Michel Butor 250
Michel Foucault 249, 250, 251, 252, 253, 254, 279, 289, 295, 296, 306, 350, 377, 388
Michel Riffaterre 241
Michele Hannoosh 322
Mihail Bahtin 144, 170, 171, 228, 233, 236, 240, 324
Mihail Mihayloviç Bahtin 170
Mike Gane 293, 294, 298
Mikhail Bakhtin 170, 171, 240, 385, 403
mimari 78, 106, 108, 261, 286, 287, 297, 298, 299, 302, 303, 312, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 325, 329, 331
Minoru Takeyama 327
mizah 30, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 54, 56, 59, 60, 98, 111, 191, 200, 209, 222, 282, 283, 300, 301, 315, 318, 322, 325, 327, 333, 336, 344, 354, 355, 358
modern parodi 394
montaj 103
Monumenta Germaniae 198, 398
müteşair 99, 128

N
N. S. Leskov 157
Nicholas Bachtin 387
Nicochares 26, 84
Nikolai Bahtin 233
Nikolai Gogol 160, 161, 162, 164, 168, 221, 404
Nikolaus Pevsner 266
Nissalı Gregory 24
nostalji 296, 301, 302, 317, 319

O
O. Henry 150, 161, 387
Octave Delepierre 202
Oenonas 31
okuyucu 34, 51, 52, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 100, 101, 109, 110, 112, 124, 126, 128, 131, 133, 136, 169, 228, 229, 234, 248, 330, 351, 362, 363, 377
Olga Freidenberg 200
Orta Çağ parodisi 198
Oscar Wilde 169, 346, 352, 405
Oswald Mathias Ungers 287
Owen Seaman 45
Oxford English Dictionary 17, 104, 113, 399
oyun 51, 57, 58, 61, 80, 83, 99, 114, 135, 149, 165, 180, 196, 198, 225, 235, 279, 282, 283, 287, 293, 294, 295, 299, 341, 343, 353, 360
öykü 118, 153, 175, 214
öykünme 98, 196, 342, 344
özparodi 124, 128, 209, 221, 353

P
P. G. Wodehouse 130
P. N. Medvedev 170, 178
Pablo Picasso 110, 144
Paolo Portoghesi 269
paratragodein 375
paratrajedi 34, 35
parode 20, 21, 22, 24, 36, 51, 375
parodeo 24, 30, 36, 38, 66
parodia 17, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 34, 36, 38, 39, 51, 66, 73, 197, 343, 375

parodik gerçekçilik 72, 212, 362
parodik travesti 203
parodik üsluplaştırma 178, 183, 184
parodoi, ayrıca bk. parodos 21, 24, 25, 36, 195
parodos 20, 21, 25, 36
Paroslu Euboeus 31
pastiş 10, 12, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 132, 242, 255, 275, 288, 289, 293, 294, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 330, 339, 340, 343, 344, 356, 377
Patricia Waugh 128, 334, 362
Paul Lehmann 51, 197, 198
Paul Maas 29, 92
Paul Scarron 46, 80, 194
Paul Turner 121, 397
pekoral 38, 59, 97, 98, 99
Persius 114
Peter Rau 399
Peter Fuller 276
Peter Tyndall 364
Peter ve Linda Murray 102, 103
Philip Johnson 109
Phliuslu Timon 33
Pierre Macherey 308
Pigres 27, 397
Platon 75, 95, 96
Plautus 37
Plutarch 27, 195
Polemo 26, 31, 32
polisiye 334, 362, 363
Pontuslu Chamaeleon 26
popüler sanat 290
postmodern parodi 12, 13, 18, 78, 108, 127, 138, 255, 256, 259, 263, 309, 314, 326, 345, 364, 366, 369, 370, 371, 374, 375
postmodernizm 13, 256, 260, 261, 264, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 285, 286, 287, 289, 293, 300, 303, 304, 309, 310, 313, 314, 315, 321, 330, 339, 358, 359, 360
postyapısalcılık 354
priyom ostranneniya 111, 142

Q
Quintilian 21, 24, 39, 40, 41, 49, 50, 51, 56, 57, 375, 399

R
R. M. Leonard 62, 394
Rahip Bay Young 96
RAiner Maria Rilke 152
Rainer Warning 230, 241, 246, 391, 392, 395, 399, 403, 405
rapsodist 25
rapsodistler 22
Raymond Tallis 247
Renate Lachmann 395
René Magritte 250
Renzo Piano 297
Richard Kearney 394
Richard Brinsley Sheridan 401
Richard Carver 362
Richard Janko 55
Richard Kearney 275
Richard Rogers 297
Richard Sheldon 148, 160, 402
Richmond Bond 28, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 381, 383
Richmond Bond 82, 87
Robert Alter 143, 144
Robert Burden 131, 132, 384
Robert Burton 20, 145, 382
Robert C. Holub 228
Robert Louis Stevenson 291
Robert Stern 268, 269
Robert Venturi 289, 316, 326, 392
Roland Barthes 240, 247, 250, 350
roman 132, 133, 137, 143, 149, 154, 155, 156, 178, 179, 180, 182, 186, 187, 188, 190, 192, 208, 209, 214, 215, 223, 237, 238, 241, 291, 292, 333, 334, 338, 341, 342, 395
romans 61, 63, 169, 189
Rudolph Pannwitz 262, 263

Rus biçimciler 12, 111, 116, 117, 131, 141, 142, 159, 170, 176, 177, 206, 214, 226, 228, 229, 235, 236, 237, 238, 247, 299, 354, 356
Russell Sturgis 108

S
S. C. Woodhouse 41
S. J. Schmidt 62
sahtecilik 102
sahtesini yapma 49, 102, 103
Samosatalı Lucian 27, 32, 40, 84, 86, 120, 121, 337, 376, 397, 399
Samuel Beckett 101, 132, 234, 383, 385, 391
Samuel Butler 82
Sander L. Gilman 253
satura 113, 114, 146
Seiichi Shirai 327
Seneca 93, 120, 121, 221
sento 32, 33, 109, 111
Sınırı Geç-Boşluğu Kapat 267
Sigmund Freud 67, 233, 389
silloi 33, 34
simülasyon 49, 50, 296, 297, 306
skaz 171, 172, 174, 181, 341
Sopater 31
sosyalist gerçeklik 189
soytarı ayrıca bk. karnaval 67, 190
sövgü 219
Stella Gibbons 389
Steven Connor 277, 385
Suidas 27
Susan Sontag 283, 284
suzhet 154, 155, 161
Suzi Gablik 318
süreksizlik 138, 142, 146, 147, 152, 154, 230, 237, 250, 286, 316, 353
syuzhet 151, 402
şaklabanlık 24, 46, 47

T
taklit 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 34, 38, 39, 41, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 59, 63, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 89, 91, 92, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 133, 136, 146, 149, 174, 193, 195, 198, 207, 208, 212, 214, 229, 231, 235, 253, 288, 294, 295, 300, 301, 308, 310, 311, 331, 336, 337, 343, 344, 346, 347, 348, 362, 375, 376, 377
taklit yollu alay 23, 44, 48, 49, 69, 70, 74, 76, 97, 149, 174, 198, 214, 300, 343, 346
Taşozlu Hegemon 25, 336
tersinleme 97, 98
Theodor Verweyen 23, 113
Theodor W. Adorno 299, 300, 381
Thomas D'Urfey 145
Thomas Docherty 295
Thomas Mann 70, 299, 300, 394
Thomas Pynchon 324
Tom Sharpe 68
Toyokaze Watanabe 327
Tractatus Coislinianus 55, 56, 333, 337, 385
trajedi 56, 388, 397
transavangard 327
travesti, ayrıca bk. parodik-travesti 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 92, 93, 104, 157, 194, 195, 196, 198, 203, 204, 205, 207, 208, 212, 216, 220, 226, 231, 233, 288, 327, 336, 341, 342, 377
Tuvia Shlonsky 115
Tzvetan Todorov 143, 170, 240

U-Ü
Ulrich von Hutten 100
Umberto Eco 13, 271, 312, 332, 346, 353
uyuşmazlık 38, 49, 52, 53, 54, 58, 65, 69, 77, 89, 112, 167, 171, 172
üsluplaştırma 149, 150, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 209, 226, 324
üstkurgu 9

V
V. Madius 23, 397
V. Kaverin 151
V. N. Volosinov 170
V. Nabokov 132, 351, 385
V. V. Ivanov 170
Valerie Minogue 103
Valisy V. Rozanov 155, 161, 162, 165, 401
Varro 119, 120
Veronalı Zeno 199, 200
Victor Erlich 147, 149, 155, 162, 402, 404
Viktor Şklovski 111, 142, 143, 150, 213, 228
Virgil 23, 46, 47, 54, 90, 193. 404
Virginia Woolf 343

W
W. E. Aytoun 102, 382
W. J. MacQueen-Pope 81
W. K. Wimsatt 48, 405
W. L. Renwick 102
W. RutherfordG. 400
W. Steinecke 21
Wales Prensi 105
Wales, HRH 405
Walter Jerrold 62
Walther Kranz 34
Wayne Booth 301, 303
Wayne C. Booth 123, 129
Wendy Steiner 323
Wido Hempel 105
Wilbur D. Cross 145, 386
Wilde, Alan 405
Wilfred Watson 295, 397
Wilhelm Horn 33, 35, 74, 93, 202
William Sydney Porter 150
William Shakespeare 99, 400, 401
Wimsatt, W. K. 405
Wolfgang Karrer 394
Wolfgang Kayser 394
Wolfgang Iser 12, 233, 234
Wolfgang Welsch 261, 274

Y
yabancılaştırma aracı 142, 164, 246
yapıbozum 261, 273, 287
yapıbozumcu postmodernizm 277
yapısalcılık 356
yarı komik yarı ciddi 214
yorumcu 38, 128, 370
Yuriy Tynyanov 160
yüzey yenileme 109, 311

Z
Zygmunt Bauman 309, 383

Margaret A. Rose: Ünlü bir kuram tarihçisi olan yazar, Avustralya İnsani Bilimler Akademisi, Kraliyet Tarih Topluluğu ve Ömür Boyu Clara Hall üyesidir. Avustralya ve birçok yerde edebiyat ve fikirler tarihi alanında akademik görevler üstlenmiştir. Konu olarak geniş bir alana yayılan yazarın kitapları, İngilizce dışında Almanca ve Japoncada da yayımlanmıştır. *Die Parodie: Eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik* (1976), *Reading the Young Marx and Engels: Poetry Parody and the Censor* (1978), *Parody//Meta-Fiction* (1979) ve *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis* (1991) *yayımlanmış kitaplarından bazılarıdır.*

Cansu Dikme: Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. *Hece* ve *Heceöykü*'de çevirileri yayımlandı. *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, ilk çevirisi *Katherine Mansfield-Seçme Mektuplar* (2016) olan çevirmenin ikinci kitap çevirisidir.

MARGARET A. ROSE

PARODİ:

ANTİK, MODERN VE POSTMODERN

Margaret A. Rose, bu önemli eserde parodi tarihine ve kuramlarına dair antik dönemden başlayarak çağdaş zamanlara kadar uzanan bir inceleme sunuyor. Yazarın 1979'da yayımlanan *Parody//Meta-Fiction* [Parodi//Üstkurmaca] adlı eseri, "çift kodlu" bir araç olan parodinin alaydan daha fazlası olarak kullanılabileceğine dair bir farkındalık yaratması ve bunu yayması açısından etkili bir eserdir. Rose bu eserde 1979 tarihli metninin hem giriş bölümünü zenginleştirir hem de parodi ve pastişin modern ve postmodern kuram ve kullanım tartışmalarına yeni bölümler ekler. Bu bölümlerde yirminci yüzyılın birçok kuramcı ve yazarının eseri tartışılır.

Margaret A. Rose, ünlü bir kuram tarihçisidir. Avustralya İnsani Bilimler Akademisi, Kraliyet Tarih Topluluğu ve Ömür Boyu Clara Hall üyesi olan Rose, Avustralya ve birçok yerde edebiyat ve fikirler tarihi alanında akademik görevler üstlenmiştir. Konu açısından geniş bir alana yayılan yazarın kitapları, İngilizce konuşulan yerlerin dışında Almanca ve Japoncada da yayımlanmıştır. *Parody/Meta-Fiction (Londra, 1979), The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis (Cambridge, 1991)* daha önceki çalışmalarıdır.

"Çok önemli bir kitap. Margaret A. Rose'un eseri, modern edebiyat ve sanat tartışmasındaki birçok temel meseleye değiniyor. '70'lerin ve '80'lerin yetersiz kalan kuram tartışmalarını aşabilen çalışmalardan biri."

Malcolm Bradbury

ISBN 978-605-9556-03-3

9 786059 556033

HECE YAYINLARI | İNCELEME