

Катарина С. Лазич¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ИРОНИЈА И ПАРОДИЈА У ДЕЛУ *ИСКУПЉЕЊЕ* ИЈАНА МЕКЈУАНА

У раду ћемо се превасходно бавити концептом ироније и пародије у делу *Искупљење* Ијана Мекјуана и на које их све начине аутор у роману користи. Теоријски оквир рада представљаће дела *Оштрица ироније* и *Теорија пародије* Линде Хачион као и *Иронија и значење* Драгана Стојановића. Анализом се жели доћи до закључка да су иронија и пародија не само заступљени у делу као међусобно испрлетани и уско повезани елементи, већ представљају основу самог романа.

Кључне речи: иронија, пародија, *Искупљење*, Мекјуан, Хачион, Стојановић

УВОД

Појам ироније Линда Хачион дефинише на следећи начин:

„Иронија се једноставно 'догађа' јер је то глагол који најбоље иде уз њу. Иронија се догађа у простору између изреченог и неизреченог: постојање оба је неопходно како би се иронија уопште и догодила. Оно што се назива „ироничним“ значењем заправо обухвата и повезује друга значења: изречено и неизречено коегзистирају за онога који интерпретира, сваки од њих има значење које стоји у односу са другим јер они буквално 'интерагују' како би створили 'иронично' значење. Иронично значење стога није неизречено значење, а неизречено није увек једноставна инверзија или супротност оном реченом: оно је увек другачије- друго у односу на оно што је изречено и више од тога. Стога се иронији не може веровати: она подрива дато значење тако што отклања семантичку сигурност 'једног означитеља- једног означеног'" (Хачион 1994: 12–13).

Наведена дефиниција полази пре свега од деконструкционистичког становишта разбијања јединства између означитеља и означеног, а један од аутора у чијим делима је овај поступак више него заступљен је свакако Ијан Мекјуан. Када говоримо пре свега о *Искупљењу* у делу

¹ Студенткиња докторских академских студија Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, студијски програм: Енглески језик и књижевност.
Рад је настао у оквиру семинарских обавеза на докторским студијама.
katarina.lazic2012@gmail.com

ништа није онако како на први поглед изгледа и ништа се не може са поузданошћу тврдити. Да бисмо ово доказали довољно је поћи од наслова *Искуљење*: у делу нема правог искупљења или бар не таквог где би оштећена страна могла да добије било какав вид сатисфакције. Наратор самозадовољно „даје” прилику унесрећеном пару да у фикцији проживи своју љубав, након што им је уништила сваку шансу да исту реализује у стварном животу.

У складу са дискрепанцом која постоји између наслова романа и чињенице да искупљења нема, за појам ироније везује се тзв. „ироничко колебање” односно „смисаона несигурност за свест која разумева, и потиче из веза текста и контекста” (Стојановић 2003: 154). Међутим, специфично за овај Мекјуанов роман јесте да се он на неки начин поиграва овом везом: текст током читавог процеса читања упућује на то да су главни ликови преживели и остварили своју љубав да би нам наратор тек на крају романа пружио контекст и дао потпун обрт, откривши да је све заправо плод фикције и да су љубавници настрадали. Иако пак за љубавнике и читаоце нема искупљења, оно у извесном смислу постоји за наратора (писца): иронија у наслову овог дела не упућује на пуку негацију и непостојање искупљења јер иронија „није увек не-А у односу на А (Стојановић 2003: 185)”, те се стога Брајони оставља макар трачак могућности да романом посвећеним Сесилији и Робију у којем је преиначила њихов крај постигне искупљење и умири своју савест.

Пародија, као један „виши” облик ироније, такође је заступљена у роману и реализује се најчешће кроз интертекстуалност², конкретно кроз роман *Клариса Семјуела Ричардсона* о коме Сесилија и Роби у једном тренутку разговарају. Према Стојановићу, „контекст код пародије је неко већ постојеће дело или смисаоно препознатљива конфигурација који су у једној датој култури етаблирани и препознатљиви (Стојановић 2003: 196)”, те се стидљивост Ричардсонове јунакиње даје као контекст у којем сексуална напетост између Сесилије и Робија још више долази до изражаја.

Поред самог Мекјуановог романа као теоријским оквиром послужимо се делима *Оштрица ироније* и *Теорија пародије* Линде Хачион као и делом *Иронија и значење* Драгана Стојановића. Анализом се жели доћи до закључка да су иронија и пародија не само заступљени у Мекјуановом роману као њени саставни елементи већ представљају основу на којој почива само дело. Сама тема рада представља врло плодно тле за анализу и обраду пре свега због читавог дијапазона могућих интерпретација које пружа и јер се применом наведеног теоријског оквира долази до нових и јако интересантних тумачења, као и зато што се Мекјуанова дела нису толико често доводила у контекст са овим концептима.

2 „Начини на које се текстови међусобно повезују како би се произвело значење (<https://hr.eferrit.com/intertekstualnost/> приступљено: 21.10.2022).”

ИРОНИЈА И ПАРОДИЈА У ДЕЛУ ИСКУПЉЕЊЕ

Будући да само дело Ијана Мекјуана *Искуљење* припада пост-модернизму, требало би напоменути да исти постмодернизам тумачи епоху у којој живимо у контексту ироније: „Наш сопствени историјски концепт је ироничан јер ништа што се каже заправо нема то значење. Живимо у свету цитата, пастиша, симулације и цинизма, у генералној и свеобухватној иронији (Колбрук 2004: 1)”. Иронија сама по себи представља „континуирано преиспитивање или дистанцирање од устаљених норми”, она ништа не оставља сигурним и тачним, креирајући увек ново иронично значење, и због тога она „увек укључује елемент полемике” (Хачион 1994: 40). Када говоримо конкретно о иронији у делу *Искуљење* бавићемо се различитим типовима ироније који су у делу заступљени. Исто тако, видећемо како се кроз одређене текстуалне маркере иронија у делу реализује.

Један од битних видова кроз који се иронија у делу *Искуљење* остварује јесте и употреба тзв. слободног неуправног говора. Заступљена у прва три дела романа, ова техника приповедања нам пружа знатно бољи увид у унутрашњи свет јунака, а истовремено омогућава јунацима да изразе ироничан став дистанцирајући се од њега, или чак приписујући га неком другом. Један од примера где видимо како се иронија реализује кроз текстуалне маркере јесте следећи: „Сесилија их је јутрос срела на степеништу, своју млађу сестру на челу колоне рођака, несрећника, пристиглих колико јуче, док су одлазили у јаслице на пробу комада који је Брајони намислила да прикаже увече, кад се очекивао долазак Леона и његовог пријатеља” (Мекјуан 2002: 22). Нешто што је битно издвојити у датом одломку јесте апозиција „несрећници” којом Сесилија изражава став према својој сестри Брајони која приморава рођаке да учествују у њеној представи. Када говоримо о Сесилији, она је пре свега један од ликова који се у делу и најчешће служи иронијом. То се пре свега рефлектује кроз њене унутрашње монологе у којима се врло често наслућује ироничан став који указује да ништа од наведеног не треба узети буквално:

„Посматрајући га (Пола Маршала) у првим минутима ове тираде, Сесилија осети пријатно грчење у стомаку од помисли како би било погубно слатко, готово еротично, бити удата за човека коме тако мало недостаје па да буде привлачан, који је тако баснословно богат, тако неизмерно глуп. Он би у њој запатио своју децу крупних лица, читав накот гласних, тупоглавих дечака који би обожавали пушке и фудбал и авионе. Осмотрела га је кад се окренуо Леону. Док је говорио, један дугачки мишић поигравао му је изнад виличне кости. Из обрва му је штрчало неколико дебелих црних длака, а исто црно растиње клијало му је и из ушију, смешно уковрчено попут стидних длачица. Морао би прозборити коју реч са својим брицом” (Мекјуан 2002: 47).

Наиме, реторика термин „’иронија’ (*eironeia*) дефинише као *dissimulation* (скривање свог правог мишљења) и *simulatio* (где се говорник претвара да мисли оно што у ствари не мисли). *Simulatio*, као активно формулисање мишљења које није право, које се заиста заступа, у реторичком смислу много чешће се подразумева под иронијом (Стојановић 2003: 22). У складу са наведеном дефиницијом ироније, Сесилија настоји да изрази мишљење које она заиста не заступа. Иако се на основу наведеног одломка на први поглед може чинити да се Сесилији допада Маршал, ипак је више него присутан њен ироничан став према њему. Наиме, Сесилији не само да се Маршал не допада, већ осећа гађење и аверзију према њему, који се управо рефлектују кроз њену „опчињеност” њиме. Ово је, штавише, потврђено реченицом „морао би прозборити коју реч са својим брицом”, изреченом у више него ироничном тону.

Још један од примера где се кроз иронију приказује став једне особе према другој можемо видети у односу Сесилије и њене мајке, Емили Талис. Наиме, кроз Емилине речи се у роману врло често наслућује нетрпеливи или, у најмању руку, подсмешљив став према Сесилији: „Сесилија би морала да помогне, али је она исувише обузета собом, *превелика интелектуалка* да би обратила пажњу на децу...” (Мекјуан 2002: 60). Иронија се код Емили Талис јавља као знак презира према старијој ћерки, „став надмоћности где предмет ироничког обезвређивања не заслужује негацију уз помоћ одговарајуће аргументације или, можда, чак излагања супротног становишта у целини, него само и управо то самоуверено-посредно порицање какво је својствено иронији” (Стојановић 2003: 29). Емили се такође служи и унутрашњим монолозима како би изразила, не само свој негативан став о Сесилији, већ према било каквом виду женске еманципације и напретка, било чему што не укључује само брак и подизање деце:

„Можда ће им (Леон) једног дана довести у кућу неког пријатеља који ће бити прилика за Сесилију, ако је три године на Гертону нису упропастиле као удавачу. Та њена тобожња потреба за самоћом, пушење у спаваћој соби, па необјашњива носталгија за оним дебелим и кратковидим девојкама с Новог Зеланда што су чиниле њен клан, или се то звало черга? Тај комотни жаргон из Сесилијиног Кембрица- *холови, девојачко коло, мали ирпиремни*, као и оно самозаљубљено изигравање сиротињског живота, гаћице раширене пред електричном грејалицом и по две на једну четкицу за зубе, све је то Емили Талис помало ишло на живце, али далеко од тога да је била љубоморна. Њу су до шеснаесте године образовали код куће, а онда је послали у Швајцарску на две године које су због штедње скраћене на једну, и било јој је јасно као дан да је читава та парада, жене на „факсу”, уистину детињаста, у најбољем случају безазлена лакрдија, исто као и девојачки веслачки осмерци, мало позирања уз браћу под озбиљном маском друштвеног напретка. Девојке тамо не добијају ни пуноважне дипломе. Кад је Сесилија у јуну донела оцене с дипломског- и још је, о дрскости, њима била незадовољна!- није имала ни посао ни занат

у рукама а тек је требало да пронађе мужа и да се суочи с материнством, и шта би јој, уопште, те њене професорке- „плаве чарапе” с будаластим надимцима и „ужасним” репутацијама- о томе умеле рећи? Те надувенице увршћују се међу варошке бесмртнике због најпитомијих, најстидљивијих настраности- шетају мачке на псећем повоцу, возикају се наоколо на мушким бициклима, или их је неко видео како једу сендвич на улици. Када пристигне нова генерација, све те луцкасте, ограничене жене биће одавно мртве, а за трпезаријским столовима у Кембрицу још ће се о њима говорити са страхопоштовањем и спуштеног гласа” (Мекјуан 2002: 59).

Кроз наведене текстуалне маркере попут „упропастиле као удавачу”, „тобожња потреба за самоћом”, „жене на факсу”, „ужасним репутацијама”, или пак екскламативним изразом „о дрскости!”, указује се на ироничан став оног који говори (или размишља) према свему наведеном. Емили се користи иронијом како би умањила, обезвредила постигнућа других жена и своје ћерке и исказала завист и љубомору, што је додатно подстакнуто клаузом која привидно то негира, „али далеко од тога да је била љубоморна...”, будући да је, према данском филозофу, Серену Киркегору, „иронија као реторичка фигура, супротност реченог и мишљеног” (Стојановић 2003: 48). Емилино понашање би се могло најбоље описати изразом „кисело грожђе”: Емили омаловажава постигнућа своје ћерке и других жена на пољу еманципације управо зато што је њој било онемогућено да то сама постигне.

Још један од ликова који се користе вербалном иронијом јесте Брајони. Пажљивом читаоцу романа је сигурно позната нетрпељивост између ње и њене рођаке Лоле на почетку романа, као и чињеница да је тај анимозитет додатно појачан тиме што је Брајони због Лоле послала невиног човека у затвор. Пет година касније, приликом њиховог сусрета на Лолином венчању, стара мржња не јењава:

„Успомене је запецкаше као осип, као прашина на кожи: уплакана Лола улази у њену собу, црвени белези и печати око њених чланака, па огреботине на Лолином рамену и Маршаловом лицу, Лолино ћутање у мраку крај језера док је пуштала своју наивну, смешну, ах тако моралну млађу рођаку, која није имала ни толико памети да разликује прави живот од својих прича, да с нападача скине сваку сумњу. Сирота ташта и рањива Лола, с оном бисерном траком око врата и мирисом ружине водице, која је чезнула да се ослободи последњих стега детињства, која се спасла понижења тиме што се заљубила, или бар убедила себе да јесте, и која просто није могла да поверује у своју луду срећу кад се Брајони понудила да говори и оптужује у њено име. И какве ли среће за Лолу- тек изашлу из детињства, разбојнички обијену и похарану- да се уда за свог силоватеља” (Мејуан 2002: 277).

Из наведеног одломка јасно уочавамо две ствари: прво, Брајонин подсмешљив однос према себи и чињеници да је због своје глупости и лаковерности невиног човека послала на робију (кроз маркере као што

су „наивну”, „смешну”, „ах тако моралну”). Затим, кроз даље текстуалне маркере уочавамо и њену нетрпељивост и негативан став према Лоли („сирота, ташта и рањива Лола”, „разбојнички обијену и похарану”), као и чињеницу да Лола не само да није била силована од стране Пола Маршала јер се у том случају не би удавала за њега, већ је заправо, иако млада, ступила у сексуални однос са њиме и то на добровољној основи, пуштајући своју рођаку да оптужи Робија за силовање које се чак није ни догодило. Такође, од читаоца се изискује да поседује најпре неопходно знање о свету (жена се никада не би удавала за свог силоватеља, осим ако није мазохистички настројена или пати од Штокхолмског синдрома³), као и да је упознат са догађајима из претходног дела романа.

Поред вербалне ироније у делу је јако проминентна и тзв. ситуациона иронија. Она не зависи од речи које се користе и чак и није базирана на речима, већ пре свега произлази из ситуације која се дешава или кулминира супротно од онога што читалац или лик очекује. Пример који илуструје овакав вид ироније је свакако Робијево писмо експлицитне сексуалне садржине упућено Сесилији које грешком доспева у њене руке. Очекивано би било да она буде згрожена поруком, да га презре и не проговори више ни реч са њиме, међутим, дешава се управо супротно: Роби и Сесилија након тога постају љубавници. Иронија је чак појачана имплицитним сексуалним фантазијама које доводе до преувеличавања читаве ситуације и креирања простора за иронију. Следећа ситуација у роману у којој се овај вид ироније уочава јесте приликом Брајониног фиктивног сусрета са Сесилијом и Робијем, када она жели да промени свој ранији исказ и ослободи Робија кривице: „’Веома, веома ми је жао.’ Речи су звучале тако глупо и неприкладно, као да је непажњом преврнула омиљену биљку у саксији или заборавила нечији рођендан” (Мекјуан 2002: 298). Нешто што је кључно за иронију када је овај одломак у питању је тзв. несразмера у поређењу: наратор пореди чињеницу да је невина особа окривљена за злочин који није починила са једном тривијалном ствари попут обарања вазе. Неподударност у поређењу је још један од начина на који се овакав вид ироније реализује.

Следећи тип ироније заступљен у делу је иронија која се приказује кроз однос детињство–одрастање, а ликови који у највећој мери отелотворују овај тип ироније су свакако Брајони и Лола. Док са једне стране имамо ликове који припадају свету одраслих, попут Сесилије, Робија, Емили и у одређеној мери Лоле, с друге стране је Брајони која је још увек дете и неспособна да схвати концепт ироније. Иако само две године старија од Брајони, Лола врло често користи иронију као своје оружје упрено против ње, док Брајони тек у каснијим годинама sazрева потпуно и почиње да се користи иронијом. Такође, иронија лежи пре свега и у чињеници да су и Брајони и Лола постигле оно што су од по-

3 „Психолошко стање које настаје у ситуацијама у којима долази до зближавања отмицара и талаца, односно насилника и жртве/жртва (<https://nationalgeographic.rs/nauka/medicina-ipsihologija/a27364/Sta-je-stokholmski-sindrom.html> приступљено: 21.10.2022).”

четка настојале – да одрасту и, за то, платиле цену. Оптуживши Робија за злочин који није починио, Брајони постаје и сама злочинац, лишавајући се невиности која је нераскидива од детињства. С друге стране Лола, ступајући у сексуални однос са Маршалом, на врло дегутантан начин ступа у свет одраслих.

Још један вид ироније који се у делу остварује је онај у односу према рату, и то не само Другом светском рату који је у делу најпроминентнији, већ према концепту рата. Наиме, у роману је заступљен и више него ироничан став према рату. Лик кроз који се ово највише рефлектује је свакако Пол Маршал, почевши од његовог презимена које указује на војну титулу или чин, као и чињенице да је једини лик у роману којем се обраћају презименом. Такође, иронији доприноси и то да он рат који је већ у најави види као прилику да заради продајући војсци своје чоколаде „Амо”. Штавише, иронија је присутна и у називу чоколаде где би „Амо” на шпанском значило „Волим (те)” и које стоји у крајњој супротности са концептом рата.

Исто тако, у роману је заступљена и тзв. космичка или трагична иронија која се односи на недогледност и парадокс људског усуда, на факторе који делују упркос људским очекивањима. У том случају „реч иронија се односи на ограниченост људског значења; ми не можемо да сагледамо исходе наших поступака, или силе које превазилазе наше изборе. Такав вид ироније је космичка иронија, или иронија судбине” (Колбрук 2004: 43). Пример у роману где је то свакако најпроминентније је сцена у којој се Роби припрема за вечеру са Талисовима, пун полета и наде у будућност, не знајући да ће се за само пар сати његов живот из корена променити и да ће бити ухапшен:

„Током наступајућих година често ће се враћати у ове тренутке, кад је ходао кроз храстову шуму пречицом што избија на главни пут недалеко од завоја према језеру и кући. Није каснио, а опет се морао силити да успори корак. Мноштво непосредних и неких других, мање очигледних, ужитака мешало се у раскоши тих минута: све бледи, руменкасти сутон, топао, непокретан ваздух засићен мирисима спарушених трава и спечене земље, гипкост у удовима после рада у врту, кожа глатка од купања, додир кошуље и одела, јединог које има. У напетом ишчекивању и зебњи од сусрета с њом налазио је и извесно чулно задовољство, а око тога се, попут загрљаја, обвијало опште усхићење- можда ће бити болно, дозлабога је неугодно, не обећава ништа добро, али коначно је открио шта значи бити заљубљен, и сав трепери. Ова бујица среће хранила се још неким притокама, годило му је, и даље, сећање на успех на дипломском- најбољи у генерацији, како рекоше. А сад и та потврда од Џека Талиса да ће наставити да га помаже. Чека га нова пустиловина, неће то бити изгнанство, одједном је био сигуран. Одлука да студира медицину била је паметна и добра. Толики оптимизам не би умео да објасни- био је срећан и успех га није могао мимоићи... Сада, коначно, и његовом вољом, отпочиње његов одрасли живот” (Мекјуан 2002: 81).

Наиме, енглески бискуп Коноп Тирвол је 1833. године објавио оглед *О Софокловој трагедији* у којем је говорио о „практичној иронији”, захваљујући којој улази у употребу и следеће разумевање ироније:

„Трагична иронија’ или ‘иронија судбине’ се састоји у сустицању противречних околности у свету (или у „свету” књижевног дела, посебно драме), које, с једне стране, човека (односно књижевног јунака) уверавају у исправност, оправданост или, у сваком случају, у један одређени смисао његових поступака, а истовремено га, с друге стране, воде ка трагичном слому, пошто се испоставља да је смисао тих поступака био у ствари сасвим другачији... Најпознатији пример за овакву ‘иронију’ је Софоклов *Краљ Едип*” (Стојановић 2003: 58).

Опис Робијевог полета, оптимизма и енергије стоји у оштрој супротности са оним што ће Робија снаћи у блиској будућности, и управо та његова несвесност је нешто што ову иронију чини још трагичнијом.

Последње али не и мање важно, читав роман *Искуљење* је иронија сам по себи. Наиме, пред крај дела читалац сазнаје да је роман који чита заправо Брајонино животно дело и такође сазнаје и разлог његовог настанка. Међутим сврха романа, односно њена жеља да се искупи за неправду коју је нанела Сесилији и Робију, није постигнута те се стога већ у наслову романа читује његова иронија:

„Мука је свих ових педесет и девет година била у овоме: како романсијерка да постигне искупљење кад је, у својој неприкосновеној моћи да одлучује о исходима, она у исти мах и Бог? Не постоји нико, никакво биће или виши облик свести коме би се обратила, с којим би се помирила, или који би јој могао опростити. Нема ничега изван ње. Нема искупљења за Бога, као ни за романсијере, макар били и атеисти. Одувек је то био безнадежан задатак, а суштина и јесте у томе. Све је било у покушају” (Мекјуан 2002: 318).

Према Стојановићу, „контекст врло често може извршити притисак на текст и самим тим дестабилизovati његов смисао (2003: 141)”, што се кроз иронију врло успешно постиже. На тај начин, када читалац једном буде упознат са контекстом романа, када има у виду да је Брајони тек кроз фикцију дала прилику Робију и Сесилији да остваре своју љубав, док у стварности она ништа није учинила да им у томе помогне и скине „љагу” са Робијевог имена, и смисао самог наслова се доводи у питање и потире. Међутим, као што је на почетку рада већ предочено, иронија не имплицира увек негацију, те се стога могућност искупљења апсолутно не укида: нема га за љубавнике и читаоце, али га је Брајони пак у извесном смислу постигла јер је на неки начин, макар и кроз фикцију, умирила своју савест.

Када говоримо о пародији у делу *Искуљење* она се на првом месту огледа кроз интертекстуалност која је у делу и више него проминентна. Та интертекстуалност се пре свега огледа кроз поређење и пародирање литерарних конвенција специфичних за одређене ауторе. Међутим,

како би читаоци разумели пародију као такву, неопходно је да читаоци буду упознати са тзв. „теоријским кодом”. Линда Хачион у свом делу *Теорија пародије* наводи следеће:

„Као и сви кодови, пародијски кодови, на крају крајева, морају бити заједнички говорницима да би пародија, као таква, уопште била разумљива. Без обзира на то да ли је пародија субверзивна у односу на устаљене каноне или настоји да их очува и одржи, да ли покушава да хвали или куди оригинални текст, у оба случаја читалац мора да „дешифрује” пародију како би се она реализовала” (Хачион 1985: 93).

Интертекстуалност се у роману реализује кроз дело као што је *Клариса* Семјуела Ричардсона, као и помињањем Хенрија Филдинга чији романи у великој мери представљају пародирање Ричардсонових дела. Пажљиви читаоци ће се свакако досетити сцене у роману у којој Сесилија разговара са Робијем о *Клариси* и Ричардсоновом стваралаштву и пореди га са Филдингом, преферирајући његов рад:

„’Како напредује *Клариса*?’ Гледао је у своје прсте који су завијали дуван. ’Већ ми је досадила.’

’Не смемо тако говорити.’

’Волела бих да већ једном пређе на дело.’

’Прећи ће. И књига је касније све боља.’

Успорили су, а потом и застали како би он довршио њену цигарету.

’Увек бих дала предност Филдингу’, рече она.

Осетила је да је нешто бубнула. Роби је гледао на другу страну, преко парка и крава, према храстовој шуми на ободу речне долине, истој оној шуми којом је јутрос трчала. Можда мисли да му се она обраћа у шифрама, да наговештава како је Филдинг чулно и пунокрвно ближи њеном укусу. Погрешно, наравно, и одједном јој би непријатно, али није знала како да му објасни да се вара.

’Потпуно те разумем’, рече он док су прилазили фонтани. ’Филдинг је животнији, али као психолог уме да буде сиров у поређењу с Ричардсоном” (Мекјуан 2002: 26–27).

Читаоцима који су упознати са радом Ричардсона и Филдинга пародија је очигледна. Наиме, Ричардсон је у свом стваралаштву, преваходно у романима *Памела* и *Клариса*, познат по врло „чедном” стилу писања у коме се свака сексуална алузија или референца строго цензурише коришћењем црта или звездица, дајући само почетно слово тек да читаоци могу да наслуте о чему је реч. С друге стране Филдинг представља сушту супротност Ричардсону: Његова дела јесу у извесном смислу „сирова”, испуњена бројним сексуалним алузијама које Филдинг уопште не покушава да прикрије или цензурише већ их врло често истиче у први план. Када ово имамо у виду наведени дијалог између Робија и Сесилије се може тумачити и на следећи начин: тиме што му отворено каже да преферира Филдингово стваралаштво, Сесилија Робију можда несвесно даје назнаке да жели да отклоне „копрену” другарства

и постану више од тога. Такође, сам Мекјуан се у својим романима изражава прилично експлицитно, почевши од Робијевог писма Сесилији у коме неприкладне речи ничим нису цензурисане већ се, напротив, врло слободно употребљавају. Исто тако, сцена сексуалног односа између Робија и Сесилије у библиотеци је до у детаље описана, прилично анатомски, без коришћења било какве цензуре, што у великој мери представља пародију Ричардсоновог стила писања.

Још један вид интертекстуалности кроз који се пародија реализује је и кроз алузије присутне у роману, а које се могу повезати са већ поменутиим делом *Клариса Семјуела Ричардсона*. Наиме, од читаоца се опет на неки начин захтева да поседује извесно пређашње знање како би уопште и могао да разуме пародију јер, без тога, он не би могао бити свестан повезаности назива Брајониног комада *Арабелина искушења* и имена Кларисине сестре у Ричардсоновом роману која се такође зове Арабела. Исто тако, читаоцу који је упознат са радњом Ричардсоновог романа је свакако јасна веза између ривалитета Кларисе и Арабеле око Роберта Ловлејса и латентног ривалитета које Брајони осећа према Сесилији јер, упркос њеној заљубљености у Робија она га никада не може имати за себе. Тога је и сам Роби свестан када се, на ратишту у Француској, присећа дана када је Брајони спасао живот и када му је она признала да је заљубљена у њега:

„Темељ ове теорије, или убеђења, чинило је сећање на један једини саста-
нак- онај сусрет на мосту у сутон. Годинама се бавио том својом шетњом
кроз парк. Она је морала знати да је и он позван на вечеру. Стајала је
тамо, боса, у прљавом белом хаљетку. Већ је и то било чудно. Сигурно је
чекала на њега, можда спремала мали говор, чак се и наглас преслишавала
седећи на каменој огради. Кад је најзад стигао, њој се завезао језик.
Па и то је у неку руку доказ. Још и тада, изгледало му је чудно што није
ни отворила уста. Дао јој је писмо и она је отрчала. Неколико минута
касније, већ је цепала коверат. Била је шокирана, не само због оне једне
речи. Мислила је да је изневерио њену љубав одабравши њену сестру.
Потом, у библиотеци, потврда најгорег, и на том месту се цела фантазија
разбила у парампарчад” (Мекјуан 2002: 202).

Када се наведена чињеница узме у обзир онда и мотив иза Брајониног упорног инсистирања да је Роби починилац постаје јаснији: иако подсвесна, постојала је извесна доза љубоморе према старијој сестри и жеља да јој одузме оно што сама не може имати.

Нешто што је у роману такође заступљено је и пародија детективског романа. Из следеће дефиниције детективског романа можемо схватити зашто роман *Искуљење* у извесној мери представља његову пародију:

„Детективски роман је врста криминалистичког романа. Карактерише га
лик детектива као главног протагонисте романа, који расветљава злочин
захваљујући сопственој смелости, сналажљивости, домишљатости, до-

падљивости и другим сличним особинама. Радња се углавном везује за активности детектива и његове поступке при откривању починитеља, док психолошка димензија злочина и његовог извршиоца не заузима уобичајено место у другим врстама криминалистичког романа. Циљ детектива је разрешити неку криминалну радњу и пронаћи кривца."⁴

Брајони не само да погрешно тумачи све трагове на које у роману наилази и који јој указују на „злочин” (Робијеви наводни насртаји на Сесилију), већ када се злочин заиста и догоди она оптужује невиног човека док стварном починиоцу пружа шансу да избегне правди: штавише, она му пружа и алиби. Самим тим Брајони чини том приликом двоструки злочин: најпре постаје саучесник правом починиоцу тиме што му помаже да измакне руци правде, а затим чини злочин према Робију који због ње завршава у затвору.

Последњи начин на који се пародија реализује је кроз сам концепт уметности. Наиме, у роману се у више наврата помиње тзв. чика-Клемова ваза коју је он добио за своје заслуге у претходном рату:

„Док је (Сесилија) још била гимназијалка, један пријатељ Сесилијиног оца из Викторијиног и Албертовог музеја прегледао је вазу и оценио да је добро очувана. У питању је био оригинални мајсенски порцелан, рад великог уметника Херолта, који га је усликао 1726. Комад је, готово сигурно, некад припадао краљу Августу. И мада се процењивало да вреди више од свих осталих уметничких предмета у кући Талисових, махом смећа које је прикупио Сесилијин деда, Цек Талис је желео да се ваза свакодневно користи, као жива успомена на његовог брата. Није долазило у обзир да је заробе у некој витрини. Кад је већ преживела рат, тако им је говорио, преживеће и Талисове. Његова супруга није имала ништа против. Заправо, упркос огромној вредности, и мимо свих успомена, та ваза се Емили Талис није нарочито допала. Осликани призор, сићушни Кинези окупљени око званичне трпезе у неком врту китњастог биља и фантастичних птица, чинио јој се пренатрпаном и суморним. Уопште, сматрала је да су кинески украси заморни. Сесилија није имала лични став, мада ју је понекад копкало колику би цену та драгоценост постигла код Садебија. У кући се ваза није поштовала због Херолтове примене вишебојног емајла и плаво-златних бордура од испреpletаних трака и биља, већ због чика-Клема, због људских живота које је спасао, реке коју је прегазио у поноћ, и његове погибије само недељу дана пред склапање примирја” (Мекјуан 2002: 25–26).

Пародија уметности се у наведеном одломку пре свега заснива на „суспендовању аутентичности и вредности пародираниог (Стојановић 2003: 197)”: једно уметничко дело, попут осликане вазе од оригиналног мајсенског порцелана своди се на једну врсту „наднице за страх”, награде за ратне заслуге и страхоте које је поменути стриц Клем преживео. Тиме не само да се обезвређује уметност већ се обесмишљава и сам кон-

4 <https://proleksis.lzmk.hr/17514/> приступљено: 21.10.2022.

цепт рата јер не постоји и не може постојати адекватна компензација за оно што човек преживи у рату и стога је и сам тај поступак бесмислен.

ЗАКЉУЧАК

Опус Ијана Мекјуана представља готово канонску литературу када је у питању стваралаштво постмодернистичке епохе. Самим тим у готово свим његовим делима заступљено је нешто што се сматра незаобилазним када је у питању постмодернизам: ироничан и пародијски однос према стварности. Како би подржао ову тезу рад се позвао на теорије Линде Хачион и дело *Иронија и значење* Драгана Стојановића, који представљају теоријски оквир рада. Такође, дискутујући о пародијским моментима у делу, рад се бавио и литерарним конвенцијама у стваралаштву Семјуела Ричардсона и Хенрија Филдинга и на који начин се кроз поређење њиховог стваралаштва са стваралаштвом Ијана Мекјуана постиже пародија.

У контексту ироније у роману рад се пре свега бавио различитим типовима ироније који су у роману заступљени. Најпре је поменута тзв. вербална иронија и како се кроз сам дискурс и текстуалне маркере иронија остварује. Даље, у раду је било речи и о ситуационој иронији где се она пре свега развија из ситуације која се дешава или кулминира супротно од онога што читалац или лик очекују. Трећи тип ироније се у роману реализује кроз однос детињство–одрастање где заправо почетак схватања ироније представља тренутак одрастања једне индивидуе. Следећи тип ироније се остварује кроз однос према рату и чињеницу да се концепт рата у великој мери у роману банализује и обесмишљава. Последњи тип је тзв. космичка или трагична иронија која се односи на парадокс људске судбине и чињеницу да постоје фактори који утичу на човеков живот, а на које он није способан да делује.

Што се тиче пародије у самом роману она се пре свега остварује кроз интертекстуалност, тј. кроз алузију на литерарне конвенције других аутора као што су Семјуел Ричардсон и Хенри Филдинг, као и њиховим поређењем са литерарним стилем Ијана Мекјуана. Исто тако, неки од начина на који се пародија остварује јесте кроз пародирање других жанрова, пре свега детективског, као и кроз пародијски однос према уметности и рату.

Када се све узме у обзир, стваралаштво Ијана Мекјуана представља изузетно плодно тле са становишта ироније и пародије. Због природе и дужине овог рада издвојили смо ограничен број примера, међутим неком детаљнијом, исцрпнијом анализом Мекјуановог романа у контексту ироније и пародије, могло би се доћи до њиховог знатно већег броја.

Литература

Колбрук 2004: С. Colebrook, *The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge.

Мекјуан 2002: И. Мекјуан, *Искуљење*, Београд: Paideia.

Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Хачион 1985: L. Hutcheon, *A theory of parody: The teachings of Twentieth-century art forms*, New York, London: Methuen.

Хачион 1994: L. Hutcheon, *Irony's edge*, London and New York: Routledge.

Katarina S. Lazić / IRONY AND PARODY IN IAN MCEWAN'S ATONEMENT

Summary / The paper has primarily dealt with the concept of irony and parody in Ian McEwan's novel *Atonement* and how the author made use of them. The theoretical frame hereby employed includes the following works: Linda Hutcheon's *Irony's edge* and *A theory of parody* and Dragan Stojanović's *Irony and meaning*. Taking everything into account, the writing of Ian McEwan has represented a very fertile ground for the analysis from the perspective of irony and parody. Having in mind the nature and the extent of this work, only a limited number of examples has been employed, the fact that leaves room for some more thorough and comprehensive analysis.

Key words: irony, parody, *Atonement*, McEwan, Hutcheon, Stojanović.

Примљен: 23. фебруара 2023.

Прихваћен за штампу априла 2023.