

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 16.12.24

Om leksikonet: [https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om\\_leksikonet.pdf](https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf)

## Parodi

Fra gresk for “sidesang”. “Parodos” ble brukt om korets inntogssang i teatret i antikkens Hellas.

En etterligning som har som hensikt å latterliggjøre, en komisk omforming av et eksisterende verk. En parodi “imitate to make fun, mock, ridicule or satirise” (Dyer 2007 s. 40). Et verk (eller en persons oppførsel m.m.) ses i et vrenge-speil. Det er en latterliggjørende transformasjon, med overdrivelser, karikerte skikkelser osv., “parodically deformed” (McHale 1987 s. 37). Ordet brukes ofte i dagligtalen i uttrykk som “en parodi på en rettssak” og “en parodi på et valg” (om en urettferdig rettssak og et manipulert valg i et land).

Parodien “siterer, men på en mer eller mindre fordreid, distansert måte, med et kritisk siktemål” (Dolores og García 2013 s. 64). Det må i parodien være en komisk kontrast på tross av likheten. Ordet “parodi” konnoterer både satire og ironi, hevder en litteraturforsker (Genette 1982 s. 38). Parodier kan metaforisk oppfattes som “deformerende speil” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 15). Det er en undergravende måte å skrive på (Bouillaguet 1996 s. 166).

Parodiering er “a highly versatile artistic technique, device or instrument” (Nielsen 2019).

Det er “a work of literature or another art that imitates an existent piece which is well-known to its readers, viewers, or listeners with satirical, critical, or polemical intention. Characteristic features of the work are retained but are imitated with contrastive intention” (Hoesterey 2001 s. 13-14).

En parodi er en “kopi” som (billedlig talt) snur noe ved originalverket opp-ned. Oftest er det spesielt framtrepende trekk ved originalen som det parodiske verket forvrenger på komiske måter. Det komiske er i det kritiske sin tjeneste. Forelegget kritiseres gjennom parodien for å være overvurdert, umoralsk, uoriginalt, ufrivillig komisk eller lignende, og også resepsjonen av verket kan parodieres (f.eks. fordi den har stivnet i lovprisninger). Parodier er en form for latterliggjøring, parasittering og en svertende skrivemåte (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 28). En litterære

parodi “avkler” og “deformerer” en annen tekst (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 202 og 255). Deformeringen skjer f.eks. gjennom overdrivelser.

“[P]arody is parasitic, living off the energy and internal logic of other texts. [Robert] Phiddian writes: “Parody is the parasite genre that can attach to any other (...), living off its mimetic, expressive or rhetoric energy, and reminding it and us that we are facing words rather than things, rhetoric rather than pure ideas, language rather than phenomena” (689).” (Nielsen 2019)

Den som parodierer kan overbruke syntaktiske forbindelser fra det parodierte verket; eventuelt utelate elementer fra originalen (detraksjon), føye til elementer (adjeksjon), bytte om på rekkefølgen av elementer (transmutasjon) eller erstatte elementer (immutasjon) (Karrer 1977 s. 77).

Ifølge Margaret A. Rose i *Parody//Meta-Fiction* (1979) “there are several ways in which a text can be parodied: “[P]arody works by way of juxtaposition, omission, addition, condensation, and by discontinuance of the semantic and metaphoric logic of the original context which it quotes or alludes to in order to refunction it” (45). [...] However, as Rose remarks, although the ideas might have been clear in the original, the parody often adds a layer of ambiguity. It borrows the words and ideas of the original only to repeat them in such a fashion that they either ring hollow or suddenly seem suspicious (Rose, 47). This distortion and criticism of the original is also what creates the comic effect.” (Nielsen 2019)

Parodier er “the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect”, der materialet som blir “deformed” på en komisk måte kan være tekster, sjangrer, litterære stiler/skrivemåter (Margaret A. Rose sitert fra Aron 2004 s. 97-98). “[P]arody works as a form of “critical intertextuality” that aims precisely to bump a text or genre’s meaning-making process off its self-declared trajectory.” (Gray 2010 s. 34) “The parodist stages a “confrontation” with a canonical text of the past (Calinescu 1987: 185), thereby dramatizing the difference between the partners.” (Hoesterey 2001 s. 14)

Det er alltid et komisk innslag i en parodi, ofte med tydelig latterliggjøring (eller hån) (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 67). Den nye teksten kan være spottsk, ertelysten, hånlig, ydmykende for forfatteren som parodieres osv. Parodi er “the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material [...] it is the structural use of comic incongruity which distinguishes the parody from other forms of quotation and literary imitation” (Margaret A. Rose sitert fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 53). Parodi er en form for komisk intertekstualitet, og når det gjelder parodier på kanoniske verk en slags “majestetsfornærmelse”, et tegn på større eller mindre respektløshet.

“It is now possible to establish a list of characteristics of the parodic technique, some of which are necessary and some of which are contingent: 1) a parody bears a

clear similarity and dependence on the original, 2) parody is repetition with comical and critical distance, 3) it is a distorted repetition, and 4) it is often ambiguous, which makes it difficult to extract a direct point or expression of opinion from it. In short, parody is an artistic device used to produce a comedic critique of its original by repeating or reproducing the central point(s) of the original but this time with an ironic detachment or a comedic distance.” (Nielsen 2019)

Franskmannen Alexis Piron uttalte på 1700-tallet at parodi er “et åpent laboratorium for små, ondskapsfulle personer som ikke har andre talenter enn å ødelegge og skamfere vakre verk” (siteret fra <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2009-1-page-32.htm>; lesedato 10.06.24).

Parodi er en “degradering” som kan oppfattes som “vulgær” sammenlignet med det opprinnelige verket (Sorin 2010 s. 26). Ofte blir noe som mange setter høyt, noe både edelt og ganske dunkelt, dratt ned til en banalt og vulgært nivå (Andries 2000 s. 65). Ifølge litteraturforskeren Paul Evdokimov består en parodi i bevaring av det samme innholdet, men endring av tegn på bekræftelse til tegn på avvisning (1978 s. 197). “Parody implies a sure position outside of that to which it refers, one of secure judgement and knowledge.” (Dyer 2007 s. 46-47) Men det har også blitt hevdet at en parodi “does not claim for itself higher authority or value than either the parodied work or the target.” (Michele Hannoosh siteret fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 57).

Linda Hutcheon skriver i *A Theory of Parody* (1985) at parodier viser både “reverence and mockery”. Det er en glidende skala fra det respektfulle og lekende, via ironi, til latterliggjøring og satire. I *A Theory of Parody* hevder Hutcheon at det ikke finnes noen “overhistorisk” måte for å fastsette hva er parodi er, men at parodi i samtidens kultur må oppfattes som “an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting and ‘trans-contextualizing’ previous works of art” (s. 11). Hutcheon oppfatter en parodi som en gjentakelse med ironisk avstand. Parodien kan sies å være en ironisk framstilling av en framstilling, og dermed en gjentakelse med ironisk distanse (Ramona Curry i Neumann-Braun 1999 s. 181). Det kan kalles en “ironisk omsnuing” (Bouillaguet 1996 s. 16).

Parodier har blitt oppfattet som indirekte hyllester (Aron 2004 s. 95), men en parodi fratar det parodierte verket noe av dets “aura” (Sorin 2010 s. 53). Parodier er mindre meningsfulle i en kultur der det opprørske blir borte (Sorin 2010 s. 251).

Parodien kan bli mer berømt enn tekstene som parodieres. Det gjelder f.eks. noen av Lewis Carrolls dikt (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 20).

Den parodiske teksten kan være “all-but-identical but also subtly exaggerated. It may be the exact verbal and syntactical form but applied to a ridiculous subject, or it may be the same subject with the slightest verbal or syntactical alteration.”

(Pollard 1970 s. 57) Det har blitt hevdet at så lite som ett eneste ord i en tekst kan fungere som en parodi (Karrer 1977 s. 76).

“Difference between Spoof, Parody and Satire [...] The main difference between the terms is based on their style of writing, wherein a ‘parody’ is a literary composition that mimics another author’s work in a humorous way and a ‘satire’ is used to make a point by mocking people or an object. While, a ‘spoof’ is a light humored or senseless gag to make people laugh. [...] As defined, ‘a parody’ is a type of musical or literary composition that mimics another author’s work in a humorous way. It is a type of ‘satire’ that takes an original work, and alters its meanings to mock or ridicule the original work of art i.e. the objective is to laugh or scorn at the original work in a witty way. And, one of the most famous parodies is the Scary Movie films series; wherein the composer takes the original storyline, put the characters in different comic contexts and makes a parody of the conventions and clichés of the horror film genre.” (<http://www.differencebetween.info/difference-between-spoof-parody-and-satire>; lesedato 06.04.18)

J. A. Cudden definerer i *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* parodi slik: “The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous. This is usually achieved by exaggerating certain traits, using more or less the same technique as the cartoon caricaturist. In fact, a kind of satirical mimicry. As a branch of satire its purpose may be corrective as well as derisive”. *Grolier Multimedia Encyclopedia* har denne definisjonen: “Parody is the artful and subversive use of mimicry to expose pretension or falsity in the original that it imitates... Parody is a literary technique often used to mock the characteristic styles of writers and make their work seem ludicrous [...] Parody usually intends to deflate its victim but also has more complex, creative purposes that it shares with pastiche. The literary parodist is characteristically ironical, addressing a skeptical, knowledgeable audience.” (begge sitatene er hentet fra <http://lisa.revues.org/2911>; lesedato 10.06.13)

“The parodic impulse to expose is realized by revealing the illusory nature of literature which, by the use of various devices, non-parodic works try to hide sometimes successfully and sometimes not. [...] Since it aims at sharpening the reader’s awareness of the literary medium, parody employs the devices of its original while laying them bare, to use the term coined by the Russian Formalists.” (Tuvia Shlonsky sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 5)

“[I]n so far as it is not a simple imitation but a distortion of the original the method of parody is to disrealize the norms which the original tries to realize, that is to say to reduce what is of normative status in the original to a convention or a mere device.” (Tuvia Shlonsky sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 52) En litterær parodi er et “tekst-våpen” som “omkoder” eller “omfunksjonerer” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 177 og 213).

To grupper i samfunnet kan parodiere hverandre (Karrer 1977 s. 151).

I de tilfellene der det ikke er ett bestemt verk som parodieres, men en hel sjanger, brukes betegnelsen “sjangerparodi”. For eksempel kan en westernfilm være en sjangerparodi ved at trekk fra mange ulike filmer og generelt sjangertrekk fra westernfilmer parodieres. Sjangerparodier baserer seg på sjangerdrevne overdrivelser. En sjangerparodi gjør relativt usynlige sjangerkonvensjoner svært synlige (Mai og Winter 2006 s. 291). Et eksempel er den amerikanske regissøren Jim Jarmuschs film *Dead Man* (1995). I denne filmen undergraves og latterliggjøres mange sjangerstereotyper. Et eksempel gjelder kjeltringene i filmen. Banditter og mordere er vanligvis ordknappe og beinharde i westernfilmer, men morderen Conway Twill i filmen prater ustanselig i vei og trenger teddybjørnen sin for å få sove.

I 1964 ble filmen *Lemonade Joe* spilt inn i Tsjekkoslovakia, regissert av Oldřich Lipský. Handlingen finner sted i Stetson City i det Ville Vesten. Revolvermannen Lemonade Joe kommer ridende inn i byen. Han er avholdsmann, og handlingen er en tydelig parodi på stumfilm-westerns, men slapstick-humor, sang og dans.

Robert Moores *Murder by death* (1976) er en sjangerparodi på krimfilm. I denne filmen samler en ukjent mann berømte detektiver på sitt landsted for å løse en uvanlig sak. Slike sjangerparodier gjør oss bevisst på hvordan en sjanger er “konstruert”. Sjangerparodier kan også kalles “sjanger-persiflasje” (Rauscher 2012 s. 104).

Spillefilmen *Johnny English* (2003; regissert av Peter Howitt) er en parodi på James Bond- og andre agent- og actionfilmer. Den fikk oppfølgere. “On September 28, Rowan Atkinson will return to the screens as the incompetent-but-sought-after British secret agent in *Johnny English Strikes Again*, the third installment of the spy comedy series. In the latest movie, Johnny English is forced to come out of retirement to save the world from a cyber-attack. [...] direct spoofs of the Bond films that are based on Ian Fleming’s novels and feature Agent 007 as the ultimate male fantasy.” (<https://scroll.in/reel/895223/johnny-english-austin-powers-and-more-the-bumbling-spies-who-save-the-world-one-laugh-at-a-time>; lesedato 22.09.21)

I en sjangerparodi kan det være en uklar grense mellom “oppriktig”, ikke-parodisk bruk av sjangeren og parodisk bruk av den, altså glidende overgang mellom sjangerbruk og sjangerparodi.

Sjangerparodi kan på engelsk kalles “mock-x” der x står for sjangeren som latterliggjøres (“mock-epic”, “mock-lyric”, “mock-ballad”, “mock-pastoral” osv.) (Jump 1972 s. 14, 44, 48 og 50).

I noen parodier dominerer “diegetisk omskaping”, dvs. at det historiske, sosiale eller geografiske miljøet er endret. I andre er det “pragmatisk omskaping” der hendelsene og handlingsforløpet forandres i parodisk øyemed. I “transfokalisering” endres synsvinkelen (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 37). En stil kan parodieres, en tenkemåte, en måte å snakke på. Det kan være overflatiske språklige trekk som parodieres eller noe langt mer dyptgående (Mikhail Bakhtin gjengitt fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 41). Bakhtin hevdet at det finnes mange litterære verk i verden som ingen ennå har mistenkt at er parodier. Det finnes dessuten mange grader av parodier, og noen verk er ifølge Bakhtin “potensielt parodiske” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 44).

Det finnes ifølge Bakhtin allerede fra antikken knapt noen sjanger, filosofisk diskurs, religiøs språkbruk osv. som ikke hadde sin “dobbelgjenger” i form av en parodisk eller komisk-ironisk parallell (gjengitt fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 46).

For Bakhtin er de parodiske noe som henger sammen med en hel virkelighetsoppfatning (Aron 2004 s. 97). Det parodiske innebærer å bestride noe, å gjøre motstand (Bouillaguet 1996 s. 12).

Hvorfor lager noen parodier, som kan sies å være et *indirekte* angrep sammenlignet en en fordømmende avisartikkel med *direkte* angrep? Direkte kritikk er også vanlig, men noen ønsker å angripe forfattere “på deres eget felt”, altså med litteratur (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 126). Parodier er en annen type “våpen” enn det kraftigste skytset. Parodier viser på en måte at forfattere faller i sin egen felle, når de må se sine egne virkemidler overdrevet og overbrukt (misbrukt).

Noen hevder at det er en ære å bli parodiert, fordi “man bare kaster steiner på trær som er fulle av frukt” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 110). “Jo tydeligere en forfatter har sin egen skrivemåte, det vil si noe egenartet i framstillingsmåte og uttrykk, jo enklere er han å etterape.” (Jean-François Marmontel sitert fra <http://babel.revues.org/2059>; lesedato 10.04.15) Den franske dikteren Victor Hugo hevdet: “Ved siden av enhver stor ting er det en parodi” (sitert fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 94). “Hvis man lurer på om en bok er god, så kan man spørre seg: Egner denne litteraturen seg til å parodieres? Hvis man kan svare ja, så tror jeg det betyr at boken kan ha noe ved seg.” (Dag Solstad sitert fra *Morgenbladet* 5.–11. desember 2014 s. 46) Parodier kan være f.eks. latterliggjørende, lekende (ludiske), ironiske, kritiske, provoserende, polemiske eller beundrende (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 69 og 174).

En film kan være en parodi på mange, spesifikke filmer. Den amerikanske skuespilleren og filmregissøren Mel Brooks’ film *High Anxiety* (1977) parodierer Alfred Hitchcocks filmer *Vertigo*, *The Birds*, *Psycho* og andre.

“It is our conviction that there never was a single strictly straightforward genre, no single type of direct discourse – artistic, rhetorical, philosophical, religious,

ordinary everyday – that did not have its own parodying and travesty double, its own comic-ironic *contre-partie*.” (Mikhail Bakhtin sitert fra Dena s. 110) En parodi kan forandre innholdet i en utvalgt tekst uten å forandre stilen (Genette 1982 s. 35).

Bak parodier kan det ligge en konservativ holdning, med angrep på det nye og utradisjonelle, mens andre parodier angriper det tradisjonelle og vedtatt verdifulle. Når en parodi skrives i en stil som parodierer en nyskapende stil, er parodiens mål vanligvis å utslette denne stilen, og dermed implisitt behovet for parodien.

En parodi kan forsøke å neglisjere eller viske ut det nyskapende ved det verket som parodieres, og en slik parodi kan sies å være korrigerende og katarsisk (“rensende”) (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 173).

Den sveitsiske forfatteren Friedrich Dürrenmatt skrev i *Teater-skrifter og taler* (1966): “Man’s freedom manifests itself in laughter, his necessity in crying; today we have to demonstrate freedom. The tyrants of this planet are not moved by the works of poets, they yawn at their lamentations, they consider their heroic lays silly nursery tales, they fall asleep over their religious poetry, there is only one thing they fear: their mockery. So parody has crept into all genres, into the novel, into drama, into lyrical poetry.” (sitert fra Howarth 1978 s. 165)

Noen ganger har parodier en tydelig politisk brodd: “Den colombianske forfatteren Gabriel Garcia Márquez kritiserer staten gjennom å parodiere den. [...] Parodi som motvekt. De siste tiårene har imidlertid autoriteten til den offisielle “fortellingen” [i Colombia] stadig blitt utfordret av kjente, colombianske skjønnlitterære forfattere, som Garcia Márquez [...] den forfatteren som gjennom de siste 50 årene mest konsekvent har tydd til parodi for ideologisk å bestride den offisielle historien. Nye forfattere, inspirert av Garcia Márquez, har fulgt opp: Parodi av den offentlige “fortellingen” er blitt et kjennetegn ved moderne colombiansk litteratur” (*Apollon* nr. 4 i 2013 s. 23).

Det er mange tekster som ikke er parodier i sin helhet, men der det finnes små innslag av parodi og der det også kan være glidende og unnvikende overganger mellom det parodiske og det ikke-parodiske (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 8). Parodier er ofte korte, og det har vært hevdet at “alle parodier er kortere enn verkene de parodierer” (Andries 2000 s. 54). En litteraturforsker hevder at “mikroparodier er ekstremt vanlig” (Sorin 2010 s. 140), altså små innslag av parodier i tekster, filmer osv. Parodien kan være et lite innslag i et verk eller omfatte et helt verk, men innebærer alltid å omdanne noe for å skape en komisk virkning (Daniel Sangsue i <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2009-1-page-32.htm>; lesedato 10.06.24).

Noen litterære parodier er ikke basert på en bestemt tekst, og trenger heller ikke å være parodier i sin helhet. De har en “parodisk dimensjon” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 178). En parodi trenger altså ikke være tydelig og massiv, kan være “potensiell” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 184). Kjell Heggelund har poengtert at en

parodi ikke bare trenger å være en måte bare å ta avstand fra noe på, men kan også “brukes for å gå inn i noe. Det er en slags forvrengning som det ligger en kjærlighet i.” (i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 3 i 1998, s. 47)

Det parodiske kan bli tydelig gjennom noe gjentagende og overtydelig i teksten. Utropstegn markerer ofte sterke følelser, og overdreven bruk av utropstegn brukes ofte for å latterliggjøre og parodierte (Anne Coudreuse i <https://ml.revues.org/379>; lesedato 12.07.16). Det kan kreves nyansert tolkning for å se en parodisk dimensjon i en tekst.

Noen parodier er tydelig intendert som parodier, og der mottakeren skal forstå hvilken tekst som er parodierte, mens andre tekster fungerer parodisk uten at forfatteren har hatt det som en hensikt med sin tekst (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 66). En parodi som ingen opplever som parodisk, oppløser seg selv (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 68).

Den såkalte “Poes lov” (oppkalt etter Nathan Poe) hevder at uansett hvor ekstrem og utrolig en parodi er, er det noen som ikke vil oppfatte det parodiske eller ironiske ved den. Omvendt vil ekstremistiske uttalelser som er alvorlig ment, av noen bli oppfattet som en spøk eller en parodi på ekstremisme.

“It is very difficult to separate pragmatic strategies from formal structures when talking of either irony or parody: the one entails the other. In other words, a purely formal analysis of parody as text relations (Genette 1982) will not do justice to the complexity of these phenomena; nor will a purely hermeneutic one which, in its most extreme form, views parody as created by “readers and critics, not by the literary texts themselves” (Dane 1980, 145).” (Linda Hutcheon i *A Theory of Parody*; her sitert fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 50). I en vid definisjon av parodi er alle tekster parodiske som hos leseren (uavhengig av forfatterens intensjon) vekker et “komisk ekko” gjennom påminnelse om en annen tekst eller om en sjanger (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 51). Parodi-eksperten Catherine Dousteyssier-Khoze kaller parodi for en lesestrategi (2000 s. 8). Parodi kan være en lese måte, dvs. at leseren skaper det parodiske gjennom måten en tekst oppfattes på (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 70). I så fall er det parodiske uavhengig av hva noen forfatter måtte ha ment å legge inn i sin tekst; parodien eksisterer bare i leserens bevissthet. Intensjoner og effekter kan altså være forskjellige. En tekst kan være intendert som parodi uten å oppfattes slik av leserne, og en tekst kan av leseren oppfattes som parodisk uten at forfatteren har ønsket det.

Michele Hannoosh hevder i *Parody and Decadence* (1989) at en leser kan sette pris på en parodi uten å skjønne hvilket verk som parodieres: “Parody by nature preserves the original in itself and is therefore self-sufficient, capable of being understood even when the details of the parodied work [...] are lost or unknown. In practical terms, identification of the model may certainly clarify aspects of the parody and enhance our appreciation of the distortion, but it is not essential to an



understanding of it [...]. Therefore in theory we do not need to know the original in order to understand the parody, which retains of the original what is relevant to itself.” (sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 59-60) Hannoosh bruker Cervantes' roman *Don Quijote* som eksempel, som i høy grad kan verdsettes uten å kjenne til de ridderromanene som den parodierer. Men det kan også hevdes at den som ikke forstår hvilken tekst som er parodiert, mister en viktig dimensjon, f.eks. hvis en leser av James Joyces *Ulysses* ikke oppfatter parallellen til Homers *Odysséen*.

En såkalt “hvit parodi” er en tekst som er ment parodisk, men som ingen andre enn forfatteren selv forstår at er ment parodisk (Montes, Talviste og Lepsoo 2007 s. 66).

En parodi kan ha en “absurditetseffekt” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 145), dvs. trekke en tendens ved det verket som parodieres ut i det absurde.

Det som har blitt kalt “postmoderne parodi”, vil undergrave innenfra de kunstneriske konvensjonene som den bruker, for å få mottakerne til å bli bevisst grensene for, men også mulighetene i, all representasjon. Dette kaller den kanadiske litteraturforskeren Linda Hutcheon “the politics of parody” i *The Politics of Postmodernism* (1989), og presiserer at “postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history”, og via parodier kan postmodernismen “de-naturalize the entire notion of representation” (her sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 61).

Parodier fungerer ofte som et slags termometer som tar temperaturen på humoren i en historisk periode, og avspeiler til en viss grad hva som er god smak og hva som gir avsmak i samfunnet (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 174).

En parodi kan undergrave og latterliggjøre et verk slik at det blir vanskelig å lese verket på nytt uten å tenke på parodien. Blant de mest infame parodiene er såkalte klassikerdrap, som gjør det nesten umulig å lese en klassiker uten å tenke på parodien.

Ofte blir navn omformet på komiske måter, som da de franske forfatterne Huysmans og Vast-Ricouard ble kalt Cuyssmans og Craq-Rizouard (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 166).

De russiske formalistene oppfattet parodier som både “mekanisering”, “avkledning”, “destruksjon” og “fornyelse” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 38). Avkledningen innebærer at litterære skrivemåter og strategier vises fram, og gir mulighet for litterær fornyelse. Parodier avslører noe, og åpner for overskridelse av det som parodieres (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 39). De så på parodier som en slags “katalysator” for fornyelse (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 6).

Skuespilleren David Knudsen lagde en parodi på Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger, med tittelen “Gunnar. Bondenovelle”, som innledes slik:

### “1. Kapittel

Hvor berget bærer fremstupes over skogtjern, og hvor tettete skogen står omkring og trykker berget og tjernet mere inderlig sammen, er det bestandig mørke. Unntagen den korte stunden på dagen da solen får stukket en lysstrime innpå. En sådan lysstund var det at Gunnar fødtes.

### 2. Kapittel

Halvor Berget hadde ryddet på et sådan sted som før er fortalt, og da han en kveld lot øksen falle og tørket sveden av pannen, falt synet hans på Lysli-gården på andre siden dalen. Halvor så en jente gå over tunet derovre, stansede halvt, gikk så igjen, og ble borte i svalen. Halvor skrev den kvelden følgende brev: “Til velagtede pige Karen Torbjørnsdatter på Lysli. Du vil nok bli meget forundret når du får dette brev, men det skal du ikke, da jeg kun vil vite hvordan du har det. Om mig selv er at si at jeg blir ferdig her til frostnettene. Ærbødigst Halvor Berget.” Da han hadde skrevet dette brev, la han det i postkassen.” (upresist gjengitt)

Patricia Waugh hevder at “parody renews and maintains the relationship between form and what it can express, by upsetting a previous balance which has become so rigidified that the conventions of the form can express only a limited or even irrelevant content.” (Waugh 1993 s. 68) Litterær parodier kan fungere “rensende”, ved å umuliggjøre at sjangrer fortsetter i samme spor: Latterliggjøringen fører til at forfatterne må fornye seg.

“Det er en universelt akseptert sannhet at en bok som har solgt mye, er nødt til å få en parodi.” (*Morgenbladet* 3.–9. juni 2011 s. 32) “Some historians have also speculated that a genre inevitably passes from a phase of maturity to one of parody, when it begins to mock its own conventions. Yet an early Western, *The Great K & A Train Robbery* (1926), is an all-out parody of its own genre. Early slapstick comedies often take moviemaking as their subject and ruthlessly poke fun at themselves, as in Charlie Chaplin’s farcical *His New Job* (1915).” (Bordwell og Thompson 2007 s. 325) Parodier kan parodieres osv. “There is [...] a further twist to the chain of imitations that may be invoked here, since many of the African-American forms that whites mimicked had already involved black mimicry of white antics. [...] The cakewalk is a famous instance – taken up by the whites in minstrelsy and ragtime as a fun imitation of a black dance, the latter was itself the slaves’ mocking imitation of the posh dances of white folks at the big houses” (Dyer 2007 s. 153). (Dansen fikk sitt navn av at det i dansekonkurranser ble gitt en kake som premie.)

Dansen cakewalk var opprinnelig en parodisk dans: “The cakewalk was originated by African Americans on plantations in the southern United States. It was a high quickstep strut in 4/4 time, a mock-elegant parody of the types of promenades and grand marches that the white plantation owners and their families engaged in at balls. The black cakewalk dancers were dressed in their hand-me-down finery, and they danced in a formation, at times changing partners. Men and women held their heads aloft, arched their backs and exaggerated polite manners as they strode high and grandly, slipping in the odd, idiosyncratic quickstep here and there. The white plantation owners often held contests in which their best black dancers competed against others. It is assumed that the whites did not perceive the parody and regarded the variations as vulgar but amusing distortions by blacks who could not perform with more dignity. Away from white eyes, the cakewalk was looser, with more pelvic movement, becoming a comment on the stiff hypocrisy of whites during the social-sexual act of dance. [...] Soon it was a feature of most turn-of-the-twentieth-century black shows, and cakewalk contents abounded. Even social lions like the Vanderbilts hired black dancers – Tom Fletcher was a favorite – to teach them the dance in the privacy of their Manhattan salons. John Philip Sousa arranged cakewalk dance music for his marching band to play in his tours of Europe. In turn, Debussy sent the musical gift back in the form of his composition “Golliwog’s Cakewalk.” ” (Cullen, Hackman og McNeilly 2007 s. 185)

Parodi kan i noen tilfeller bare oppdages av litterære eksperter. Den franske litteraturforskeren Patrice Soler hevder at Gustave Flaubert i sin roman *Madame Bovary* (1857) noen steder parodierer elegier av den franske romantiske forfatteren Alphonse de Lamartine (Soler 2001 s. 29).

Den skotske dikteren og eventyrsamleren Andrew Langs *Old Friends: Essays in Epistolary Parody* (1890) inneholder brev som blander personer fra forskjellige forfatterskap, f.eks. fra bøker av Jane Austen og Charlotte Brontë.

En parodi kan innebære en bitte liten endring av forelegget, en punktuell modifikasjon (Genette 1982 s. 291). Den franske 1700-tallsforfatteren Claude Sallier skrev en avhandling om parodier, der han skilte mellom ulike måter den parodiske virkningen kan skapes på: f.eks. ved å forandre ett enkelt ord i en verselinje; ved å forandre en eneste bokstav i et ord (“Veni vidi vixi”); ved å endre betydningen av et sitat uten å endre noe i selve sitatet; og ved å skape en ny tekst som vrenger på en kjent tekst (Genette 1982 s. 31-32).

Den britiske forfatteren Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-69) er en humoristisk roman som leker med fortellemåter. Margaret A. Rose skriver i *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (1993) at “Sterne makes use of new devices or, when using old ones, he does not conceal their conventionality. Rather, he plays with them by thrusting them to the fore.” (her sitert fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 39). Sternes reiseskildring *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) ble parodiert i Hall Stevensons *Yorick’s*

*Sentimental Journey Continued* (1769) og i den anonyme *Sentimental Journey by a Lady* (1770) (Abensour, Delon m.fl. 1984 s. 81).

Den franske forfatteren Xavier de Maistres *Reisen rundt mitt rom* (1794) er en parodi skrevet som en reiseberetning i den stilen som Laurence Sterne ble kjent for med verket *A sentimental Journey Through France and Italy* (1768). En ung mann oppholder seg i sitt rom i seks uker, og ser på bildene på veggene, et speil, sin seng og andre gjenstander i rommet som om de var opplevelser på en reise i et merkelig land. Bildene minner han om hendelser i hans eget liv og om hans venner.

“Obviously very much under Sterne’s influence, the youthful Xavier de Maistre wrote the ultimate travelogue of the imagination, *Voyage autour de ma chambre* (first published in 1794). The hero of this work [...] shows the artist’s capacity to create from and within his own interior world without the stimuli of external places, people and events. The author, an army officer in Italy at the time, had been placed under house arrest for having taken part in a duel. During the forty-two days of confinement to his chambers, with only the company of a faithful domestic and his pet dog, de Maistre amused himself with a rather daring literary experiment. Physically, the author’s “trip” is limited to the objects within his room: the bed, the armchair, the desk and the window. But spiritually, he makes important discoveries about himself and his own intellectual resources. The book, nonetheless, is not completely atypical of the travel genre: its tone is didactic and it contains an analysis of customs, principally those of the author himself.” ([https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-94-010-1997-2\\_3](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-94-010-1997-2_3); lesedato 24.04.20)

“In 1790, Xavier de Maistre was 27 years old, and a soldier in the army of the Sardinian Kingdom, which covered swathes of modern-day Northern Italy and Southern France. An impetuous young soldier, he was placed under house-arrest in Turin for fighting an illegal duel; there is no record of what happened to the other guy. [...] Inspired by the works of Laurence Sterne, with their digressive and colloquial style, de Maistre decided to make the most of his sentence by recording an exploration of the room as a travel journal. Like a modern teenager cataloguing their daily routine in a series of finely-tuned Instagram posts, de Maistre’s book imbues the tour of his chamber with great mythology and grand scale. As he wanders the few steps that it takes to circumnavigate the space, his mind spins off into the ether. It parodies the travel journals of the eighteenth-century (such as *A Voyage Around the World* by Louis de Bougainville, 1771), and could be read today as an early take on the modern vogue for “psychogeography” – each tiny thing that he encounters sends de Maistre into rhapsodies, and mundane journeys become magnificent voyages” (<https://publicdomainreview.org/collection/a-journey-round-my-room-1794-1871>; lesedato 20.04.23).

Den franske regissøren og skuespilleren Max Linders *The Three Must-Get-Theres* (1922) er en parodi på en bestemt film, med en lang rekke gjentatte detaljer, nemlig Fred Niblos *The Three Musketeers* med Douglas Fairbanks i rollen som Roland D’Artagnan (Winter 2010 s. 136). Den amerikanske forfatteren Neil Simon skrev

manus til krimparodi-filmene *Murder by Death* (1976) og *The Cheap Detective* (1978), begge regissert av Robert Moore.

Den afroamerikanske forfatteren Ishmael Reeds roman *Flight to Canada* (1976) er “a sharp, wildly funny slave’s-eye view of the Civil War. Three slaves infected with Dysaesthesia Aethipica (a term coined in the nineteenth century for the disease that makes Negroes run away) escape from Virginia. Not satisfied with leaving slavery halfway, one of the trio has vowed to go the whole distance to Canada; his master, Arthur Swille, determined to recover his property, pursues, hot on Raven Quickskill’s trail. With his myth-bending ingenuity, Reed merges history, fantasy, political reality, and high comedy as he parodies the fugitive slave narrative: the slave-poet Quickskill flees to Canada on a nonstop jumbo jet; Abe Lincoln waltzes through slave quarters to the tune of “Hello Dolly”; the plantation mistress lies in bed watching the *Beecher Hour* on TV. *Flight to Canada*’s preposterous episodes leap out from the pages of history to reveal a keen sense of America past and present.” ([https://www.goodreads.com/en/book/show/166335.Flight\\_to\\_Canada](https://www.goodreads.com/en/book/show/166335.Flight_to_Canada); lesedato 17.06.22)

Den franske regissøren Michel Gondrys filmkomedie *Be Kind Rewind* (2008) handler om to men som lager hjemmelagde filmparodier. “Jerry is a junkyard worker who attempts to sabotage a power plant that he believes is melting his brain. But, when his plan goes awry, the magnetic field that he creates accidentally erases all of the videotapes in a local video store where his best friend Mike works. Fearing that the mishap will cost Mike his job, the two friends team up to keep the store’s only loyal customer – a little old lady with a tenuous grasp on reality – from realizing what has happened by recreating and re-filming every movie that she decides to rent. From “Back to the Future,” to “Robocop,” to “Rush Hour,” to “The Lion King,” Jerry and Mike become the biggest stars in their neighborhood by starring in the biggest movies ever made.” ([http://www.rottentomatoes.com/m/be\\_kind\\_rewind/](http://www.rottentomatoes.com/m/be_kind_rewind/); lesedato 02.01.15)

En del av et verk kan parodierte en annen del av samme verk, og en forteller eller karakter i en tekst kan parodierte utsagn fra andre karakterer i samme tekst (Karrer 1977 s. 121). Det går an at forfattere og andre parodierer seg selv, kalt selvparodi. Den franske forfatteren Alexandre Dumas skrev i 1829 skuespillet *Henri III og hans hoff*, og samme år en parodi på sitt eget skuespill med tittelen *Kong Pétauds hoff*. De franske forfatterne Pierre Souvestre og Marcel Allain skrev på begynnelsen av 1900-tallet en føljetongfortelling kalt *Le Rour* (slang for “hjul”). Historien ble så populær at de skrev en parodi på den, kalt *Le Four* (slang for “tabbe”) (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 212). Den britiske forfatteren Arthur Conan Doyle skrev selv et par parodier på sine Sherlock Holmes-fortellinger, bl.a. “The Field Bazaar” (1896) i en studentavis i Edinburgh (Oudin 1997 s. 69). “Conan Doyle wrote two short parodies, “The Field Bazaar” and “How Watson Learned the Trick,” which take the form of the familiar breakfast-table scene.” (<https://www.lib.umn.edu/scrbm/ush/volume-1-section-II>; lesedato 20.12.13)

Den franske filmen *Low Cost* (2010; regissert av Maurice Barthélémy) er både en komedie og en parodi på en komedie og en actionfilm.

En forfatter som “hermer” etter sine egne språklige særegenheter, dvs. når forfatteren “framhever sin idiolekt”, kan det fungere som en slags karikatur (eventuelt ufrivillig, på grunn av latskap eller selvtilfredshet) eller selvparodi (Gérard Genette gjengitt fra Brisset 2012 s. 62).

“It is in self-parody that the meta-fictional character of general parody is most clearly to be seen and the locus of a hermeneutics of fiction established. The general function of parody, of analysing the nature of fiction from within fiction, is spotlighted in the refunctioning of an author’s own work in the self-parody. In the mimicry of his own style the author provides a commentary to the essential features of his writing as well as to the nature of fiction as a creation – or “product” – of the writer: self-parody (like the play-within-the-play) both mirrors and questions the act of creating fictional worlds.” (Margaret Rose sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 184).

Sammen med et par andre naturalister skrev Émile Zola en parodi på skuespillversjonen av hans egen roman *Kneipen* (1877) (men paroditeksten er tapt) (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 94).

Den franske forfatteren Louis Aragon roman *Telemakhos’ eventyr* (1922) er en parodi på franskmannen François de Fénelons pedagogiske roman *Telemakhos’ eventyr* (1699), men skrevet på en dadaistisk måte (Alexandrian 1974 s. 373). I 1969 kalte Aragon sin bok for en “korreksjon” av Fénelons bok. Hos Aragon har personen Mentor (som tilsvarende den kloke gudinnen Minerva) blitt en talsperson for livets absurditet. “Jeg har gjort antikkens Telemakhos til en krysning av Fénelon og Dada”, sa Aragon (sitert fra <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article 625>; lesedato 02.04.20).

Den amerikanske forfatteren Howard Phillips Lovecraft imiterte og parodierte seg selv i noen tekster: “It is not often that we find someone being their own imitator. But one definitive case is that of Lovecraft in his invention of a parallel Mythos for stories that he wrote for revision clients [dvs. personer som han skrev egne fortellingsvarianter for]. He seems to have wanted to create, simply for fun, the false impression that just as Smith and Howard invented their own Lovecraft Mythos analogues, so did his revision clients, who included Zealia Bishop, Hazel Heald, and de Castro. So he made up derivative versions of his own gods and mythemes that he virtually never referred to in stories he published under his own name, though he felt free to scatter them about in works written under the names of various ghostwriting clients, as if they were saluting one another! [...] All this evidence suggests that in his parallel Mythos for his ghostwritten stories, where his good authorial name was not at stake, Lovecraft created a parody version of his

own Mythos and never intended that both should stand side by side in a single story.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 236-237)

Den østerrikske forfatteren Thomas Bernards roman *Betong* (1982) er “his best example of self-parody. It is an ironic treatment of many of the themes that dominate his work: failure, isolation, obsession with perfection, and the dangers of idealizing the intellectual way of life. The novel’s almost slapstick humor rebuts the temptation to equate Bernard’s outlook with that of the self-obsessed, misanthropic failures that feature in all his novels” (Boxall 2006 s. 699). Jon Fosses “omfattende produksjon i mange sjangrer er selvsagt variabel, ofte snublende nær selvparodien” (*Morgenbladet* 25. september–1. oktober 2009 s. 24). Michele Abbott og hans teams TV-serie *The L Word* (2004 og senere) gikk inn i sin femte sesong i 2008: “Her parodierer serien seg selv, da Jennys selvbiografiske roman *Lez Girls* skal bli film. Dermed er det duket for ville intriger både på settet og i jentenes liv.” (*Aftenposten* 14. august 2009 s. 12)

I romanen *Doktor Faustus* (1947) av den tyske forfatteren Thomas Mann sier fortelleren at “nesten alle ting blir en parodi på seg selv”.

Litterære verk, filmer og andre kunstverk kan bruke så overdrevne virkemidler at de “border on self-parody” (David Sanjek i Mathijs og Mendik 2008 s. 423). Sara Johnsens film *Uskyld* (2012) er “en hårsbredd fra å være en kostelig parodi på seg selv. Den er en sump av tungsinn og lidenskap, av stive, ildfulle blikk i kombinasjon med et skjebnetungt soundtrack. Den er utmattende intens og svetteperle-framkallende selvhøytidelig, uten så mye som et flimmet av humor.” (*Dagbladet* 1. november 2012 s. 45)

En tekst kan fungere som en “ufrivillig parodi” (Herman 1963 s. 131) gjennom å etterligne på en måte som ikke er ment som komisk, men som fungerer komisk.

En parodi viser fram litteratur som palimpsest (Genette 1982 s. 556), som tekster med tosidighet, to nivåer av mening.

Eksempler på verk med mye parodi:

*Froskemusekrigen* – anonym gresk epos-parodi, skapt i antikken; frosker sloss mot rotter tilsvarende slik helter sloss mot hverandre i Homers epos *Iliaden*

Heinrich Hoffmann: *Struwelpeter* (1845) – en parodi på moralske fortellinger for barn; boka er oversatt til dansk med tittelen *Den store Bastian, Vær lydige: Lystige historier og morsomme bilder for børn imellem 3-6 år*

Adolescentulus Olsen: *Rythmeskulp* (1895) – en diktsamling (utgitt under psevdonym) som latterliggjør nyromantisk lyrikk (parodier på dikt av Sigbjørn Obstfelder, Vilhelm Krag m.fl.)

Salomo Friedlaender (med psevdonymet Mynona): *Tarzaniade* (1924) – en parodi på Edgar Rice Burroughs' Tarzan-romaner

Stella Gibbons: *Cold Comfort Farm* (1932) – “a parody of the rural novel and in particular the work of Mary Webb” (Boxall 2006 s. 350)

Den greske dikteren Nicochares skrev på 300-tallet f.Kr. en *Deiliade*, en parodi på Homers *Iliaden* (Bessières 2011 s. 55). “On the model of *Iliad* [...] many titles have been formed with an *-iad* suffix. At first these regularly announced an epic: *Lusiad*, *Franciade*, *Columbiad*, *Olympiad*, *Epigoniad*, *Athenaid*. But the consequent opportunity for parody and mock epic was too good to miss. Pope's *Dunciad* is the leader of a large group, including Churchill's *Rosciad*, Whitehead's *Gymnasiad*, Spence's *Charliad*, Cambridge's *Scribbleriad*, Smart's *Hilliad*, Chatterton's *Consuliad*, and Wolcot's *Lousiad* (to say nothing of Roy Campbell's *Georgiad*.” (Fowler 1982 s. 95)

Eyvind Riis har lagd en parodi på det norrøne *Håvamål* med tittelen *Håvamøl*, og der parodien dreier seg om trafikkvett. Første strofe lyder:

“Vis er den  
som langs vegen fær  
om han ikkje boda bryt.  
For med fyseleg fart  
eller vel mykje øl  
han beinast i buret kjem.”

Her brukes bokstavrim på samme måte som i originalverket.

Den italienske dikteren Francesco Berni skrev i første halvdel av 1500-tallet parodiske dikt, dikt som fungerte som spott av tidens abstraherende kjærlighetsdiktning og idealistiske dydsstrev. Berni og hans tilhenger skrev dikt om vanlig gjenstander som f.eks. en nål, en plomme, en avkuttet bart, en nattpotte osv. (Wittschier 1985 s. 97). På 1600-tallet ble italieneren Alessandro Tassonis lange parodiske dikt *Den stjålne bøtta* publisert, en parodi på Homers epos *Iliaden*.

Den engelske 1700-tallsdikteren Isaac Hawkins Brownes *A pipe of tobacco: In imitation of six several authors* (1736) er en samling parodier “all supposed to be writing on a single subject. Browne imitates Edward Young, Swift and Pope with particular fidelity.” (Jump 1972 s. 19)

Den franske forfatteren Jacques Cazotte skrev en parodi med tittelen *Tusen og én bagateller: Eventyr til stående soving* (1742). Her parodierte han *Tusen og én natt: Arabiske fortellinger*, som i årene 1704-17 hadde blitt utgitt på fransk av orientalisten Antoine Galland.

Jane Austen skrev skrekkroman-parodien *Northanger Abbey* (utgitt posthumt i 1818). Manuset (den gang var romantittelen *Susan*) ble i Austens levetid kjøpt av



en forlegger ved navn Crosby, men han hadde mange skrekkromaner i sin katalog, og var derfor antakelig mer interessert i å “beslaglegge” manuset enn å publisere det. En latterliggjøring av en sjanger som han tjente gode penger var ikke i hans interesse. Max Duperray vurderer betegnelsen “sensur” for det som Crosby gjorde (Duperray 2000 s. 162).

“ “Onkelen til Elfrida, var faren til Frederic; med andre ord, de var søskenbarn på farssiden.” Åpningen på det første kjente manuskriptet fra Jane Austen er som man kunne vente: En litt omstendelig setning for å forklare noe som kunne være sagt på en tredel av plassen. Samtidig introduseres vi for en mann og en kvinne og vi aner hvor det bærer hen. Og jo da, Fredric og Elfrida blir gift til slutt. Men først har Elfridas bestevenninne tatt livet sitt fordi hun, ved en forglemmelse, forlovet seg med to menn på samme tid. Frederic har brutt forlovelsen med Elfrida av kjærlighet til deres superstygge venninnes vakre tenåringsdatter med ordene. “Damn Elfrida you may be married tomorrow but I will not”. Og Elfrida har besvimt en rekke ganger. Alt dette på åtte sider. Da Jane Austen var mellom tretten og femten år gammel begynte hun på den første av tre notatbøker der hun førte inn små fortellinger til underholdning for familien. Tematikken var inspirert av samtidens dameromaner: Kjærlighet og de elskendes lidelse. Men Austen ville ikke ha leserne sine til å gråte, men til å le.” (*Morgenbladet* 28. juni–4. juli 2013 s. 18)

Den skotske forfatteren Walter Scott hadde stor suksess med sine historiske romaner i store deler av Europa på 1800-tallet. En av Scotts tyske oversettere ga ut en parodi kalt *Walladmor*. I denne romanen opptre Sir Walter Scott som en av personene (Lyons 1987 s. 134-135). Den østerrikske 1800-tallsskuespilleren og dramatiker Johann Nestroy skrev skuespill-parodier ikke minst fordi det var økonomisk lønnsomt (teatersjefen hans påla Nestroy å skrive dem). Ved å sette opp parodier, kunne teatret lokke til seg de “fine” i Wien som kjente originalene som ble parodierte, og de som ikke kjente originalene, men bare ville le og more seg (Basil 1967 s. 76). Nestroy parodierte blant annet Wagner-operaer (Basil 1967 s. 140, 167).

Henrik Ibsen ble mye spilt og beundret i Europa i siste halvdel av 1800-tallet, ikke minst i Tyskland. Tyskeren Nikola Rossbach ga i 2005 ut boka *Ibsen-parodier i det tidlige moderne*. Her omtaler hun blant annet Richard Schmidt-Cabanis’ *Fruen fra flere: Psykiatrisk-atavistisk-bigamistisk-metafysisk-maritimt ur-skuespill i fem deler for uhelbredelige, etter Henrik Ibsens “Fruen fra havet”* (tysk hovedtittel er *Die Frau von Mehreren*), Otto Erich Hartlebens *Frosken: Familiedrama i én akt* (utgitt under psevdonymet Henrik Ipse) og det anonymt utgitte *Sjøoldingen: Mysteriøs familiescene etter en undertrykt idé av Henrik Ibsen* (med tillegget “Tømmelig fritt bearbeidet av en Ibsenitt” etter undertittelen; ”von einem Ibseniden” på tysk), den anonymt utgitte *Det kommer fra fedrene: Et sørgespill for åndssvake* av “Ibsen” og Siegmund Habers *Lille Eyolf: Moralsk viviseksjon i tre akter med kveldsfyllende grubling, spissfindigheter og sjelekval* av “Henrik Ibsen”. I Norge skrev litteraturhistorikeren Olaf Skavlan “tallrike studentviser og

studentkomedier, bl.a. *Gildet paa Mærrahaug*, en parodi på Ibsens *Gildet paa Solhaug*.” (*Aftenpostens* magasin *Historie* nr. 5 i 2017 s. 65)

Den tyske dikteren Heinrich Heine var en senromantiker som likte å parodierte romantiske tekster, sitere fra dem, lage kollasjer av dem, ved f.eks. å “kle sine lengsler i deres ‘blå’ drakt, ikke uten å peke på stoffets gjennomsiktighet. Romantiske sitater, som han ofte overtar uendret, er parodiske” (Nadine Weber i <https://www.grin.com/document/335442>; lesedato 12.01.22).

Et at den tyske dikteren Goethes mest kjente dikt ble parodiert av Joachim Ringelnatz (pseudonym for Hans Böttcher) i “En negerkvinnens kveldsbønn” (1920):

“Drüben am Walde [borte ved skogen]  
Kängt ein Guruh – [kenger en guru –]  
Warte nur balde [Vent nå, for snart]  
Kängurst auch du. [kengurer også du]”  
(sitert fra Schultz 1995 s. 32)

Franskmennene Gabriel Vicaire et Henri Beauclair ga i 1885 anonymt ut diktsamlingen *Oppløsningene: Dekadente dikt av Adoré Floupette* (1885), som inneholder satiriske dikt og dikt som parodierer lyrikk innen symbolismen og dekadansen.

“The structure of parodic art has a number of familiar features: it spatially echoes an *objet d’art* that is prior in time; it enables the artist to be both outside an object parodied and responsible for its infinite expansion[;] it can be joined and exited at will by audience participation; it hence has no discernible beginning or ending; finally, it has the sort of mnemonic hallucination of children’s verse. An art that parodies inevitably exaggerates individuating characteristics and hence releases a specific genre from its metaphoric space through a process of inversion. The frequency of parodic art in the nineties [1890-tallet] – Beardsley, W. S. Gilbert, Owen Seaman, Mostyn Piggot, Max Beerbohm – should tell the literary historian something about the conditions under which aesthetic subjects and objects become mutually substitutable, one for the other. In short, parody works by a process of inducing aesthetic neutrality through exaggeration. The structure would be concentric, the geometry of a derivative art form that bombards the original with a thematic mirror.” (Fletcher 1980 s. 51)

“As was said in ‘1894’, a *Punch* parody of Max Beerbohm’s essay ‘1880’, which had appeared in the fourth volume of the *Yellow Book*, ‘we may learn from the Caricatures of the day what the *Decadents* were in outward semblance; from the Lampoons what was their mode of life’. *Punch* indeed drew a good deal of copy from the *Decadents* from 1892 to 1895 – satirizing effeminate long hair, the world-weary attitude of the *Decadent*, the infantile nature of impressionist pictures

(Flipbutt [...] mistakes a child's drawing for an impressionist work), the lack of enthusiasm for exercise, and the expected love of the ugly. It is not difficult to see the target of 'Disenchantment' and 'Abasement', two items from 'Select Passages from a Coming Poet':

My love has sicklied unto Loath

And foul seems all that fair I fancied –

The lily's sheen a leprous growth,

The very buttercups are rancid!

or:

With matted head a-dabble in the dust,

And eyes tear-sealèd in a saline crust,

I lie all loathly in my rags and rust –

Yet learn that strange delight may lurk in self-disgust.” (Fletcher 1980 s. 21)

Den engelske dikteren Lionel Johnsons “ ‘Cultured Faun’, with his universal boredom, his precise appearance, his ‘exquisite appreciation of pain, exquisite thrills of anguish, exquisite adoration of suffering’, and love of beauty, is similarly convincing both as parody and portrait. Parody and mockery were, as they had been for Oscar Wilde earlier, a major force in putting Decadence before the public, an important element in disseminating its ideas” (Fletcher 1980 s. 22).

Forfatterne bak psevdonymet Adolescentulus Olsen skrev i *Rythmeskvulp* (1895) blant annet dette parodiske diktet, som har likhetstrekk med Sigbjørn Obstfelders berømte dikt “Jeg ser”:

“VÅR

Jeg sidder og ser på min næse.  
Gud hvor her er underligt!  
Gud, hvor min næse er underlig!  
Den synes mig så fremmed –  
mest lig en syrenbusk  
med halvt udsprungne knopper.

Min?  
Hvem siger, det er min?  
Hvorfor ikke ligeså gjerne din eller Kathinkas

eller en hvemsomhelst andens?

Sol i luft og sol om tind . . . .  
vug og vift, blomstervind,  
en så dæmpet kuling  
ind i næsens huling  
ind i ørets musling –  
på mig lille pusling –?”

Samme Obstfelder-dikt blir parodiert i Arild Nyquists dikt “Flukt” i samlingen *Feriehuset September* (1975):

“Jeg ser på de gråklede damer.  
Jeg ser på de hvitklede herrer.  
Jeg ser på de lekende barn.  
[...]  
Jeg ser og ser.  
Jeg ser på de smilende bandyspillere.  
Jeg ser på de gråtende trafikkonstabler.  
Jeg ser på de dansende skipsmeklere.  
[...]  
Jeg ser på de eplekakespisende oldefedre.  
Jeg ser på de rødgrøtslurpende oldemødre.  
Jeg ser på de potethyppende tippoldefedre.  
Jeg ser og ser.  
Jeg er visst kommet på en klode...  
Her er så mange elefanter... ”

“404 – Siden ble ikke funnet. [...] Jeg ser, jeg ser... / Jeg er vist kommet på en feil side! / Her er så underligt... (fritt etter Obstfelder)” (<http://bokelskere.no/folk/bjarne-walle/855654/>; lesedato 23.08.13).

Den mest kjente franske naturalisten var Émile Zola. Franskmannen Alphonse Allais skrev teksten “Isylle” (1884) som en parodi på Zolas naturalistiske tekster, og underskrev teksten med Zolas navn (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 26). Andre skrev sanger som var Zola-parodier, og noen av sangene fikk samme titler som Zolas romaner (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 27).

Den britiske forfatteren Arthur Conan Doyle ble berømt for sine Sherlock Holmes-historier, og det kom en strøm av etterligninger, samt noen parodier. I USA spilte den afroamerikanske skuespilleren Sam Robinson rollen som “Black Sherlock Holmes”, en stumfilm-parodi på detektiven (Oudin 1997 s. 46). Et annet eksempel: “One early writer who was able to twist and misshape the name Sherlock Holmes was William L. Riordan who published two parodies in the October 1903 Sunday magazine supplements of *The New York Times*. [...] The first to be published was

“The Adventure of Padlock Jones: The Stolen Diamonds” which ran on October 11 and the second, “The Adventure of Padlock Jones: A Bedlamite” on October 25. [...] This [den sistnevnte] short parody featured Padlock Jones and Dr. Jotson in their quarters on Candlestickmaker Street in New York. A Brooklynite seeks Jones's help after his son, “feeble-minded from boyhood,” escapes from a sanitarium near Central Park.” (<https://www.lib.umn.edu/pdf/holmes/v7n1SixOh.pdf>; lesedato 12.12.13)

Franskmannen Maurice Leblancs krimserie om gentlemanstyven Arsène Lupin inneholder et bind kalt *Arsène Lupin mot Herlock Sholmès* (1908), dvs. Sherlock Holmes med litt ombytting på navnet. Sholmès har en tåpelig medhjelper kalt Wilson. Boka inneholder flere fortellinger om krim saker med mesterdetektiven og mesterskurken.

Den ukrainske forfatteren Jurij Andrukhovytsj “vart fyrst kjend som frontfigur (eller “patriark”, som han kalla seg) i den litterære grupperinga Bu-Ba-Bu [...] Bu-Ba-Bu står for Burlesk-Balagan-Bufonada, som på norsk kan omsetjast som Burlesk-Gjøglari-Farse. [...] den karnevaleske gjøglartradisjonen i ukrainsk litteratur, som starta med forfattaren Ivan Kotljarevsky (1769-1838) og hans *Enejda* – ein parodi på Vergils *Aeneiden*.” (*Morgenbladet* 9.–15. september 2022 s. 38)

Den tyske forfatteren Kurt Tucholsky skrev i 1932 en parodisk skolestil kalt “Goethe og Hitler”. Den barnslige stilen i teksten og sammenligningen mellom to “store menn” var ment som et angrep på den begynnende politiske propagandaen i datidens tyske skole (Korte og Rauch 2005 s. 98). Knut Nærum har gitt ut 200-siders parodi på en norsk litteraturhistorie: *Norsk litteraturhistorie fritt etter hukommelsen* (2001). Dette verket latterliggjør norske kanon-tekster og “store menn” og forfattere.

“Det å ajourføre Margrethe Munthes sanger, er jo ingen ny idé, men vi i Direktoratet for barne- og holdningsoppseding er kommet til at det bør skje minst to ganger årlig i takt med hva fagfolk til enhver tid måtte ha ombestemt seg til. Det er l. psykolog Lars D. Skure som sier dette til Aftenposten. [...] Kom skal vi synge Margrethe Munthrerere. Det var hardt å være liten før. Den gangen da vi ikke måtte storme inn i stuen uten å ta av oss luen, men takke borte og takke hjemme og spise velling og fisk og brød, og aldri grøten vi vraket. Da klokken klang så fort vi sprang, da den gamle nissen satt så trist og sladrehand selv skulle ha bank. Kort sagt: Vi var barn av Margrethe Munthe, og snillere barn var knapt å oppdrive enn dem det sto bilde av i “Kom skal vi synge”. Dagens småroller får kose seg med Pippi og Ronja Røverdatter og blir derefter. Tiden er inne til å oppdatere gamle Margrethe, la de gamle toner fylle dagens barnekamre, men med ny og tidsriktig tekst. [...]

Da klokka klang så fort vi sprang

og ingen satt igjen og hang,  
men glad og lett sa hei,  
og rett på dør vi sprang med ett.

Avsted til kiosken alle for  
ja, penger rappa vi fra mor

Og med litt flaks vi stæler straks

litt pottetgull og snacks.” (*Aftenposten* 24. desember 1986)

Illustrasjoner i en tekst kan parodierte teksten: “*Parodic* illustrations [...] are openly rebellious, and assert themselves against the authority of the verbal text in an active struggle which can result in the violent separation or divorce of image and text. [Aubrey] Beardsley’s images for [Oscar Wildes skuespill] *Salome* are the decade’s [dvs. 1890-tallets] most representative example” (Kooistra 1995 s. 17). Beardsleys stil var alltid provoserende og parodisk, også når han illustrerte tekster av forfattere han sympatiserte med, som f.eks. Oscar Wilde. Wilde på sin side var ikke alltid fornøyd med Beardsleys bilder til sine tekster: “My Herod is like the Herod of Gustave Moreau – wrapped in his jewels and sorrows. My Salomé is a mystic, the sister of Salammbô, a Sainte Thérèse who worships the moon; dear Aubrey’s designs are like the naughty scribbles a precocious schoolboy makes on the margins of his copybooks” (gjengitt fra Kooistra 1995 s. 131).

Den tyske forfatteren Bertolt Brechts skuespill *Tolvskillingsoperaen* (1928) fungerer som en parodi på briten John Gays *The Beggar’s Opera* (1728), som igjen var en parodi på komponisten Georg Friedrich Händels operaer (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44449734.html>; lesedato 14.11.17).

“In 1944 the Melbourne-based literary journal, *Angry Penguins*, published *The Darkening Ecliptic*, a collection of poems by Ern Malley, found by his sister Ethel after his death. Neither Ethel nor Ern existed; the poems were by James McAuley and Harold Stewart (Heyward 1993). They were put together from made-up lines (some from their own poems, even sometimes self-parody), adaptations from mainly modernist poetry (including ‘a pastiche of Mallarmé [...]’), phrases from a report on mosquito control and random rhymes suggested by a rhyming dictionary. The result was gobbledygook that could be read as brilliantly allusive or surreal. There was something at stake in this, beside the prank. McAuley and Stewart were aiming at modernist poetry, taken by its enthusiasts to be the cutting edge of literature.” (Dyer 2007 s. 29) Richard Dyer forklarer mer om dynamikken bak “forfalskningen”: McAuley og Stewards Malley-dikt var “on a knife edge between deception and declaration. They both want to dupe but also, then, to display the fact

that they have done so. They are drawn towards seeing how far they can go and still get away with it, the more they demonstrate the receiver's gullibility and their own prowess, while also providing themselves with a get-out: "But see how obvious we were being, how many clues we gave you!" (2007 s. 30)

Den norske forfatteren Arnulf Øverlands foredrag "Tungetale fra parnasset" ble trykt i *Arbeiderbladet* i 1954. Øverland kom her med et krast angrep på modernistisk lyrikk, som han hevdet var helt meningsløs i sitt innhold og sin form. Det var rabbel og babling. Det ble mye avisskriverier for og imot Øverlands synspunkt. Den første skribenten som forsvarte modernistene, var Odd Solumsmoen, mens dikteren André Bjerke stilte seg på Øverlands side. Bjerke og Carl Keilhau hadde flere år tidligere gitt ut *Den bakvendte boken* (1949), som inneholder parodier på modernistiske, T.S. Eliot-inspirerte dikt. Denne boka inneholder også parodier på modernistisk bildekunst.

"[P]arody may be distinguished from pastiche chiefly because it brings out the difference between the two texts ... rather than the similarity." (Mirella Billi sitert fra Dyer 2007 s. 47) Den engelske forfatteren David Lodge lager i romanen *The British Museum is Falling Down* (1965) parodier på og pastisjer av minst ti forskjellige forfattere, blant andre Franz Kafka, Ernest Hemingway og James Joyce. Den ulykkelige hovedpersonen Adam Appleby – alias A (jamfør Kafkas K) – vil fornye sitt lesesalskort på British Museum med vikler seg inn i et enormt byråkratisk apparat, verdig Kafkas verste mareritt. Lodge har sagt at han beundrer de forfatterne han parodierer, men vil likevel bruke dem i sin egen kreative prosess og slik unngå det den amerikanske litteraturkritikeren Harold Bloom har kalt "the anxiety of influence". "Adam is Catholic. Oh, Adam – get it? Fallen man? Names matter here. [...] Appleby studies literature, and the book contains ten sections of literary parody, mocking, according to Lodge's introduction, "Joseph Conrad, Graham Greene, Ernest Hemingway, Henry James, Franz Kafka, D. H. Lawrence, Fr. Rolfe (Baron Corvo, author of *Hadrian VII*), C. P. Snow, and Virginia Woolf." (https://carolwallace.wordpress.com/2011/02/13/david-lodge-the-british-museum-is-falling-down/; lesedato 09.06.17)

I den polsk-franske regissøren Roman Polanskis vampyrfilm *The Fearless Vampire Killers* (1967; også kjent som *Dance of the Vampires*) blir det brukt så mange typiske kjennetegn fra vampyrfilmer og så mange spesifikke referanser til filmer (i tillegg til overdrivelser og klisjeer) at virkningen blir latterlig (Faulstich 2008 s. 203). Det er en komisk skrekkfilm og en parodi. Den belgiske tegnefilmen *Tarzoan: Jungelens skam* (1975; av Jean-Paul Walravens og Boris Szulzinger) førte til søksmål fra firmaet som produserte de "seriøse" Tarzan-produktene (Vrielynck 1981 s. 10).

Afroamerikaneren Ishmael Reed, "who reserved the right to lampoon any attempts to impose artistic orthodoxy on African American writing, embarked on his iconoclastic career with a series of parodic novels, *The Free-Lance Pallbearers*

(1967), *Yellow Back Radio Broke-Down* (1969), *Mumbo Jumbo* (1972), and *The Last Days of Louisiana Red* (1974), the latter one taking aim at black cultural nationalism.” (William L. Andrews i <https://www.britannica.com/art/African-American-literature/August-Wilson>; lesedato 19.05.20)

“*In Saturn* (1974), [den danske forfatteren Henrik] Bjelke’s intertextual framework includes the modernist preoccupation with tradition, as his comprehensive footnotes parody T. S. Eliot’s notes to *The Waste Land*.” (Lernout og Mierlo 2004a s. 118)

Den britiske forfatteren Fay Weldon bruker “parody to employ different fictional structures: allegory, fairy tales, science fiction, suspense, romance novels, ghost stories – no genre escapes her. [...] Supernatural elements – ghosts, channelers, psychics – populate Weldon’s works, reflecting varieties of psychological perturbations or engineering plot development. Superstition, for example, may be an effete response to events that overwhelm the characters. [...] Weldon’s use of language is frequently parodic, an imitation of clichés and sentiments found in popular magazines and romance fiction.” (Faulks 1998 s. 6-7)

Den amerikanske forfatteren Lyon Sprague de Camps “*The Best-Laid Scheme*” (*Astounding*, February 1941) er en “parody on other time travel stories [...] about a scientist who uses a time travel device to threaten all of North America with destruction through time travel paradoxes, and the secret agent attempting to stop him using a copy of the device. Pretty much every time they do anything in their pursuit, they change both the timestream and themselves, until the chase ends involving very different people, and a very different world, from that in which is began.” (Brian Kunde i <https://spraguedecampfan.wordpress.com/2021/12/30/book-review-the-wheels-of-if/>; lesedato 19.08.22)

Den franske litteraturkritikeren/-teoretikeren Roland Barthes ble verdensberømt på 1970-tallet. “Confirmation of his status as a writer came in 1978 in a form that displeased him: a parodic *Le Roland-Barthes sans peine* (as in *French Without Tears*) which purported to teach, in eighteen easy lessons, how to speak Roland-Barthes, a language which bears some resemblance to French. Barthes was now a stylist worthy of parody.” (Culler 1983b s. 21)

I tillegg til at bilder kan være parodier, kan også bokomslag være det. Et eksempel er omslaget på Knut Nærums *Norsk litteraturhistorie fritt etter hukommelsen* (2001), som parodierer omslagene på 6-bindsverket *Norges litteraturhistorie* (1975; redigert av Edvard Beyer). Omslaget på Nærums bok ligner dessuten på omslaget i første bind av F. J. Billeskov Jansen, Edvard Beyer m.fl. sin *Verdens litteraturhistorie* (1971-72). Hos Nærum viser et bilde en byste av Ingvar Ambjørnsen med sigarett i munnen, mens første bind av *Verdens litteraturhistorie* viser et bilde av en byste av den greske epossangeren Homer.



“*The Fosdyke Saga* was a British comic strip by cartoonist Bill Tidy, published in the Daily Mirror newspaper from March 1971 to February 1985. Described as “a classic tale of struggle, power, personalities and tripe”, the strip was a parody of John Galsworthy’s classic novel series *The Forsyte Saga*. However, the slightly bizarre and strange antics of the characters and those around them had a Lancashire/Cheshire lean with mangles, chimneys and soot ever present. *The Fosdyke Saga* was the story of Roger Ditchley, a wastrel son of tripe magnate, Old Ben Ditchley, who was deliberately disinherited by his father in favour of Jos Fosdyke. Roger, blinded by rage, seeks to regain his rightful inheritance over the next twelve years. His wicked plans are always thwarted as he enlists the most inept allies and twisted methods to attain his goal. [...] Created by well-known cartoonist Bill Tidy, [...] the wry humour in this classic 1970s comic strip was very popular, if often unintelligible to those outside of the mid-north-west of England.” (<http://broom01.revolvy.com/main/index.php?s=The%20Fosdyke%20Saga>; lesedato 21.06.16)

Elisabeth Botterli, Askild Hagen og Peder Udnæs’ *Berlinerparodiene: Den fjerde boka i Neshovd-trilogien* (2004) er både en parodi på og en oppfølger til Anne B. Ragdes bestselger-trilogi. Boka ble utgitt med “Litt anonyme forfattere” på tittelbladet, altså uten forfatternavn. I *Berlinerparodiene* reiser Jorunn “tilbake til Neshovd, får med seg “farfaren” sin, Bror, og går på nytt inn i depresjonen et helt folk har lært seg å elske. Tvileren Margarino tar badstu og gøyale Ælend drikker alkohol. Den sylskape satiren har alle ingrediensene fra de folkekjære Ragde-bøkene, men med enda mer alkohol, enda flere kroppsvæsker og litt mindre unødvendige fakta.” (forlagets omtale)

Den svenske forfatteren Fredrik Colting ga i 2009 ut boka *60 Years Later: Coming Through the Rye*, et verk basert på amerikaneren Jerome David Salingers roman *The Catcher in the Rye* (1951). “Nylig ga retten Salinger medhold i at Coltings bok, som nå er forbudt i USA, var en “rip-off” av originalen. [...] I retten argumenterte Colting for at hans bok var en parodi, noe som gir lov til å benytte seg av et copyrightbeskyttet verk til begrenset bruk, uten å spørre rettighetshaveren.” (*Morgenbladet* 31. juli–6. august 2009 s. 25)

Australierne Greg Mc Alpine og Fysh Rutherford ga i 1970 ut tegneserien *Iron Outlaw*, en parodi på amerikanske superheltserier. Franskmennene Marcel Gotlib og Jacques Lob skapte i 1972 en parodi på Superman og andre superhelter, kalt Superdupont. Nate Butler og Carlos Garzóns tegneserie *Hairy Polarity and the Sinister Sorcery Satire* (2005) er en parodi på J.K. Rowling Harry Potter-bøker fra et kristent perspektiv.

Cornelius Jakhellns krimparodi *Voguesville* (2009) er oppkalt etter en fiktiv by. “Den styrtrike redersønnen Esteban Loyola blir funnet drept og ille tilberedt med et våpen som tilhører en satanistisk gruppe. Etterforskningsparet Hanna og King settes på saken. [...] Det tar litt tid før jeg innser at Måka er mer enn et kallenavn.

King er gråmåke, funnet som et forlatt egg, oppfostret som menneskebarn, og nå fjærkledd etterforsker med svarte Ray-Bans nonchalant plassert på nebbet, og vingene hvilende i beltet. Han sovner på ett bein uten en lyd, men våkner når det virkelig gjelder. King er selvlært, som hardkokte etterforskere flest, og fikk jobben i Voguesville-politiet takket være minoritetskvoten. Lille Voguesville jublet over endelig å komme på kartet som det første politikammer som kvoterte inn en gråmåke. [...] Sørlandet har blitt Paragonia, Kristiansand til San Christian og Vågsbygd til Voguesville. Det siste etter påtrykk fra stormannsgale politikere som ville få fjøslukten vekk fra det tettstedet. Og som nå, i år 00, har fått bystatus pga. sine mange parkeringsplasser, kjøpesentre, vinningsforbrytelser og narko. En død by som utvider seg likt grønt slim. [...] Jakhelln rapper også fra Dan Brown gjennom den frimurerlignende losjen Jesuistene. Offerets far, som også blir myrdet, er den dannede reder Loyola. Han har meldt seg ut av den engang så ærerike Ordenen, som nå består av nyrike korruperte og korpulente banditter.” (*Dagbladet* 23. november 2009 s. 42-43) Forfatteren uttalte til samme avis at de fleste romaner er altfor menneskelige. Derfor har han gitt en måke hovedrollen i sin bok.

Jons Gisles sakprosabok *Donaldismen* (1973) er både en grundig undersøkelse av Donalds Ducks verden og en parodi på en akademisk tekst. Det parodiske tidsskriftet *Journal of Irreproducible Results* ble startet i 1955 av Alexander Kohn ved Ness Ziona forskningsinstitutt i Israel. *Journal of Irreproducible Results* inneholdt vitenskapsparodier (Niederhauser 1999 s. 106).

Sjanger-konvensjonene i skrekkfilmer har blitt parodier i filmer som *Young Frankenstein* (1974) og *Beetlejuice* (1988). “[H]orror-film conventions grew so pervasive that parodies such as the *Scary Movie* franchise and *Shaun of the Dead* became as popular as the films they mocked.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 332) Det finnes også filmer som parodierer andre filmsjangrer. For eksempel er *Hot Fuzz* (2007) av regissør Edgar Wright en krimparodi (eller krimkomedie).

En skuespiller kan spille en parodi på f.eks. en femme fatale på en slik måte at tilskuerne blir “klar over den kulturelle konstruksjonen av denne kvinnetypen” (Winter 2010 s. 137).

Rick Duffields TV-serie *Wishbone* (1995-98) handler om en terrier-hund som dagdrømmer om at han er hovedpersonen i en rekke klassiske romaner, f.eks. Jane Austens *Pride and Prejudice*, og vi får i en av TV-episodene se hunden i rollen som Mr. Darcy.

TV-serien *American Vandal* (2017-18; skapt av Dan Perrault m.fl.) er en “mockumentary” (narre-/liksom-dokumentar) som har blitt oppfattet som en parodi på true-crime-serier som *Making a Murderer* (2015-18) (Moritz Stock i <https://tvdiskurs.de/beitrag/jugend-in-serie/>; lesedato 07.06.22). “More than just aping the format and visual style of a true-crime documentary for laughs, *American Vandal* offered up as many emotional turns and genuinely gripping mysteries as the best real true-crime

series, albeit while trying to uncover the identity of the person responsible for spray-painting obscene imagery on a parking lot full of faculty vehicles.” (George Morrow i <https://www.cbr.com/netflix-american-vandal-cancellation/>; lesedato 04.11.22)

Tim Kirkby m.fl.s TV-serie *Look Around You* (2002 og senere) parodierer pedagogiske opplysningsprogrammer (undervisnings-dokumentarfilmer). “Each edition of the imported British parody purports to scientifically examine a different aspect of our world (germs, water, math, etc.) via a series of experiments. In fact, the information offered is wildly incorrect (“Germs originated in Germany before rapidly spreading throughout the rest of the world”) and the experiments downright farcical (a scientist, played by Shaun of the Dead director Edgar Wright, demonstrates that ghosts can’t whistle). The result is hilarious, but will have particular resonance for readers old enough to recall when “multimedia” meant watching a film about the mating habits of dung beetles.” (<http://www.ew.com/ew/article/0,,20250573,00.html>; lesedato 26.02.14)

Parodiske nyhetssendinger “often serves a watchdog function by monitoring and exposing media excess and artifice, strategically aiming its sights on the machinery of news and current affairs programming that routinely make claims on the real. [...] a “posttrust lens” [...] So, too, does parody quite often use the form of news to take aim at its discourse – at the rhetoric of officialdom that is regularly circulated and amplified by television news. Of course, not all parody is necessarily acute. Much is trite, seeking little more than a laugh, or an audience share. Other forms have served the interests of economic power, functioning as a means to help undermine cultural trust in traditional public systems. At its sharpest, however, parody is an increasingly significant form of cultural and political resistance. The power of parody lies in its ability to turn hegemonic discourses upon themselves [...] The author Marcel Proust once wrote (as is popularly translated), “The real voyage of discovery consists not in seeking new landscapes but in having new eyes.” Thus the parodist inhabits a familiar landscape, but through ridicule, offers new ways of seeing the form of that landscape and the language that inhabits it. [...] governments rarely need to be reminded that laughter may be the most dangerous forms of “speech” its citizens can employ.” (Geoffrey Baym og Jeffrey P. Jones i [https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135751647\\_A37880331/preview-9781135751647\\_A37880331.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135751647_A37880331/preview-9781135751647_A37880331.pdf); lesedato 25.11.24)

“[P]arody is a serious matter, that it is, to quote Robert Hariman (2008), “essential for an engaged, sustainable, democratic public culture” (p. 248). Mikhail Bakhtin (1981) also reminds us that laughter is a form of resistance to power, and parody a critical means of confronting and deconstructing discourses of authority. We find it sensible, then, that news parody would resonate across a vast range of national and regional contexts. Itself a ubiquitous form of programming worldwide, television news constitutes a core aspect of public life – a central discursive locale for the circulation of information and argument fundamental to democratic (or, [...] *democratizing*) practice. At the same time, however, news is also a product of

power. It always asserts the epistemological privilege of claiming “the way it is,” and offers those in positions of power, both political and economic, an authoritative platform for the shaping of public perceptions.” (Geoffrey Baym og Jeffrey P. Jones i [https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135751647\\_A37880331/preview-9781135751647\\_A37880331.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135751647_A37880331/preview-9781135751647_A37880331.pdf); lesedato 25.11.24)

“[I]t may be particularly in countries lacking healthy democratic debate where news parody plays its most vital role. [...] “is a sustained exposure of the machinery” of broadcast news, exaggerating the conventions of news and current affairs programming until their “constructed nature becomes both apparent and absurd.” [...] Parody rejects the verticality and linearity of news – the built-in assumption that *they*, from positions of privilege, speak (down) to *us*, and that we, in turn, have little role in the process but as passive receivers of their truths. Parody becomes a public response, sometimes through the “talking back” it provides and sometimes simply as a means of “talking to” and “talking with.” Whichever way, news parody is a practice that invites a communal challenge to both the form and substance of an authorized discourse so central to power. The possibilities for humor within that context seem limitless. [...] attract younger audiences who had tired of the well-worn discourse of authoritative state lecturing through public channel news and documentary. Because the still-dominant location for news was on the state channels, the emphasis on news parody became a not-so-subtle means of questioning the authority not just of the news but also of the state control of broadcasting more broadly, achieved in part by directly counterprogramming parody against the public channel’s news hour. [...] 15 % of French voters said the puppet show *Les Guignols* influenced their choice in that country’s 2002 presidential election. [...] the writers of *Les Guignols* have used the show actively to work against right-wing parties and candidates. In Italy, however, while the program *Striscia* postures as neutral, spreading its ridicule across the political spectrum, it has been remarkably tame in criticizing former Prime Minister Berlusconi, who owns the channel on which it airs. Costantino explains here that the show’s creator has sought to promote a market logic toward political power, an agenda that undoubtedly has served the interests of Berlusconi’s media and political empire.” (Geoffrey Baym og Jeffrey P. Jones i [https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135751647\\_A37880331/preview-9781135751647\\_A37880331.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135751647_A37880331/preview-9781135751647_A37880331.pdf); lesedato 25.11.24)

Den amerikanske forfatteren Alice Randalls roman *The Wind Done Gone* (2001) ble forbudt solgt av en domstol i Atlanta i USA fordi verket ble oppfattet som misbruk av opphavsrettighetene til Margaret Mitchells roman *Gone with the Wind* (1936). Men forsvarerne av romanen hevdet at Randalls roman var en parodi, og ikke plagiat. Spørsmålet var “whether the new book amounts to artistic satire or an unauthorized sequel that plagiarizes the original” (sitert fra <http://lisa.revues.org/2911>; lesedato 10.06.13). Hvis romanen er en parodi, kan ingen forby den å selges, for parodi og satire er “the classic speech of protest for oppressed peoples [...] fi[ting] within the American tradition articulated by Supreme Court Justices

Holmes and Brandies that the cure for objectionable speech is more speech” (sitert fra samme nettside). I mai 2001 – etter en måned med intense diskusjoner – vedtok en anke domstol i Georgia at *The Wind Done Gone* er en parodi og dermed er beskyttet av loven om ytringsfrihet i USA (First Amendment).

*The Wind Done Gone* ble av forlaget kalt “The Unauthorized Parody” og “A provocative literary parody that explodes the mythology perpetrated by a Southern classic”. Blant argumentene for å skrive romanen var at “[t]he discussion of the painful legacy of slavery is ongoing among American citizens across the nation. Because of the extraordinary popularity of *Gone With the Wind* and its unique mythic status, Mitchell’s novel has become a prime source of knowledge about plantation life for much of mainstream America. Now is the time for the American public to hear another perspective on this legend. We feel it is urgent for the public to engage a full discussion of the important issues raised by Ms. Randall’s satiric commentary on the characters and events that have become so well known through the vehicle of *Gone With the Wind*.” (sitert av Isabelle Roblin i <http://lisa.revues.org/2911>; lesedato 10.06.13)

Scarlett O’Haras store gård Tara i *Gone With the Wind* får i *The Wind Done Gone* det komiske navnet Tata. Scarlett i *Gone With the Wind* beskrives som “not beautiful, but men seldom realized it when caught by her charm”, mens i *The Wind Done Gone* “She was not beautiful, but men seldom recognized this, caught up in the cloud of commotion and scent in which she moved”. “After all, tomorrow is another day” som avslutning av den første romanen transformeres i den andre romanen til “For all those we love for whom tomorrow will not be another day, we send the sweet prayer of resting in peace”. *The Wind Done Gone* er et forsvar for slavenes verdighet og heroisme. Gården Tata har “twelve columns across the front of that slave-built house. They stood for the original twelve dark men who cleared the land. And the lines, the flutes, on those columns stood for the stripes on those slaves’ backs. They didn’t know any of that, but we did”. Fordi en av de hvite mennene må skjule sin homoseksualitet, blir en slave “whipped up dead”. Homoseksualitet forekommer derimot ikke i Mitchells roman. På Tata er det slavene som driver gården, mens de hvite er late og bruker tiden på utskielser. Den amerikanske forfatteren Toni Morrison hevdet at “what Miss Randall’s book does is imagine and occupy narrative spaces and silences never once touched upon nor conceived of in Mrs. Mitchell’s novel” (sitert fra <http://lisa.revues.org/2911>; lesedato 10.06.13).

“Kjære Theodor, mamma forstår at du er lei deg når du kaster tallerkener i veggen og river av håret til lillesøster. Jeg skjønner at du ikke har det godt nå, og jeg respekterer dine følelser. Nå skal jeg som voksen ta ansvar for situasjonen her – nei, ikke spytt på lillesøster! Nå skal du og jeg sitte ned og sette ord på det vi føler akkurat nå.” Når foreldre utfører slike parodiske, pedagogiske monologer for sine rampete unger, skyldes det ofte at de akkurat har lest Jesper Juuls bestselger “Ditt kompetente barn”. Boka som er basert på moderne relasjonsforskning og Juuls

erfaringer som familierapeut, skapte debatt da den kom. Juul hevder at voksne og barn trenger et nytt verdigrunnlag for samspillet som verken bygger på autoritær maktbruk eller demokratisk likhetstyranni, men på likeverd. Den danske familieeksperten har hatt ekstremt stor gjennomslagskraft. I 15 år har Juuls bok vært en bibel og et mareritt for mange foreldre. Straks en ny baby popper ut, kommer noen trekkende med “Ditt kompetente barn.” (Dagbladet 16. januar 2011 s. 2)

Komikeren Rolf Wesenlund har skrevet en parodi på en 17.-maitale, kalt en “12. juni-tale”, som etter å ha henvendt seg til tilhørerne, begynner slik: “Nettopp i dag på denne vakre junidagen og særlig for dere som er unge! Skal vi derfor minnes de begivenheter som førte fram til merkedagen 12. juni! Og det var i Fritjof Nansens ånd, 1814 og 1945 med dens historiske forankring i vår egen tid! Christian Michelsen vet vi jo alle! [...] Jo, når vi gjør opp vårt bestikk i forvissning om de historiske perspektiver og Henrik Wergeland. Men ikke minst fordi en levende realitet. Rødt hvitt og blått og Olav Trygvasson.” (her sitert fra <http://tb.no/arkiv/>; lesedato 15.05.13) Språket er oppstyltet og uten klare bindeledd (mange ufullstendige setninger), og innholdet nasjonalistisk og pompøst.

En parodi på Thor Heyerdahls teorier og på en reportasje om dem: “Menneskets vugge i Østerdalen? Thor Heyerdahl ned Glomma i barkbåt. Etter at jeg for endel år siden fant en hodeskalle med barkrester i ørene under graving på Skagen i Jylland, har jeg vært opptatt av tanken om at menneskets vugge sto i Østerdalen, sier Thor Heyerdahl, som i disse dager legger siste hånd på sin hittil kanskje merkeligste farkost. [...] Ved å bygge en kjempemessig barkbåt som skal seiles fra Rena, ned Glomma og ut i den vide verden, regner jeg med å kunne bevise at mennesket ikke forble lenge i sin opprinnelige vugge, men tvertimot snarest mulig søkte ut til andre og mer interessante steder, forklarer Heyerdahl. Den siste uken har han tilbragt sammen med innfødte i øvre Østerdalen, hvor store mengder hugstavfall nå er kjørt frem til Glommas bredder. Flittige hender sorterer så ut passende barkstykker, som siden blir tredd på lange snorer. Snorene tvinnes sammen og vil om noen uker utgjøre en helt makeløs farkost.” (Bjørnskau m.fl. 1980)

“- Denne gangen har jeg ikke hatt noen forbilder [sier Heyerdahl], men kanskje nettopp derfor er denne ferden den mest utfordrende [...] jeg har alltid vært glad i å lese, og husker f.eks. fra mine guttedagers bøker at visse typer skip hadde den merkelige betegnelsen “bark.” I visen om den norske sjømann heter det jo også at han er et “gjennombarket folkeferd”, og Bjørnson var jo ikke den som i første rekke fór med løst snakk. [...] Det er naturlig å følge Glomma, hvor vi forøvrig gjør en stopp i Fredrikstad for å handle inn mer mat og ta ombord to amerikanske og et russisk TV-team. [...] Hvor og hvordan ferden vil slutte, er det ingen gitt å si. Men det er allerede nå på det rene at Heyerdahl har sikret seg Framhuset, der barkbåten “Ola Glomstullen” skal få sin naturlige plass etter ferden. [...] Nei, farkoster av

planterester er det som er i skuddet, og det har jeg tatt konsekvensen av, sier Heyerdahl og spikker videre.” (Bjørnskau m.fl. 1980)

De opprinnelige medlemmene i den amerikanske tungrock-gruppa Gwar (grunnlagt 1987) var kunststudenter som egentlig ville lage en parodi på et heavy metal-band. Musikerne i gruppa stod på scenen utkledd som mellomting av monstere, barbarer og zombier. Da gruppa fikk sceneforbud i to amerikanske byer, hevnet de seg i albumet *America Must Be Destroyed* (1991) med å latterliggjøre dem som “var enfoldige nok, til å ta det hele alvorlig” (sitert fra Wehrli 2005 s. 519).

Bård Ylvisåker, Vegard Ylvisåker, Christian Løchstøer og Svein Nyhus’ *Hva sier reven?* (2013) er en bildebok for barn fra 3 år og oppover, basert på en musikkvideo av brødrene Ylvisåker. “Ylvis’ tekst er i utgangspunktet en lett rølpete og tøysete barnebokparodi. [...] Svein Nyhus’ tegninger kler tøyseteksten svært godt. Han viderefører den lett absurde stemningen fra musikkvideoen, samtidig som han har skapt et eget visuelt uttrykk for boka. [...] Noe av det morsomste ved boka, er hvordan oppslagene kommuniserer med scenene i musikkvideoen. Det starter med kostymefest på første side, komplett med drinker og partyhatter. Men i stedet for mennesker i dyremasker, får vi maskekledde dyr. [...] Med Nyhus’ referanse-mettede illustrasjoner blir boka ikke bare en barnebok basert på en barnebokparodi, men også en parodi på parodien.” (*Dagbladet* 12. november 2013 s. 40)

“En britisk journalist tok fatt på [Karl Ove Knausgårds roman] “Min Kamp” bind to – og skrev den ned til 600 ord. [...] Boka har fått mye oppmerksomhet, særlig fra avisa The Guardian. [...] Nå har den britiske avisa igjen viet Knausgårds andre bok i serien spalteplass. Og det i form av en 600 ords forkortelse av den 562 sider lange romanen, ført i pennen av journalist John Crace. “- Det er noe jeg må fortelle deg, sa Linda. - Hva da? svarte jeg utålmodig. - Jeg har ei bok å skrive og sigaretter å røyke. - En gang forsøkte jeg å ta livet mitt. Jeg spratt opp med en gang. - Det er fantastisk. Du er den rette kvinnen for meg. La oss gifte oss og få tre barn.” Journalist og skribent John Crace har for vane å parodierte og forkorte kjente, litterære verk ned til 600 ord. Nylig forkortet han avdøde Margaret Thatchers autoriserte biografi til samme lengde, og har tidligere gjort det med verker av Paulo Coelho og Joseph Epstein.” (*Dagbladet* 24. april 2013 s. 42)

Lars Mørch Finboruds *Ozenfant, Ozenfant* (2017) er en parodisk krimroman, som henspiller på bl.a. høysterettsadvokat Lorentz M. Kvams detektivroman *Den forsvundne pølse-maker* (1919). “Selve kringåten ligger i Finboruds versjon tett på originalen, og mange av setningene (og blødmene!) er hentet fra 1919, sannsynligvis med dobbel komisk effekt (også originalen var en parodi). Men Finborud fyller detektivens oppdrag med tankegods som knapt er blitt tørt bak ørene: i hans tapning er pølse-makeren blitt forskeren Ozenfant, som riktignok beskjefter seg med, ja, å lage kjøtt, men da på inhumant vis og ved hjelp av moderne genteknologi. [...] Mest påfallende er tarmsekten, samt Ozenfants

forskning og eksperimenter. Tarmens betydning for helsen er grundig beskrevet i sakprosaboken *Sjarmen med tarmen* (2015), der du ifølge vaskeseddelen får “mange gode råd om hvordan du blir venn med tarmen din”. Finborud alluderer direkte til denne boken, og ideen om å lytte til kroppen tas ut i det bokstavelige: her snakker tarmene selv ut om sine plager!” (*Morgenbladet* 2.–8. juni 2017 s. 50)

Den amerikanske regissøren Marc Lawrences filmkomedie *Music and Lyrics* (2007) innledes med en parodi på en musikkvideo.

Den italienske forfatteren Stefano Bennis novellesamling *Baren under havet* (på norsk 2008) har en novelle som er en Dracula-parodi, om den hyggelige greven Oleron.

En relativt aggressiv type parodi er såkalt adbusting og subvertising, som innebærer å endre på reklameplakater slik at de blir latterlige og å lage alternative, parodiske reklamer. “ ‘Subvertising’ or ‘Adbusting’ refers to the practice of making spoofs or parodies of corporate and political advertisements in order to make a statement. [...] Sometimes people just want to fight back a bit” (<http://blog.skunkworks.ca/tag/subvertising/>; lesedato 01.11.14).

“Culture jamming is an intriguing form of political communication that has emerged in response to the commercial isolation of public life. Practitioners of culture jamming argue that culture, politics, and social values have been bent by saturated commercial environments, from corporate logos on sports facilities, to television content designed solely to deliver targeted audiences to producers and sponsors. Many public issues and social voices are pushed to the margins of society by market values and commercial communication, making it difficult to get the attention of those living in the “walled gardens” of consumerism. Culture jamming presents a variety of interesting communication strategies that play with the branded images and icons of consumer culture to make consumers aware of surrounding problems and diverse cultural experiences that warrant their attention.” (<http://depts.washington.edu/ccce/polcommcampaigns/CultureJamming.htm>; lesedato 11.12.14)

Den første dataspill-parodien skal ha vært *Pyst* (1996, produsert av Parrot Interactive), en parodi på eventyrspillet *Myst* (Wirsig 2003 s. 324; Davidson 2008 s. 148). Burnie Burns, Matt Hullum og Rooster Teeth Productions begynte i 2003 å publisere filmserien *Red vs. Blue* på Internett. Det er en “eksistensialistisk antikrigssatire” (Rauscher 2012 s. 150) som parodierer førsteperson-skytespill av typen *Halo* (2001 og senere). Soldatene i filmserien er svært reflekterte, og føler seg som brikker i hendene på en kynisk gud.

Programvaren Word Perfect er et tekstbehandlingsprogram som parodierer skriveprogrammer av typen Word Perfect (Simanowski 2002 s. 166-167). “Tomoko Takahashi’s Word Perfect is a website that neatly juxtaposes the real world with



the never-never land of supposedly labour-saving usefulness of the macro-filled, bloated software that spawns from Silicon Valley and fills up your hard drive in a matter of seconds. Word Perfect gets straight to the point. Using bits and pieces gleaned from the artist's (presumably messy) studio, pocket, it invites you to re-think your approach to writing a letter. [...] Word Perfect knows that the average computer user is longing for distraction – how about a quick game of patience or a spin round the net?" (<http://www.thingsmagazine.net/text/t12/wordperfect.htm>; lesedato 02.12.15). Ikonene er ikke klikkbare, men malt og deretter digitalisert. Et Undo-ikon er klikkbart, men leder til teksten "Once you written. You can't take it back. Be responsible whatever you've done!!" Word Perfect fungerer som en protest mot standardisering av skrivemåter som tekstbehandlingsprogrammer bidrar til og mot en "dehumanising process" som ligger i forlengelsen av dette. Også programmenes tipsfunksjon blir parodierte i Word Perfect, for det kommer opp tips og kommentarer av typen "Did you know ... Sitting in front of a computer for a long time doesn't help your eyes" og "Your finger nails are dirty".

"Dag Solstad fikk Kritikerprisen for "Ellevte roman, bok atten" da den utkom i 1992. Men ikke alle var like imponerte: I VG klagde Knut Faldbakken over "løse tråder" og kastet en firer, og i Aftenposten skrev Per Egil Hegge en parodi i stedet for en anmeldelse." (*Dagbladet* 24. oktober 2009 s. 64)

Tyskeren Gerhard Müller-Schwefe har redigert boka *Alt de har gjort ut av deg!: Flere gamle og nye tyskspråklige Shakespeare-parodier* (1993).

Jon Almaas' *Bare så du vet det* (2003) "inneholder en mengde kunnskap til praktisk bruk eller kun til forlystelse. Nytt-på-nytt-sjefen Jon Almaas har samlet og redigert innholdet i boka som består av eksakt, helt unyttig, livsviktig, meningsløs, underholdende informasjon på en rekke forskjellige kunnskapsområder. Temaer som den norske kongerekka, de sju dødssynder, kinesiske dynastier, standardlengder på slangeagurk, norske oppfinnelser og berømte søskenpar har blant mange andre fått plass i boka. Innholdet er gitt et oversiktlig listepreg, som i en ordbok eller et leksikon, men bør nok helst leses etter innfallsmetoden." (<https://www.bibsent.no/bare-sa-du-ved-det-en-samling-av-ting-du-kanskje-gjerne-vil-vite-9788248904373>; lesedato 04.02.21) Det kan oppfattes som en parodi på et leksikon (eller et tulleoppslagsverk). En lignende bok er Ben Schotts *Schotts sammensurium* (på norsk 2005).

"Uncyclopedia is a satirical website that parodies Wikipedia. Its logo, a hollow "puzzle potato", parodies Wikipedia's globe puzzle logo, and it styles itself "the content-free encyclopedia", parodying Wikipedia's slogan of "the free encyclopedia". Founded in 2005 as an English-language wiki, the project spans over 75 languages. The English version has approximately 30,000 pages of content, second only to the Portuguese. Various styles of humour are used as a vehicle for parody, from sophisticated satire to simple sarcasm, along with structured in-jokes and frequent non sequiturs. The site has attracted media attention for its articles on

controversial subjects including religion, prominent people, places, politics, and pseudoscience. Many Uncyclopedia articles contain graphics with a link to the corresponding Wikipedia article. A typical caption reads, “For those without comedic tastes, the so-called experts at Wikipedia have an article about (subject in question).” ” (<https://en.wikipedia.org/wiki/Uncyclopedia>; lesedato 17.07.17)

Under søkeordet “parody” på dette nettstedet står det bl.a.: “Parody means something that is not the real thing, but a cheap imitation of it designed to make the consumer laugh. Fortunately, this *is* the real thing, and you will never read parody at this trusted reference website. However – [...] If you are a fan of Nuclear Holocaust, you might like the article on parity, which is the concept that the United States and the Soviet Union have the same number of nuclear missiles. Oops, it’s gone. So are the Soviets. We do have an article on Satire, which is a satire of parody. Go fish!” (<http://uncyclopedia.wikia.com/wiki/Parody>; lesedato 18.07.17)

Amerikaneren Mark C. Marino har “produced works such as *The Loss Wikiless Timespedia* (2009), a parodic collaborative writing project based on the premise that the *Los Angeles Times* had switched to a wiki-only publishing model, with all articles written by unpaid contributors” (Rettberg 2019 s. 176).

“For uinnvidde kunne det være vanskelig å oppdage at [komikeren Espen] Eckbos sketsjer var oppspinn. Mange platekjøpere trodde boybandparodien Boyzvoice var ekte. Det samme gjorde VGs anmelder, som kritiserte musikken for å være “nesten en vits”. Reality-parodien *Nissene på låven* ble først omtalt av Dagbladet som et nytt bunnpunkt for reality-tv. Eckbo og kompisene frydet seg.” (*Morgenbladet* 17.–23. mars 2023 s. 10)

### **Delius og Siemens**

Tyskeren Friedrich Christian Delius ga i 1972 ut “festskriftet” *Vår Siemens-verden*, i forbindelse med at det store, internasjonale konsernet fylte 125 år. Forfatteren var – i motsetning til hva en ekte festskriftforfatter ville vært – svært kritisk til Siemens-bedriftens virksomhet. *Vår Siemens-verden* er en samfunnskritisk parodi på et festskrift, og slett ikke noe bedriftsledelsen stod bak. Men “hårt hus” (s. 71) og lignende uttrykk om bedriften i boka gir inntrykk av at Siemens-konsernet går god for tekstens innhold. Bokutgivelsen ble etterfulgt av en langvarig rettssak. Både forlag og forfatter ble truet med stort erstatningssøksmål, på hele 100 000 tyske mark. Også bokbinderiet og bokhandlere ble truet av konsernet, som da var et av Vest-Tysklands rikeste og mektigste (Delius 1974 s. 210-212). Spørsmålet ble: Hva kan en satire tillate seg? Det var vanskelig for retten å påvise mer enn fire-fem faktafeil i boka, så anklagen gjaldt snarere at Delius kom med falske og misledende tolkninger og vurderinger av fakta som han hadde funnet fram til. Saken endte med at Delius ble idømt en bot som han måtte betale til Siemens. Men det kan virke som om Siemens i ettertid har skjønt at festskriftet ikke ført til noen vesentlig skade for deres renommé. I en reklameannonse for en utvidet nytgave i 1995 på Rotbuch

Verlag ble det opplyst av Delius' bok brukes som en del av opplæringen av nye medarbeidere i Siemens-konsernet.

Delius hadde studert Siemens-konsernets historie nøye før han skrev boka. Han avslører at Siemens-konsernet hjalp begge de krigførende parter i krigkrigen midt på 1800-tallet og at firmaet profiterte stort på den tysk-franske krigen i 1870-71 (Delius 1974 s. 11 og 15). Verre var det at konsernet framstilles som uforsonlig overfor all motstand, f.eks. streiker blant egne arbeidere: "Den som hadde noe å klage på, skulle komme alene og legge fram sine ønsker. Enhver kollektiv henvendelse, også når den kom fra den spesielt trofaste gruppen av mestere, måtte krenke og opprøre dypt en arbeidsgiver av Siemens' standard." (s. 17) Det ble slått hardt ned på streikende. De ble ført opp på svartelister som gjorde det vanskelig for dem også etter at streiken var over (s. 28). Fremmedarbeidere i Tyskland behandles røffere enn innfødte tyskere (s. 171). Under opplæringen av nye arbeidere prøver bedriften å utvikle "sunn overlegenhets- henholdsvis underlegenhetsfølelser" avhengig av hvor i hierarkiet de nye personene skal jobbe, av og til understøttet av "håndfaste forholdsregler" (s. 172-173). Det siste uttrykket vil nok mange lesere oppfatte som fysisk avstraffelse.

Ledelsen i firmaet var under 2. verdenskrig nært knyttet til nazi-regimet (s. 50-51, 133), og deres arbeidere installerte gasskrematorier i Auschwitz (s. 52). I velstandens Vest-Tyskland etter krigen valgte Siemens å plassere mye av produksjonen utenlands, på grunn av "den billige arbeidskraften – den svarte arbeider kan gjøres tilfreds med en femtedel av lønna til en hvit arbeider, selv om han gjør det samme arbeidet" (s. 98). Kvinner tjener langt mindre enn menn selv om de gjør samme arbeidsinnsats (s. 168). Firmaet hadde mye virksomhet i Sør-Afrika under apartheid-regimet, og forsvarte det med at virksomheten skapte politisk stabilitet (s. 98 og 100). Lignende begrunnelser gis for samarbeid med sjahens Iran, et samarbeid som førte til at Siemens-ledere fikk høye utmerkelser av sjahen (s. 102-103). I 1971 overtok Peter von Siemens ledelsen. Delius skildrer han som en overklassegutt med tallrike nyttige venner i CSU (det konservative partiet i Vest-Tyskland) og i høyadelen (Delius 1974 s. 132-133).

I et etterord til 1974-utgaven av boka skriver Delius at stilen i boka – fra selvskrut til understatement og forskjønnende omskrivninger – for leseren skulle framstå som ideologibærende (Delius 1974 s. 208), dvs. styrt av bedriftsledelsens interesser. Språket oser av "raffinert selvrettferdiggjøring som hersketeknikk" (s. 209). Verket er satirisk, og inneholder mye som Siemenskonsernet aldri ville ha skrevet (om arbeidere i Afrika osv.). Delius kaller verket en "dokumentasjonssatire" (s. 209).

### **Sokals latterliggjøring av postmodernismen**

Matematikeren og fysikeren Alan Sokal skrev i 1996 en parodi på en postmoderne teoritekst og fikk den publisert i et anerkjent tidsskrift. Artikkelen het "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of

Quantum Gravity”, og er proppfull av fysisk-matematiske fagord kombinert med sitater fra postmoderne humanistisk og samfunnsvitenskapelig teori. Sokal var professor i matematikk i London og professor i fysikk i New York. Hans intensjon var å lage en parodi, med noen sannheter, mange halvsannheter og en lang rekke bløffer, usannheter og meningsløsheter. Summa summarum var innholdet uten mening vitenskapelig sett. Sokal sendte artikkelen til det amerikanske tidsskriftet *Social Text*, som hadde postmoderne kultur- og litteraturstudier som profil, for å finne ut om de ville publisere en tekst “liberally salted with nonsense if (a) it sounded good and (b) it flattered the editors’ ideological preconceptions”.

“Transgressing the Boundaries” skulle brukes til å sjekke om “møl” kunne bli antatt av et tidsskrift kjent for sin høye kvalitet og faglige integritet. Sokal og tidsskriftet korresponderte noen ganger før artikkelen ble tatt inn og trykt i et temanummer om avstanden mellom humanistisk og naturvitenskapelig forskning. Samme dag som artikkelen kom på trykk kunngjorde Sokal i bladet *Lingua Franca* at artikkelen var et eksperiment og ikke alvorlig ment i sitt innhold. Han kalte sin egen tekst “a pastiche of left-wing cant, fawning references, grandiose quotations, and outright nonsense”.

“In 1994 an American physicist, Alan Sokal, submitted a paper to a literary-political journal called *Social Text*, which was doing a special issue on science. The paper was a parody of radical work in Science Studies; it used the jargon of postmodernism to discuss progressive political possibilities implicit in recent mathematical physics. The title of the paper gives a sense of the style: “Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity.” The argument of the paper was completely ridiculous and often quite funny. The aim was to see if the paper would be accepted and printed by the journal; Sokal believed that this would show the field had lost all intellectual standards and would print anything that used the right buzzwords and expressed the appropriate political sentiments. *Social Text* published the paper (Sokal 1996b), and Sokal revealed his hoax in the journal *Lingua Franca* (1996a), an irreverent journal of academic life (sadly, defunct, at least for now). The uproar reverberated across the academic world and also made the newspapers. One of the things that made Sokal’s attack so effective was that he was *not* writing from the point of view of conservative politics. He presented himself as a left-winger who felt that the Left had lost its way. The siren song of trendy French philosophy and literary theory had led the Left, and “progressive” politics more generally, away from its earlier alliance with science and landed it in a useless and pretentious quagmire.” (Godfrey-Smith 2003 s. 146)

“Sokal’s infamous essay, “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity,” parodying eclectic appropriations of modern physics in post-modern high Theory, was accepted as a serious contribution to the 1996 issue of the renowned journal *Social Text*, which was, ironically, entitled “Science Wars.” With its debunking effect (“The king is

naked!”), Sokal’s hoax provoked public controversy between the two academic cultures and set the tone of subsequent attacks on postmodern social and human sciences (cf. J. R. Brown 7-13; Hooek; Bricmont and Sokal). They were stamped as subjective, arbitrary, irrational, rhetorical, gibberish, eclectic, clinging to outmoded authorities, and lacking reliable methods and standards of knowledge verification.” (Marko Juvan i [https://www.researchgate.net/publication/267216018\\_Taking\\_Darwin\\_Metaphorically\\_and\\_Literally\\_Genres\\_and\\_Sciences\\_in\\_a\\_Survival\\_Struggle](https://www.researchgate.net/publication/267216018_Taking_Darwin_Metaphorically_and_Literally_Genres_and_Sciences_in_a_Survival_Struggle); lesedato 01.10.21)

“Many philosophers in the English-speaking world felt vindicated by the Sokal hoax. Although English-speaking philosophy had produced radical ideas about science, for the most part it had not accepted postmodernism and other French-influenced literary-philosophical movements. Jacques Derrida, perhaps the most famous figure in all the humanities during this period, had never been embraced by the philosophical establishment and was regarded by many as a virtual charlatan. Philosophers thought their own journals were “hoax-proof” because of the philosophical demand for clear argumentation. (I do not know whether this conviction has been tested.)” (Godfrey-Smith 2003 s. 146)

I artikkelen skriver Sokal blant annet: “As Althusser rightly commented, “Lacan finally gives Freud’s thinking the scientific concepts that it requires”. More recently, Lacan’s *topologie du sujet* has been applied fruitfully to cinema criticism and to the psychoanalysis of AIDS. In mathematical terms, Lacan is here pointing out that the first homology group of the sphere is trivial, while those of the other surfaces are profound; and this homology is linked with the connectedness or disconnectedness of the surface after one or more cuts. Furthermore, as Lacan suspected, there is an intimate connection between the external structure of the physical world and its inner psychological representation *qua* knot theory: this hypothesis has recently been confirmed by Witten’s derivation of knot invariants (in particular the Jones polynomial) from three-dimensional Chern-Simons quantum field theory. Analogous topological structures arise in quantum gravity, but inasmuch as the manifolds involved are multidimensional rather than two-dimensional, higher homology groups play a role as well. These multidimensional manifolds are no longer amenable to visualization in conventional three-dimensional Cartesian space: for example, the projective space  $RP^3$ , which arises from the ordinary 3-sphere by identification of antipodes, would require a Euclidean embedding space of dimension at least 5. Nevertheless, the higher homology groups can be perceived, at least approximately, via a suitable multidimensional (nonlinear) logic.”

Redaktørene for *Social Text* forsvarte seg med at det er vanskelig å unngå å bli lurt av en professor som opptrer uetisk. Redaktørene hadde trodd at artikkelen “was the earnest attempt of a professional scientist to seek some kind of affirmation from postmodern philosophy for developments in his field”, og de hevdet dessuten at “its

status as parody does not alter substantially our interest in the piece itself as a symptomatic document.”

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>