

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet  
Preddiplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Katarina Šapina

**Humor, ironija i parodija u djelu *Princeza nevjesta* Williama Goldmana**

Završni rad

Mentorica: Doc. dr. sc. Kristina Peternai Andrić

Osijek, 2015.

## Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Teorijsko određenje pojma.....	5
2.1. Humor.....	5
2.1.1. Etičnost i etničnost humora.....	7
2.1.2. Freudovo shvaćanje humora.....	8
2.2. Ironija.....	9
2.3. Parodija.....	13
3. Humor, ironija i parodija u <i>Princezi nevjesti</i> .....	15
4. Zaključak.....	20
5. Literatura i izvor.....	21

## Sažetak i ključne riječi

Tema ovoga rada su humor, ironija i parodija u *Princezi nevjesti* Williama Goldmana. U prvom dijelu ovoga rada teorijski su određeni pojmovi humor, ironija i parodija. Riječ humor objašnjen je na povijesnoj razini i na teorijskoj razini. Prikazano je Critchleyjevo razlikovanje nekoliko vrsta humora: „pravi humor“, komedija prepoznavanja, seksistički humor te reakcionarni humor. Pojam ironije objašnjen je na nominalnoj i povijesnoj razini. Zadnji teorijski dio koji je objašnjen je pojam parodija. Pojam sam definirala i prikazala kroz povijesne etape. Drugi dio rada je istraživački. U tom dijelu analizirani su citati iz djela *Princeza nevjesta* kroz koju se dokazuje prisutnost definiranih pojmova u teorijskome dijelu. Navedeni citati su objašnjeni te je na kraju ponuđen zaključak rada.

Ključne riječi: *humor, ironija, parodija, „Princeza nevjesta“*

## 1. Uvod

Ovaj rad se bavi teorijskim određenjem humora, ironije i parodije koji će biti pokazani kroz djelo *Princeza nevjesta* autora Williama Goldmana. Ovaj dječji roman objavljen je 1973. godine. Sadrži elemente fantastike te ljubavnog i pustolovnog romana. Djelo je pisano kao priča u priči, odnosno kao skraćivanje poznatog djela „Princeza nevjesta“ izmišljenog autora Simona Morgensterna uz komentare Williama Goldmana.

Analizom odabranih citata iz djela bit će ostvaren cilj ovoga rada, koji se sastoji u dokazivanju postojanja elemenata humora, ironije i parodije u djelu. U tim citatima bit će pronađeni dijelovi koji to potvrđuju.

Prvi dio ovoga rada zasniva se na teorijskom prikazu humora, ironije i parodije. Objasnjen je povijesni kontekst riječi humor, nakon čega se iznose tri teorije humora skupine koje objašnjavaju razloge zbog kojih se smijemo. Critchley razlikuje i nekoliko vrsta humora. Također je humor doveden u odnos sa čovjekom te je objašnjeno na kojim se sve razinama on manifestira i koliko su društvena podloga i njezine konvencije bitne za njegovo shvaćanje. Kao zaključno o humoru, on će biti obrađen i iz Freudove perspektive te se donosi kratka usporedba komedije s humorom. Nakon toga slijedi pojašnjenje pojma ironije te njegov povijesni kontekst i različita tumačenja te je kao treći pojam objašnjena parodija.

U zaključku je izneseno moje mišljenje o tome zašto se ne slažem s tvrdnjom da je ovo u potpunosti dječja knjiga pri čemu sam se pozvala na definiciju ironije Gordane Slabinac. Glavna literatura koja je služila za teorijski prikaz i analizu su Biti, Critchley, Slabinac i Solar.

## 2. Teorijsko određenje pojma

### 2.1 Humor

Oxford English Dictionary nudi etimologiju riječi humor. Naime, navodi kako prva zabilježena uporaba riječi „humor“ u značenju nečeg zabavnog ili šaljivog datira iz 1682. Prije toga je humor označavao duševno raspoloženje ili temperament. Prijašnje značenje potječe iz starogrčke medicinske doktrine o četirima humorima ili tekućinama koje tvore i reguliraju tijelo: krvi, flegme, žuči i crne žuči (melancolia).

(<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/humour>)

U današnjoj kulturi uz humor se povezuju svakodnevne pojave poput šala ili viceva. Zato smatram da je potrebno odrediti vic kao pojavu koja je u zapadnoj kulturi usko povezana s humorom.

„Vicevi prilično nagrizaju naša uobičajena predviđanja o empirijskom svijetu. mogli bismo reći da humor proizlazi iz nesklada između stvarnog stanja stvari i načina na koji se prikazuju u vicu, između očekivanja i zbilje. Humor iznevjeruje naša očekivanja stvarajući novu zbiljnost, mijenjajući situaciju u kojoj se nalazimo.“ (Critchley, 2007: 11)

Prema nekim određenjima, pojam vica usko je vezan uz pojam komike. Uz to, vic nije samo nešto što teorijski određujemo, on utječe na situaciju, mijenja je. *Pravi komičar je odvažan. On se usuđuje vidjeti ono čega se njegovi slušatelji klone, što se boje izraziti. A ono što vidi je vrsta istine o ljudima, o njihovoj situaciji, o onome što ih boli i užasava, o onome što je teško, a po najprije o onome što žele. Vic otpušta napetost, kazuje neiskazivo, svaki vic prilično dobro. No pravi vic, komičarski vic, mora učiniti više; on mora ne samo otpustiti napetost nego i osloboditi volju i želju, on mora promijeniti situaciju.* (C., prema: Comedians, Trevor Griffiths 19) (Critchley, 2007: 19-20) „Humor dovodi do promjene situacije pretvaranjem realnog u nadrealno, a vicevi se igraju oblicima, odnosno prihvaćenim običajima određenog društva.“ (Critchley, 2007: 20)

Critchley nudi tri teorije humora koje je preuzeo od Johna Morrealla<sup>1</sup>:

„Prva teorija glasi ovako: smijemo se zbog osjećaja superiornosti nad drugim ljudima, zbog iznenadna blaženstva koje potječe od iznenadne predodžbe neke izvrsnosti u nama i to usporedbom sa slabostima drugih ili s našom prijašnjom. Druga teorija zove se *Teorija olakšanja* prema kojoj

---

<sup>1</sup> *The Philosophy of Laughter and Humour*, uredio John Morreal (State University of New York Press, Albany, 1987.)

je smijeh oslobađanje zatomljene nervozne energije. Prema Freudu- energija oslobođena i ispražnjena u smijehu donosi ugodu zato što štedi energiju koja bi inače bila utrošena za obuzdavanje ili potiskivanje psihičke aktivnosti. Treća teorija naziva se *teorija inkongruentnosti* a ta teorija zagovara da humor proizlazi iz doživljaja nepodudarnosti onoga što znamo ili očekujemo s onim što se uistinu dogodi u vicu, dosjetki, pošalici ili besmislici.“ (Critchley, 2007:13-14)

„Uloga humora nije jednoznačna. Osim što može nasmijati, pokazali smo da humorističke kategorije, poput vica imaju zbiljski odjek na stvarnost, mijenjaju je. Ipak, uz pomoć humora možemo detektirati trenutno stanje društva i čak biti kritični. Tako je humor imao veliku važnost u društvenim pokretima koji su kritizirali utvrđeni poredak, kao što je slušaj radikalnog feminističkog humora:

*Koliko je muškaraca potrebno da se poploči kupaonica?*

*Ne znam. Ovisi koliko ih tanko narežeš.”* (Critchley, 2007:20)

Critchley inzistira na već spomenutoj mogućnosti humora da utječe na situaciju i mijenja je. Prema tome, navodi nekoliko vrsta humora. Prvi koji navodi je „pravi humor koji mijenja situaciju, kazuje nam nešto o tome tko smo i nešto o mjestu u kojem živimo, a možda nam i pokazuje kako bi se ono moglo promijeniti.“ (Critchley, 2007: 21) „Pravi humor ne pogađa određenu žrtvu i uvijek sadržava samo ironiju. Predmet smijeha je subjekt koji se smije. Kritička zadaća humora ne bi bila puka zloba ili sprdnja, nego osuda poroka koji su opći, a ne osobni. Napadanje poroka ne ukazuje na temeljni nedostatak, već na ono što smrtnik popraviti može. To znači da se može reći kako pravi humor ima terapeutsku kao i kritičku funkciju.“ (Critchley, 2007:24-25) Dakle, humor ima moć potaknuti samu osobu na određenu promjenu te na uviđanje trenutnog stanja.

Također, Critchley govori o komediji prepoznavanja kao drugoj vrsti humora. „Komedija prepoznavanja je takav humor koji ne nastoji promijeniti situaciju, nego se samo poigrava postojećim društvenim hijerarhijama na šarmantan, ali prilično blag način. Jednostavno pokušava učvrstiti konsenzus i ni na koji način ne pokušava kritizirati uspostavljeni poredak ni promijeniti situaciju u kojoj se nalazimo. Ta je komika puka ugodna razonoda koja zauzima važno mjesto u svakoj taksonomiji humora.“ (Critchley, 2007: 21) Iako se ovakav oblik humora čini puno blaži od prvog navedenog, on je jednako važan. U nekim životnim situacijama ne možemo biti direktno kritični (npr. prema vladajućim političkim strankama), pa je ovakav oblik humora izvrsna alternativa da detektiramo stanje situacije, bez da snosimo teške posljedice.

„Seksistički humor nastoji potvrditi status quo ocrnjivanjem određenog dijela društva ili ismijavanjem navodne gluposti društvenog autsajdera. Smijeh je u tom slučaju osjećaj iznenadnog blaženstva, pri kojem drugu osobu doživljavamo smiješnom i smijemo se na njezin račun. Takav humor nije izrugivanje moćnima, onima na vlasti, nego moćno izrugivanje nemoćnima.“ (Critchley, 2007: 21-22) Seksistički humor ne mogu povezati s prethodna dva oblika humora. Naime, seksistički humor nije argumentirano kritičan niti čini promjenu situacije, osobe ili društva. Također, iako autor ne navodi, smatram da treba spomenuti da ovakav oblik humora ne postoji samo na seksističkoj razini već i na rasističkoj i sl. Iako se iz autorove teorije može zaključiti da se radi o ismijavanju manje moćnih skupina, smatram da je naziv ove vrste humora neprilagođen za opisivanje situacije te da ga treba poopćiti. Zadnja vrsta humora koju navodi je „reakcionarni humor koji otkriva važne istine o tome tko smo. Humor može otkriti da smo osobe kakve, iskreno rečeno, radije ne bismo bili.“ (Critchley, 2007:22)

### 2.1.2 Etičnost i etničnost humora

„Humor nam dopušta da uvidimo bezumnost svijeta pružajući nam kratkotrajan pogled na drugi svijet, nudeći nam ono što Berger naziva *signalom transcedencije*.“ (Critchley, 2007: 27) Ipak, Critchley smatra da „nas humor ne oslobađa ovog svijeta nego nam neminovno njemu vraća pokazujući nam da nema alternative. Utjeha humora dolazi priznanjem da je ovo jedini svijet i, koliko god nesavršen bio i on i mi, jedino tu možemo nešto učiniti.“ (Critchley, 2007: 27) Dakle, humor nam daje do znanja da postoji mogućnost kratkotrajnog odlaska u neki alternativni svijet, ali vraćajući nas čini dobru stvar. Postajemo svjesniji svijeta u kojem jesmo, a znajući sliku mogućeg svijeta, humor nas može potaknuti na djelovanje u ovom trenutnom svijetu.

„Odnos humora i čovjeka zanimljiv je odnos. Humor je ljudski, on je antropološka konstanta, univerzalna i zajednička svim kulturama. Do sada nije otkriveno društvo koje nije imalo humor, bez obzira je li se izražavao konvulzivnim, tjelesnim veseljem ili lakonskim osmjehom. Humor je, dakle, osnovni element koji razlikuje čovjeka od životinje.“ (Critchley 2007:35)

„Humor postoji i na pojedinačnoj razini, razini osobe, individue, manje zajednica, ali također na općoj razini, razini većeg društva, države, a zbog globalizacije i na svjetskoj razini. Humor je univerzalan, ali postoje razlike u vrati i intenzitetu humora. Humor je lokalna, a smisao za humor obično je vrlo određen kontekstom. Verbalni je humor na zlu glasu zbog tvrdokornosti kojom se opire prijevodu iako razni oblici neverbalnog humora mogu prelaziti jezične granice, o čemu

svjedoči veliki uspjeh koji je u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću po cijeloj Europi uživala *commedia dell'arte* te trajna popularnost raznih oblika pantomime i komedije nijemog filma (Charlie Chaplin, Mr. Bean).“ (Critchley 2007: 69)

„Humor je oblik kulturnog znanja pripadnika određene skupine pa bi se uistinu moglo reći da djeluje kao jezični obrambeni mehanizam. Njegova upadljiva neprevodivost pruža izvornim govornicima opipljiv osjećaj kulturne osebnosti ili čak superiornosti. U tom je smislu zajednički smisao za humor poput zajedničkog tajnog koda. Našu kulturnu osebnost nosimo poput izolacijskog sloja protiv strane okoline. On nas grije kada je sve ostalo hladno i nepoznato. Ako se može reći da nas humor vraća tjelesnosti i životinjstvu, onda nas isto tako vraća i *mjestu*, osebnom i ograničenom *etosu*. Vraća nas u mjesto odakle potječemo, bez obzira na to je li riječ o određenoj stambenoj četvrti ili apstraktnoj nacionalnoj državi. (Starogrčko značenje riječi *etos*=običaj, mjesto, ali i ćud i karakter). Smisao za humor često nas najćvršće vezuje uz određeno mjesto i navodi da zagovaramo odlike toga mjesta, pripisujući njegovim stanovnicima određene sklonosti i običaje. U etničkom humoru *etos* mjesta izražava se ismijavanjem ljudi koji nisu poput nas i za koje se obično vjeruje da su ili iznimno glupi ili neobično promućurni.“ (Critchley 2007: 70-71) Postoji bliska veza između etničnosti i *etičnosti* humora. „Etnički humor je umnogome hobsovski smijeh superiornosti ili iznenadnog blaženstva zbog naše izvrsnosti i tuđe gluposti.“ (Critchley, 2007: 72)

### 2.1.3. Freudovo shvaćanje humora

„*Vic i njegov odnos prema nesvjesnome*, djelo iz 1905., vješto i jasno podijeljeno na tri dijela: „analitički“, „sintetički“ i „teorijski“. 1927. Freud je u pet dana napisao članak o humoru jednostavnog naslova *Der Humor*. Osnovna tvrdnja eseja je da u humoru postajemo smiješni samima sebi te to priznajemo smijehom ili samo smiješkom. Humor je u osnovi ismijavanje samoga sebe.“ (Critchley 2007: 94) „Humor se sastoji u ismijavanju samoga sebe, doživljavanju sebe smiješnim, a takav humor nije depresivan, nego, naprotiv, daje osjećaj oslobađanja, utjehe i djetinjastog uzdizanja.“ (Critchley 2007: 95) „Za Freuda, srž teorije smijeha kao teorije superiornosti sastoji se u činjenici da se smijući nesreći drugih ponašamo prema njima kao djeca, a prema sebi kao odrasle osobe. Prihvaćanje humorističkog stajališta prema sebi upravo je obrnuto; ponašamo se prema samima sebi kao dijete iz perspektive odrasloga: gledamo svoj djetinjasti, umanjeni ego iz kuta velikog, odraslog superega. Humor je za Freuda etički superioran superioranom smijehu izraženom u vicevima: ismijavanje samoga sebe bolje je od ismijavanja



drugih.“ (Critchley 2007:95-96) Dakle, čak i iz psihoanalitičke perspektive humor je definitivno nešto pozitivno za nas i naš pogled na svijet.

Problematičan je odnos humora i komedije. Naime, upravo uz humor usko je povezan žanr komedije. Solar raspravlja o toj povezanosti. „Tematski je komedija bliže svakodnevnom, banalnom i uobičajenom no što je to tragedija, a to znači da ona i upotrebljava izraze iz svakodnevnog života, da je u nekoj mjeri svagda *realistička* i da su njeni likovi načelno opterećeni nekom općom slabošću, nedosljednošću ili nemoći da vlastite probleme sagledaju i shvate u općeljudskoj perspektivi. Kada komedija kritizira neke pojave ili karaktere netko ih ismjehujući i oštro ih osuđujući, govorimo o satiri, a kada se prema ljudskim slabostima i manama odnosi s razumijevanjem i bez želje da ih osuđuje, riječ je o humoru kao neposrednom književnom odnosno umjetničkom prikazivanju smiješnog bez drugih pretenzija. Također se često povodom komedije govori o groteski, u kojoj prikazivanje teži izobličivosti, neprirodnom, fantastičnom i nakaznom, što djeluje na granici između gorko ozbiljnog i smiješnog“ (Solar, 1991:199) Dakle, Solar vidi komediju na dvostruk način. Prvo, kao onu kritičnu, onu koja osuđuje i tada ju karakterizira kao satiru. S druge strane, radi se o humoru ukoliko u komičnim elementima nema osuđivanja.

## 2.2 Ironija

„Pojam ironije koristi se u brojnim, vrlo različitim, smislovima još od antičkih vremena. Mnogi stoga upozoravaju da ne postoji jedinstveno ili pravo razumijevanje značenja pojma ironije; najopćenitije rečeno «ironijom» se imenuje kazivanje suprotnog od onoga što se misli, međutim, ironija je uvijek stvar interpretacije: ironija nije ironija ako se ona kao takva ne interpretira, recipijent mora recipiranom sadržaju «pripisati» ironiju, dopustiti da se ona dogodi. Nema također ni jedinstvenog ključa kojim bi se u taj složeni fenomen mogao raskrinkati, nema ni historijski pravovaljanog čitanja ironije. Ironija je tako uvijek «rizičan posao» jer nema nikakve garancije da će interpretator «shvatiti» ironiju – uopće, a pogotovo ne na isti način na koji je ona bila intendirana.“ (Pternai, 2005:269) Ipak, ovu situaciju ne treba shvatiti tragično. Ukoliko čitatelj ne uspije detektirati ironiju, problem nije samo u ironiji već i u samom čitatelju te njegovom nepoznavanju konteksta.

Solar također piše o ironiji. Tvrdi da: „ironija (prema grčkom *eironeia*, pretvaranje) prvotno označuje izražavanje putem suprotnosti: misli se zapravo obrnuto od onog što se izravno

kaže. U svakodnevnom govoru ironija je ne samo izuzetno česta nego čini ponekad pravu maniru izražavanja. U književnosti je također česta u pojedinim izrazima ili kao čitav stil izražavanja s određenim odnosom prema izraženom.“ (Solar,1991:80)

Biti donosi definiciju i povijest ironije te govori da je ona „klasičan književnoteorijski pojam koji ulazi u suvremenu književnu teoriju preko američke Nove kritike. Po sposobnosti ironije da dramski sukobi značenjske opreke ili napetosti svojstvene jezičnim elementima, a da pritom ipak očuva ravnotežu cjeline. Richards, Brooks, Ransom i Warren poistovjećuju je u neku ruku s pjesništvom. Brooks (1947) drži ironiju strukturnim načelom književnog djela, snagom koja „priznajući pritisak konteksta“ potiče nesuglasice i proturječja među riječima u pjesmi, a s druge strane pomiruje njihove paradokse, dvosmislenosti i tenzije u skladnu cjelinu.“ (Biti, 2000:226)

„Jednaku važnost, ali posve suprotnu ulogu pripisuju ironiji dekonstrukcionisti, koji pretpostavljaju *kozmičku* klasičnoj *retoričkoj* ironiji. Dok se retorička ironija, ustanovljena u vrijeme stabilna epistemologijska poretka svijeta, uvijek može u recepciji dokinuti izjednačavanjem himbene površine (riječi) s autentičnom dubinom (značenjem)- kozmička se ironija gradi na ranoromantičarskom uvidu da je „svijet u svojoj biti postao paradoksalan zbog čega njegov proturječan totalitet može dokučiti jedino dvosmislen stav prema njemu (Wellek). Ironija se tu ne svodi, kao još u Boothovu normativnom konceptu. (1974) na aktivnost običnog *puzzle solving*. Umjesto toga neukidiva ironija, kao beskonačno autoreferencijsko pregibanje jezika nad samim sobom, otvara jaz između znaka i značenja sprječavajući njihovo pomirenje. *Značenje je uvijek kretanje od jedne nestabilnosti prema drugoj*. (De Man 1979) Iz ranoromantičarske perspektive, *individuum je konstitutivno nedovršen i necjelovit projekt*. (Handwerk 1985) Zanimljivo je te sveprožimne dimenzije ironije te privilegiranje njezina položaja među retoričkim tropima, odveli su Nove kritičare u estetičku apsolutizaciju ironije. To je utoliko čudnije što se takvoj estetičkoj ideologiji suprotstavljala njihova praksa pomnoga kritičkog čitanja književnih tekstova. (Empson 1930)“ (Biti, 2000:226-227)

„Čuvajući vjernost toj praksi *close reading*, ali i izvornoj ideji ironije njemačkih ranih romantičara, de Man se izrijeком distancira od estetičke ideologije svojih novokritičarkih prethodnika. U eseju *Retorika temporalnosti* (1969/1971) on tumači ironiju kao figuru koja potkopava linearnu vremenitost tako što promiče *istovremenost* proturječnih, uzajamno isključivih značenja koja se mogu percipirati jedino *uzastopno*.“ (Biti, 2000:227)

„Zamjenjujući pojam ironije pojmom neodlučnosti i potpune slučajnosti (complete randomness) tekstualnosti, de Man se zapravo vraća na ideju potpune slobode božanskog

autoriteta. (F. Schlegel, Solger) Još u romantičara ona potkopava linearno- povratnu predodžbu povijesti jer svaka od karika njezina narativnog lanca pripisuje *prekomjerno životno obilje mogućnosti* (überschäumende Lebesfülle). Time se zbivanje zasićuje kontingencijom, a autorefleksija prožima neprevladivim kaosom. *Kaos jamči potencijalnost, obilje i beskonačnost i stoga oblikovanje iz kaosa...ne smije biti samo izdvajanje iz njega i zatvaranje naspram njemu, već je obrnuto obvezno i sve oblikovano reintegrirati u kaos.* (Menninghaus 1987) privrženost je toj koncepciji očitovao i White, najprije kada je (1973) proglasio ironiju temeljnim figurativnim modusom našeg vremena, a još izrazitije u (1982/1987) gdje se izriječom priklonio uvjerenju o plodotvornosti prirodne besmislenosti povijesti. Samo ona, naime, suočava čovjeka s *nemogućom nužnošću*. U korištenju potonje postmodernističke *čarobne poluge*, White kao da može računati na bogatu i raznosmjernu podršku: *Subjektivnost ostvaruje te nemoguće nužnosti (exigences impossibles) da sadrži više no što je moguće sadržavati.* (Levinas 1961) *nemoguće, ali nužna zadaća čitateljice, pripremiti se da bude iznenađena.* (Johnson 1987) *Neobična zadaća...nemoguća i nužna ujedno: 'Želim učiti živjeti.'* (Derrida 1993) kao učinak opetovanja, međutim, u paradoksalnom se antagonizmu razotkriva prešutna privrženost polova istom idealu. *Ironija je osjećaj nerješiva antagonizma između apsolutnog i relativnog, između nemogućnosti i nužnosti potpune komunikacije.* (Behler 1991) Metafizički monizam i metafizički pluralizam samo su različite inačice istoga metafizičkog realizma koji ustraje na identitetu ispod svih razlika. (Hoy 1991)“ (Biti, 2000:227-228)

„Možda se zato Hutcheon (1994) suprotstavila podjednako *ograničenoj* i *neograničenoj* koncepciji ironije. I jedna i druga brišu vrijednosnu, socijalno-prosudbenu dimenziju ironije koja je razlikuje od drugih figura i tropa. Britkost ironije potječe odatle što ona izaziva emocije, stavove, zaključke; što distribuira uloge počinitelja, mete (žrtve) i zavjerenika; što se odigrava na komunikacijskoj pozornici koja asimetrizira moć. Ironija je, međutim, složena diskurzivna strategija koja može služiti veoma različitim političkim pozicijama i podupirati široko mnoštvo interesa. Ona je opasan, dvosjekao, *riskantan posao* stoga jer se *zbiva kao dio komunikacijskog procesa; nije statično retoričko sredstvo koje treba koristiti, već nastaje u odnosima među značenjima, ali i među ljudima i iskazima, a ponekad i između intencija i interpretacija.* Naime, *između smjerane ironije koja prolazi neopaženo i nesmjerane koju tek opažanje pretvara u ironiju, ima prostora za mnoge vrste i stupnjeve nerazumijevanja, promašaja i zabuna, kao i za razumijevanje i zavjereništvo.* (Chambers 1990) Interaktivnost je asimetriziranih položaja prisutna u ironiji i u tom smislu što u njezinoj tvorbi sudjeluju brojni aspekti poput *klase, rase, etnosa, spola, spolnih sklonosti, ali i nacionalnosti, susjedstva, struke, religije i svih ostalih*

*mikropolitiknih kompleksnosti naših života, kojima čak ne moramo biti sposobni nadjenuti ime.* (Hutcheon) međutim, značenja koja se pritom diferenciraju ne teže međusobnom isključivanju, već naprotiv podrazumijevanju (koje pritom ne poništava njihovu različitost ili nesukladnost). Ironija je, jednom riječju, moguća jedino u dinamičnim uvjetima diskurzne zajednice pri čemu svatko od nas nastanjuje više takvih zajednica istodobno.“ (Biti, 2000:228)

„Ironija se uspostavlja u diskurzu i stoga se njena semantička i sintaktička dimenzija ne može promatrati odvojeno od socijalnih, povijesnih i kulturnih aspekata njenog konteksta.“ (Peternai, 2005:271)

O važnosti semantičke mreže piše i Slabinac. „Uporaba ironije u svakodnevnom govoru ili u književnim tekstovima, otkriva u biti težnju da se proturječni ili pak potpuno suprotni elementi dovedu u ravnotežu, može na izgled djelovati zbunjujuće, no ne treba smetnuti s uma da je riječ o posebnoj vrsti semantičkog zavoda koje nam omogućuje prihvaćanje i razumijevanje novih razina smisla. Ironijski smisao što *titra* u značenjskom materijalu djela često je višestruko enkodiran, čitatelj se susreće s problemima dešifriranja semantičkih rezova i semantičkih diskontinuiteta dok ne uspije protumačiti poruku protivnu izgovorenoj (napisanoj).“ (Slabinac 1996: 27)

„Svaki književni tekst u kojem se javlja ironija zahtijeva dvosmjerno čitanje, traži re-readera, upornog, pažljivog čitača koji će uspjeti shvatiti i protumačiti razgranati smisao ironijske igre, jer ironiju je moguće i ne uočiti, što je šteta jer smo tada lišeni važne dimenzije djela, osobitog estetskog užitka i, na posljetku, nove vrste spoznaje.“ (Slabinac 1996: 28)

„Ironija ima transliterarni, nedoslovni, posredno *prokazan* smisao. Da bi se ironija shvatila često će, osim jezične kompetencije teksta, biti potrebne i druge, kulturološke ili ideološke kompetencije.“ (Slabinac 1996: 28) Dakle, kao što sam već naglasila, važan zadatak je na samom čitatelju. Čitatelj treba biti upoznat s kontekstom djela ili autora kojeg čita da bi shvatio suptilniju ironiju. Ukoliko historijski pristupimo stvari, uočiti ćemo da je uvijek bilo potrebno shvatiti duh vremena da bi shvatili ironijsko djelo. Tako npr Voltaireovo djelo *Candide* u kojem on pobija određene Leibnizove teze, možemo shvatiti samo ako smo upoznati s Leibnizovim tezama, ali i kontekstom vremena i tadašnjim filozofskim raspravama.

„Semantička mreža ironije može se u pripovjednom tekstu očitovati na nekoliko razina. Na prvoj razini se ironija može javiti na retoričkoj razini (uporaba figuralnoga govora, različite igre riječima, ime lika i sl.). Ona je česta i u svakodnevnom govoru (da, mama, pospremit ću sobu). Na

drugoј se razini ona javlja u opisu lika i njegovih postupaka (ukoliko lik dobije neka neobična obilježja i sl.) te na trećoj u razvoju događaja, odnosno razbijanju priznatih zakonitosti u organiziranju pripovjednog vremena i prostora.“ (Slabinac 1996: 30)

### 2.3 Parodija

„Povijest ovog pojma iznimno je zanimljiva. Pojam ulazi u književnoteorijsku raspravu oko postmoderne zajedno s pojmovima aluzije, citata, dijaloga, hibrida, intertekstualnosti, karnevala, pastiša, polifonije, raznorječja, stilizacije, višeakcentnosti i sl. U toj pojmovnoj obitelji, zasnovanoj Bahtinovim anticipativnim radovima, njegovo se tradicionalno značenjsko polje širi. ako je u klasičnoj tradiciji značio svjesno ironiziranje tuđeg umjetničkog djela u vlastitom djelu, u Bahtinija parodija već podrazumijeva svako ponavljanje, bilo ironično ili ne. u stilizacijskom tipu parodije autor podvrgava drugi glas svojem cilju, dok se u ironičnome tipu drugi glas antagonistično sudara s autorovim glasom sileći ga da se služi izravno suprotnim ciljevima od namjeravanih. *Govor postaje poprištem sukobljenih namjera*. Takva je parodija transgresivna i subverzivna prema vladajućoj ideologiji. Tumačeći Bahtina, Kristeva (1969) razlikuje komičnu kao pseudotransgresivnu i karnevalsku kao istinski transgresivnu parodiju. (Biti, 2000:364)

„Otvarajući pojam parodije i za neironična ponavljanja, Bahtini se približio riskantnoj tezi da su sva književna djela parodična jer na ovaj ili onaj način ponavljaju svoje prethodnike. Da bi pojam zaštitili od takvih konzekvencija, moderni su teoretičari isticali da intertekstne aluzije u parodiji moraju biti intendirane i očite čitatelju (npr. Genette 1982). I Hutcheon (1985) naglašuje da distanca između kopije i izvornika, ma koliko minimalna bila, mora biti signalizirana jasnim ironičnim razlikama na pozadini vidljivih sličnosti. No i za nju je, kao i za Bahtinija, ideologija središnji problem parodije.“ (Biti, 2000:364-365)

„Rose (1993) drži da je definicija parodije koju nudi Hutcheon još modernistička stoga jer zanemaruje komičku dimenziju u korist metafikcijske (i u tome dobiva podršku Mchalea 1987). Za postmodernistički je tretman parodije po njezinu sudu, karakteristično da se u nju vraćaju komički i humorni aspekti kao potpuno ravnopravni metafikcijskima. Tako se parodiji priznaje ona kompleksnost i kreativnost koja joj danas omogućuje da služi na različite načine u različite svrhe, podjednako metafikcijske i komičke.“ (Biti, 2000:365)

„Parodija je ušla u suvremenu teoriju poglavito preko stila njezinih velikana koji kao da su u tom pogledu slijedili Nietzscheov aforizam iz *S one strane dobra i zla*, da je originalnost moguća

još samo u parodičnom obliku. (Megill 1985) Derrida je ponudio nekoliko reprezentativnih primjera parodičnog udvajanja, npr. u uvodnom eseju (1972) ili (1974), pokazujući da koje mjere parodija, daleko od toga da bi bila anarhistična ili nihilistična, čini drugi tekst sastavnicom vlastite strukture. „*Parodija nikad nije odmaknuta i slobodna od svoje mete, već je s njom sljubljena. Ona je vrsta metajezika, samorefleksivna i samokritična, nije puko 'majmuniranje' nego 'prefunkcioniranje' odredišnog teksta.* (Handelmann 1991) Takvo je cijepljenje na tuđi glas omogućilo Derridi da izmakne svojem govoru ono čvrsto mjesto koje su još zauzimali *apokaliptični* mislitelji krize i kritičari ideologije te da ga rasprši u bježno i često frustrirajuće ne-mjesto (Megill). *Ako bi se moglo pokazati 'da je drugi već u istom', otpočетка rascijepljen to bi bila drugost koja više ne bi podlijegala upijanju. Stoga Derrida mora ostati krajnje blizak i 'vjeran' tekstu koji analizira... Na taj se način izvornik i njegov parodični, dekonstruktivni dvojnici više ne daju stopiti u jedno jer drugi nije oprečan prvome, već je njegov neznatno izmaknut antipod.* (Descombes 1979)“ (Biti, 2000:365)

Sama definicija pojma razlikuje se i u rječnicima. Npr. Oxfordov rječnik parodiju vidi kao imitaciju pojedinog umjetnika, njegova rada, ali s elementima komike i hiperbolizacije. (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/parody>) Također, u Britannici nude kontekst parodije te navode da se parodija često povezuje s negativnim značenjem. Također, smatraju da je svrha parodije prvenstveno kritika. (<http://www.britannica.com/art/parody-literature>). Dakle, pojam parodije ne treba shvatiti jednostavno kao Bahtin. Dakako da smo uvjetovani kao osobe, a onda kao autori prošlosti te da će time djela biti uvjetovana prethodnim djelima. Ipak, parodija je nešto kompleksnija. Da bi uistinu bilo nešto parodično, potrebno je da posjeduje bar neke elemente komike, hiperbolizacije ili da postoje određene negativne konotacije.

### 3. Humor, ironija i parodija u *Princezi nevjesti*

Kao što je u teorijskom dijelu navedeno, Slabinac navodi kako se ironija ostvaruje u opisu lika i njegovih postupaka. (Slabinac, 1996) Goldman većinu svojih likova ironizira i ismijava. Tako u citatu:

*Princ Humperdinck bio je oblikovan poput bačve. Grudi su mu bile goleme bačvaste grudi, njegova bedra bila su silna bačvasta bedra. Nije bio visok, ali je težio blizu 115 kila žive vage.*

*Kretao se poput raka, s boka na bok, i vjerojatno, da je želio biti baletan, bio bi osuđen na život prepun očajanja i beskrajnih frustracija. (Goldman, 2001:63) <sup>2</sup>*

Ovakvim humorom ismijava se lik, ali ujedno i društvena pojava. Tako npr. možda upravo u ovom liku princa prepoznamo osobe iz našeg stvarnog svijeta. Humorističnim opisom lika autor nam daje informacije o njegovom fizičkom izgledu. Ipak, humorni element se pojačava dodatnim zapletom – stavljanjem goleme osobe u poziciju koja je netipična za nju, tj. profesiju baletana.

*Zasad se bavila tek spavanjem na svili, jedenjem sa zlata i bivanjem jedinom ženom u povijesti Florina koje su se bojali i divili joj se. Da je imala pogrešku u stasu, njezina bi je odjeća sakrila; da joj je lice bilo manje lijepo od božanskog, bilo bi to teško otkriti nakon što bi završila s nanošenjem ukrasnih tvari. (Bilo je to prije glamura, ali da nisu postojale žene poput grofice, nikada se niti ne bi javila potreba za njegovim izumom.) (Goldman, 2001:42)*

Goldman želi reći kako lik grofice nije znao za glamur, tj. smatram da referira na sve žene koje poput lika grofice mnogo ulažu u svoju vanjštinu, ali to ne znaju raditi s ukusom. Također bi se mogla ovdje isčitati kritika takvim osobama koje samo brinu o svojoj vanjštini, no ne i o svome ponašanju kakav je upravo lik grofice.

U djelu imamo lika tipične princeze koja je našla svoju pravu ljubav. Ona se naravno ističe svojom nadnaravnom ljepotom kojom osvaja sva muška srca. Često je to jedina karakteristika koja se spominje kod takvog ženskog lika, no Goldman pridodaje još jednu karakterizaciju i to ne baš pozitivnu. Naime, Goldman dovodi u pitanje Zlatičinu inteligenciju koja se na više mjesta u djelu ne pokazuje iznimno visokom:

*Ime konja je bio Konj (Zlatica nikada nije bila osobito obdarena maštovitošću) .(Goldman, 2001:29)*

*„Voliš li me, Westley? O tome se radi“*

*On nije mogao vjerovati. „Volim li te? Oh, Bože, ako je tvoja ljubav zrnce pijeska, moja je svemir prepun plaža. Ako je tvoja ljubav-„*

*„Još nisam shvatila ono prvo“. Prekine ga Zlatica. Sada je već bila prilično uzbuđena. „Čekaj malo. Rekao si da je moja ljubav veličine zrnca pijeska, a tvoja ono drugo? Te me slike tako*

---

<sup>2</sup> Goldman, William: *Princeza nevjesta*, Zagreb, 2001., Bakal, d.o.o.

*zbunjuju- je li ta tvoja svemirksa stvar veća od mog pijeska? Pomozi mi, Westley. Imam osjećaj da smo na rubu nečeg užasno važnog.*“ (Goldman, 2001:57)

Iz citata je vidljivo da Goldman pokazuje kako Zlatica i nije visoko inteligentna što inače nije obilježje ovakvoga lika u dječjim knjigama te time ismijava tipizirane ženske likove i sam žanr bajke. Ova ironija možda nije vidljiva na prvi pogled, no tako je sa svakom ironijom. To potvrđuje i Slabinac. Svaki književni tekst u kojem se javlja ironija zahtijeva dvosmjerno čitanje, traži re-readera, upornog, pažljivog čitača koji će uspjeti shvatiti i protumačiti razgranati smisao ironijske igre, jer ironiju je moguće i ne uočiti, što je štetno jer smo tada lišeni važne dimenzije djela, osobitog estetskog užitka i, na posljetku, nove vrste spoznaje. (Slabinac 1996:28)

*Ovo sam ja. Sva skraćivanja i ostali komentari bit će u ovom šminkerskom italic fondu, tek toliko da znate.* (Goldman, 2001:43)

U ovom primjeru se jasno vidi da se humorni elementi mogu postići i samo jednom riječju, u ovom slučaju „šminkerskom“.

Goldman svojim komentarima postiže humor:

*Zlatica je majka trenutak oklijevala, a zatim izvadi kuhaču iz gulaša i odloži je. (Bilo je to nakon gulaša, ionako sve jest. Kad se prvi čovjek izverao iz sluzi i napravio svoj prvi dom na tlu, te je večeri za obrok imao gulaš.* (Goldman, 2001:44)

Za shvaćanje humora u ovome citatu potrebno nam je pozadinsko znanje, tj. moramo biti iz kulture koja zna kakvo je jelo gulaš. Iako sam kroz rad više puta naglasila da je potrebno poznavanje konteksta smatram da je ovo jedan od primjera koji to dokazuje. Goldman koristi popularnost toga jela za humor, navodeći kako je toliko rašireno da je čak oduvijek postojalo.

Slični postupak koristi i u sljedećem citatu:

*Zlatica mu se mjaka munjevito unese u lice. „Jesi li zaboravio platiti porez?“ (Bilo je to nakon poreza. Ali sve je došlo nakon poreza. Porezi su postojali čak i prije gulaša.* (Goldman, 2001:46)

Višestrukim ponavljanjem riječi porez autor stavlja naglasak na istu. Uz to, stavljanjem poreza u vremenski kontekst (porez je postojao prije svega) te hiperbolizacijom autor dodatno humorizira situaciju. Jasno nam je da nije moguće da je porez oduvijek postojao, no Goldman time zapravo kritizira obvezu plaćanja poreza



*Ono što se uistinu događa je sljedeće: Kraljica Bella pakira većinu svoje odjeće (11 stranica) i putuje u Guilder (2 stranice). U Guilderu se raspakira (5stranica)), te zatim uručuje pozivnicu princezi Noreeni (1stranica). Princeza Noreena prihvaća (1stranica). Tada princeza Noreena pakira svu svoju odjeću i šešire (23 stranice), i zajedno, princeza i kraljica putuju natrag u Florin na godišnju proslavu osnivanje grada Florina (1 stranica). Dolaze u dvorac kralja Lotharona, gdje Noreeni pokazuju njezine odaje (pola stranice) te ona raspakirava onu istu odjeću i šešire koje je upravo spakirala prije jedne i pol stranice (12 stranica). (Goldman, 2001:69-70)*

Kao što naglašava riječ porez, ponavljajući je više puta, ovdje autor naglašava riječ stranica te ju čini iznimno očitom. Upravo tom riječju stranica i brojkom ispred nje prikazuje koliko je on mogao opisivati neku radnju. Iako je ova kritika potencijalna kritika svih romana s dugim opisima, smatram da se kritika izvrsno može primijeniti na djela realizma. Upravo su takva djela (npr. Dostojevski, *Idiot* – scena opisa u vlaku) inzistirala na dugim i opsežnim opisima. Autor je spretno izbjegao takva opisivanja humorno stavljajući broj potencijalnih stranica opisa u zagradu.

*Zdrava beba udvostruči svoju težinu za otprilike šest mjeseci, a utrostruči za godinu dana. Kada je Fezziku bilo godinu dana, težio je trideset devet kila. Nije bio debeo, da se razumijemo. Izgledao je kao savršeno normalno snažno dijete od trideset devet kila. Ne baš tako normalno, zapravo. Bio je prilično dlakav za jednogodišnjaka. (Goldman, 2001:129-130)*

U ovom dijelu teksta humor se temelji na neočekivanom raspletu. Iako autor uporno govori o kilama, rasplet diskursa nema veze s kilama. Upravo taj neočekivan rasplet – dlakav jednogodišnjak je ono što pridonosi humoru ovog dijela teksta.

Tako nam se na prvu može učiniti da je *Princeza nevjesta* obična dječja priča u kojoj imamo sve klasične elemente koje zahtijeva jedna takva priča koja uzdiže junake i vječnu ljubav. No, pogledamo li malo bolje, možemo uočiti da Goldman zapravo hiperbolizira klišeje dječjih priča te time zapravo dovodi do irničnog čitanja. U ovome citatu možemo vidjeti kako je ironozirana predstava o vječnoj i beskrajnoj ljubavi.

*„Volim te“, rekla je Zlatica. „Znam da ti to mora biti ponešto iznenađujuće, budući da sam te uvijek do sada prezirala, omalovažavala i izazivala, ali volim te već nekoliko sati, i svakom sekundom volim te sve više. Prije jednog sata mislila sam da te volim više nego što je ijedna žena voljela ijednog muškarca, ali pola sata kasnije shvatila sam da to koliko sam te voljela prije nije ništa prema tome koliko sam te voljela u tom trenutku. Ali deset minuta nakon toga, shvatila sam*

*da je moja prijašnja ljubav bila tek lokva u usporedbi s uzburkanim morem prije oluje. Tvoje su oči takve, znaš li to? E pa jesu. Koliko sam minuta otišla u prošlost? Dvadeset? Jesam li dovela svoje osjećaje do tog vremena? Nije važno.“ (Goldman, 2001:52-53)*

Ovakvim ironiziranjem Goldman postiže više ciljeve, on nije ironičan radi same ironije. Naime, u ovom iščitavam jednu novu sliku ljubavi. Ljubav ne mora uvijek predstavljati nešto vječno, savršeno i neograničeno. Dakle, ovakvim nacrtom ljubavi Goldman pruža jednu realističniju sliku i time spušta očekivanja u ljubavi potencijalnim malim čitateljima. Smatram da je takav pristup svakako dobrodošao u dječjoj književnosti jer nerealna slika svijeta prikazana u bajkama može otežati djeci susret sa stvarnim životom. Uz to, Goldman prikazuje da je promjena uvijek moguća. Iako se u ovom citatu vidi da je moguće promijeniti mišljenje o tomu koga volimo, a koga ne, ovakvu situaciju možemo primijeniti i na druge životne okolnosti. To je još jedan razlog zbog kojeg smatram da je ovakvo djelo prigodno za djecu. Naime, upravo u trenutku kada se oni mijenjaju, odrastaju, potrebno je naznačiti da promjena nije uvijek nešto negativno.

*Njena je kosa, nekad boje jeseni, ostala boje jeseni, osim što je za razliku od prije, kad se sama brinula o njoj, sada imala pet stalno uposlenih frizera koji su to činili umjesto nje. (ovo je bilo daleko nakon frizera; iskreno, otkad postoje žene, postoje i frizeri, adam je naravno bio prvi, iako učenjaci kralja Jamesa daju sve od sebe kako bi zamaglili tu činjenicu.) (Goldman, 2001:80)*

Naime, ovdje Goldman ismijava suvremen pristup ljepoti. Ženin zadatak je da se brine za sebe, da uvijek bude lijepa, da izgleda poput žena s naslovnice, a takav stav posebno je istaknut danas kada se javlja sve više reklama za kozmetičke proizvode, proizvode za kosu, itd. Ovakvom pristupu te ženinoj brizi za svoj izgled, u ovom slučaju kosu, Goldman pristupa uz pomoć humora, tvrdeći da je njegovi lik imao pet zaposlenih frizera. Humor se ovdje krije upravo u hiperbolizaciji. Goldman tvrdi da je već Adam bio prvi frizer

*Florin se smjestio u razmeđe koje bi danas bilo negdje između Švedske i Njemačke. (Bilo je to prije Europe). (Goldman, 2001:42)*

*Grofica je bila znatno mlada od dvog supruga. Sva je njezina odjeća stizala iz pariza (bilo je to nakon što je otkriven Pariz) (Goldman, 2001:42)*

Vidimo da se Goldman poigrava povijesnim i geografskim činjenicama. Iz oba citata iščitavam neobičan stav prema europskim prijestolnicama. Autor pokazuje da mu cijenjene države poput Švedske i Njemačke, ali ni velike prijestolnice poput Parisa nisu svete. Naime, nakon što je „otkriven Pariz“ ljudi kupuju u Parizu, dakle čim je postao pomodan ljudi su obavljali kupnju ondje (čime kritički pristupa i ženi koja kupuje u tom novonastalom Parisu).

*Ali to ne znači ni da mislim da su doživjeli sretan kraj. Jer, barem po mom mišljenju, previše su se prepirali, a Zlatica je naposljetku prestala biti onako lijepa, i jednog je dana Fezzik izgubio u borbi, a neki je nadobudni klinac išibao Iniga mačem, a Westley nikada nije stvarno mogao čvrsto spavati jer im je Humpredinck mogao biti na tragu.*

*Ne želim vas oneraspoložiti, vjerujte mi. I dalje tvrdim da je ljubav najbolja stvar na svijetu, osim pastila za kašalj. Ali ipak želim naglasiti, po n eznam koji put, da život nije fer. Samo je više fer od smrti, to je sve. (Goldman, 2001:295)*

U posljednjim Goldmanovim riječima vidimo zapravo njegov cilj ovakvog humorističnog i ironičnog pristupa djelu, a to je kritička funkcija. Smatram da kritizira tipične dječje knjige koje djeci ne pokazuju pravu sliku realnoga života, nego ga previše ukrašavaju i time ne pripremaju djecu na pravi život i na to da on nije fer- kako Goldman piše. Ovakav netipičan kraj nije pesimističan, već realan. Žene ne ostaju lijepe cijeli život, brak nije uvijek savršen, nećemo uvijek biti najbolji u onom što radimo. Ipak, unatoč realnom prikazu slike svijeta, autor daje i opasku. Ne trebamo biti pesimistični već djelatni te preuzeti stvar u svoje ruke. Ovakav kraj svakako, po mom mišljenju, ima i pozitivan pedagoški utjecaj jer pomaže djeci da se suoče sa stvarnim svijetom.

#### 4. Zaključak

Kroz rad su dokazani elementi humora, ironije i parodije u djelu *Princeza nevjesta*. Elementi koji određuju glavne pojmove koji su definirani u teorijskome dijelu, humor, ironija i parodija, Goldman je uspješno primijenio i u svome romanu.

Smatram da je zadaća ovih elemenata bila ne samo nasmijati čitatelja, nego je Goldman kroz djelo iznio i neka kritička stajališta koja su upravo humorom i ironijom „zamaskirana“.

Iako *Princeza nevjesta* pripada dječjim romanima, svojim ironijskim i parodijskim elementima odudara od te skupine. Prema Gordani Slabinac ironiju treba uočiti jer ako je ne

uočimo, pravi smisao djela se gubi (Slabinac, 2000). Zbog dječje nezrelosti i njihove naivnosti, shvatili bi ovo djelo doslovno, a neki dijelovi tj. neke „fore“ im ne bi bile jasne. Iz navedenih razloga smatram da ovo djelo zahtijeva zrelog čitatelja, spremnog shvatiti i drugu stranu.

## 5. Izvor i literatura

### IZVOR:

1. Goldman, William. 2001. *Princeza nevjesta* [prev. Gordana Mijatović i Ida Jurjević], Zagreb, Bakal, d.o.o.

### LITERATURA:

2. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska,
3. Critchley, Simon. 2007. *O humoru* [prev. Dragana Vulić-Budanko], Zagreb, Algoritam
4. Peternai, Kristina. 2005. *Ludička funkcija ironije u kratkoj prozi Endrea Kukorellyja*. „Oslamnigu, Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet“ [ur. Goran Rem]. Osijek/Poznań: Filozofski fakultet u Osijeku, str. 269-277.
5. Slabinac, Gordana. 1996. *Zavođenje ironijom*, Zagreb, Biblioteka L; biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
6. Solar, Milivoj. 1991. *Teorija književnosti*, Zagreb, ŠK
7. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/parody> (9. 9. 2015.)
8. <http://www.britannica.com/art/parody-literature> (9. 9. 2015.)