

ГРОТЕСКА КАО КОГНИТИВНИ ФЕНОМЕН ПОЕТИЧКОГ ДИСКУРСА ДО ПРЕДРОМАНТИЗМА

У раду је анализирано схватање гротеске у различитим поетичким списима од антике до предромантизма, са тежиштем на прагматичком моменту у поимању овог феномена. Методолошки оквир рада преузет је из когнитивних наука, односно из теорије когнитивног оквира, са циљем да се укаже на позадинске аспекте појединих стилских праваца који су одредили границе семантизације овог феномена. Основно полазиште рада чини теза да сви покушаји одређења чврстог језгра концепта гротеске нужно морају водити сужавању значења појма. Појам гротеске може се схватити искључиво у дијахронијском низу, у зависности од дискурзивних пракси које структурирају значење ове речи у конкретним епохама. Закључујемо да је гротеска отворена и динамичка категорија, која се може описати на синтаксичком, семантичком и прагматичком плану, при чему ниједна од ових равни није фиксирана.

Кључне речи: гротеска, лепо, ружно, комично, смешно, карневал, когнитивни оквир.

1. Увод

Покушај семантизације лексеме *гротеска* наилази на вишеструке проблеме. Пре свега, појам је значајно променио поље значења од свог конституисања у 15. веку, када је био ознака за до тада непознат антички орнаментални стил нађен приликом ископавања староримских грађевина на Апенинском полуострву. Отада је гротеска постала ознака за естетичку категорију, тип сликовности, начин представљања, стил, структуру, а примењује се за означавање ових феномена у свим традиционалним формама уметности, као и за описивање носећих карактеристика појединих стилских формација (превасходно маниризма, романтизма и модернизма). Перспектива схватања гротескног у уметности се стално

¹ oliveraomarkovic@gmail.com

помера, па се флуидност концепта гротеске готово може упоредити са флуидношћу схватања лепоте (ХАРФАМ 2004: 49). Штавише, изгледа да концепт гротеске постоји искључиво у разлици према концепту лепоте, у смислу да се може схватити као кршење уређеног, симетричног и хармоничног поретка који се може схватити као лепота. Међутим, концепт гротеске не представља симетричну противтежу концепту лепоте: у појединим епохама ова два концепта се чак и преклапају. За епоху романтизма, на пример, приказати стварност путем гротеске уједно значи и приказати дубљу и истинитију реалност, што је, упркос романтичарском радикалном рушењу класичних правила лепог, ипак значило и приказати суштинску лепоту стварности, ону која одговара питагорејском појму *музике сфера*. Са друге стране, гротескно није исто што и ружно, иако се у схватањима појединих епоха ова два појма изједначавају.² Проучавање феномена гротеске уједно би требало бити лакше од проучавања феномена ружног, јер је у филозофском и уметничком дискурсу потоњем феномену посвећивана знатно мања пажња (ЕКО 2007: 8). Стабилност феномена гротеска додатно угрожава и супстантивизиран придев *гротескно* (у значењу: фантастично, необично, чудно, претерано, бизарно, смешно, комично, бурлескно, страшно, ужасно, ужасавајуће, монструозно), преко којег је у 17. веку и дошло до проширивања значења именице. На крају, концепти гротеске и гротескног постоје једино у западноевропској култури и применљиви су на феномене других култура само уз претпоставку усвајања западноевропског културног модела.

Иако је појму гротеске могуће приписати статус „*estetskog siročeta koje luta od forme do forme, od ere do ere*” (ХАРФАМ 2004: 49), изгледа да извесне опште карактеристике гротеске опстају. Тако се гротеска најчешће дефинише као концепт који у себи садржи амбивалентне или инконгруентне карактеристике (НИКОЛЕНКО 2013: 8), због чега изазива сложену емотивну реакцију (изненађење, смех, страх и гађење као најчешће) (ТОМПСОН 1972). Наравно, ниједна од наведених одредаба није историјски фиксирана, због чега једна епоха нешто може сматрати изразито гротескним, док ће у другој епохи иста појава бити сматрана само смешном, или само лепом, или само ружном. Балансирање на граници између супротних и релативно флуидних естетичких категорија чини гротеску изразито порозном на промене у друштвено-културној сфери.

Према Конелију (2003: 4), гротеска се може разумети само као трансмодалитет, на основу онога шта чини границама према којима се одређује. У том смислу гротеска се описује преко онога што јој недостаје – мањка фиксираниости, стабилности, реда, дакле оних одлика које

² Ово је случај са свим епохама у којима се потенцирају универзалне, „класичне” естетске категорије.

се типично везују за феномен лепог. Пратећи ову линију, већина аутора (КАЈЗЕР 2004, ТОМПСОН 1972) закључује да гротеска изазива специфичан комплекс емоција код реципијента због тога што изазива његово схватање уређеног, доброг и лепог у свету, уводећи елемент отуђења и нелагодности.

У том смислу се нарочито истиче схватање Филипа Томпсона (ТОМПСОН 1972), који гротеску управо одређује преко њене догађајности, преко онога шта она чини реципијенту, генерализујући, међутим, емоционални комплекс који гротеска изазива без обзира на културно-историјски период којем реципијент припада. Томпсон сматра да је реакција на гротеску истовремено и емоционална и интелектуална – реципијент испрва осећа тензију јер је истовремено суочен са страшним и комичним, а затим, с обзиром на то да осећа нелагодност пред неморалним које је садржано у гротескном, он ће прибећи рационализацији и другим одбрамбеним механизмима, због чега је гађење једна од обавезних пратећих реакција.

Почев од Кајзера (КАЈЗЕР 2004), теоретичари гротеске су склони да гротескни свет описују као због непознатих и нејасних сила отуђени свет, што у реципијенту изазива нелагоду. Управо зато је питање смеха за Кајзера најтежи проблем у оквиру феномена гротескног (2004: 262). Међутим, чини се ваљаним аргумент Михаила Бахтина према којем се Кајзерове дефиниције гротеске ограничавају на модернистичко схватање исте, а делимично су применљиве још само на романтичарска тумачења (1978: 58). Бахтиново схватање гротеске у оквиру народне смехотворне културе и ренесансе, виђено у веселој неофицијелности и приказивању перманентне променљивости универзума, може се узети као архајска основа концепта, при чему се подразумева да је у контексту „високе” културе дошло до слабљења позитивног, креативног пола гротеске и уједно и њене дегенерације (БАХТИН 1978: 33).

Тешкоће при дефинисању гротеске, која као форма обједињује амбивалентне карактеристике, комично и страшно, често су разрешаване класификацијом овог феномена с обзиром на доминацију једног од та два елемента. Тако за Раскина постоји смешна и страшна гротеска, за Кајзера сатирична и фантастична, а за Харфама се као подкатегорије гротеске могу издвојити карикатура, комично гротескно (са смешним или сатиричним као главним елементом), фантастично гротескно (са страшним као преовлађујућим елементом) и готика-сабласно (ХАРФАМ 2004: 53). Овакве класификације на семантичком плану гротеске, међутим, не казују ништа суштинско о природи исте, јер покушавају да дефинишу појам искључиво преко традиционалних, класичних естетичких модела, којима се гротеска очигледно опире.

Репертоар мотива који се сматра типичним за гротеску углавном варира од епохе до епохе. Поједини мотиви би се ипак могли одредити као релативно стабилни, јер често укључују гротескни поступак³. Такав је случај са мотивом ђавола⁴. У европској култури фигура ђавола носи доминантно негативне конотације, због чега је Умберто Еко оправдано сместио уметничке приказе ђавола у своју „Историју ружноће”. Приказивање ђавола као ружног у складу је са моралистичким и религиозним циљевима које такво приказивање има: и сâм приказ ђавола треба у рецепијенту изазвати страх и гнушање, јер фигура ђавола симболизује све оно што је зло, наказно, противприродно и противљудско. Међутим, уметничко представљање ђавола јако често користи гротеску због тога што представа ђавола у овим случајевима не испуњава свој дидактички задатак само кроз изазивање емоције страха; дистанцираност према предмету приказивања омогућава рецепијенту да осети сопствену супериорност и да изазове подсмех. Фигура ђавола је стога и комична својом појавом, она је изобличена људскост; физичка наказност сигнал је за ђаволову духовну минорност и за људски потенцијал да се буде изнад тога, као и да се ђаво победи моралним деловањем. Због физичке изобличености и фантастичности приказа ђавола онемогућена је идентификација са њим. Сусрет са гротескним не искључује моменат страности или отуђења, али начелно рецепијент остаје изнад гротескне појаве и способан је за смех или бар смешак. Приказ ђавола у, рецимо, житијима светаца или у хорор литератури не мора нужно бити гротескан – доживљај ове фигуре као гротескне директно зависи од оквира у који је смештена, од конотација које призива. Типично гротескни мотиви, попут тела претворених у аутомате и лица укочених у маске, „нечистих” животиња и биљака (КАЈЗЕР 2004: 254–258), уопште нису „типични”: Кајзерова претпоставка да је гротеска естетичка категорија која се односи на садржаје уопште није одржива. Или, да будемо прецизнији, да би неки од наведених мотива могао да буде схваћен као гротескан, потребан је одговарајући позадински оквир, намера аутора, али још више претпоставка рецепијента, на основу којих ће тај мотив бити схваћен управо и као смешан и као страشان.

„[...] када посматрамо такве појаве у вези с употребом речи није да све до сад нисмо успели да ухватимо праву суштину значења речи, него да нам

³ Између осталог, у ову се групу могу сместити мотиви хибридних, махом човеколиких, бића (кентаури, вештице, дивови, и слично), ноћних и других нечистих животиња (гмизавци, пауци, инсекти, сове, мачке), прикази несразмерних делова тела или њихов неприродан распоред, и тако даље.

⁴ Гротескно приказивање ђавола у западноевропском литерарном корпусу пре свега је карактеристично за средњи век, барок, романтизам, модерну и савремену књижевност.

реч даје категорију која се може употребити у многим различитим контекстима, и да је тај низ контекста одређен вишеструким аспектима њене прототипичне употребе – употребе коју она има када се услови позадинске ситуације мање или више поклапају са одговарајућим прототипом.” (ФИЛМОП 2014: 82).

Поред тога што је културолошки условљена, одлука да се нешто прогласи за гротеску је и индивидуална критичка одлука која, према Реувену Тсуру, код читаоца показује мањак толеранције на несигурност или емоционалну дезоријентацију у тексту, и као таква је знак одређеног когнитивног стила (ТСУР 2002: 295).⁵

У наставку текста покушаћемо да извршимо семантизацију лексеме гротеска преко модела оквира преузетог из когнитивних наука, и то на основу поетичког дискурса о гротески од антике до предромантизма. Оквир (схема, сценарио, когнитивни модел) је схваћен као апстрактна структура очекивања која укључује улоге, циљеве и типове догађаја који омогућавају разумевање (ФИЛМОП 2014: 80). Иако и скрипт и оквир означава скуп очекивања, оквири су ипак стереотипна знања која су везана за једну тачку у времену, наспрам скрипата који су динамички, односно, репрезентују секвенце догађаја. Појам оквира истоветан је појму схеме, термину који се у психологији користи да означи обрасце, похрањене у дугорочној меморији, којима се људи служе при интерпретирању тренутних искустава (ХЕРМАН 2004: 89)⁶. У том смислу оквир представља менталне протоколе преко којих разумемо ситуације и који су социокултурно дефинисани (СТОКВЕЛ 2005: 77)⁷.

Гротеска се најчешће описује преко типа емоционалне реакције коју изазива у реципијенту. Ако се прихвати конструктивистичка теза да су емоционалне реакције културолошки условљене, онда модел когнитивног оквира изгледа нарочито повољан за проучавање феномена гротеске. Емоције су ситуиране у сложеној мрежи стимулуса, понашања и других когнитивних стања, а заједничка залиха емоционалних одговора је посредована културално специфичним процесима учења. Свака култу-

⁵ „Both laughter and horror or disgust are defense mechanisms in the presence of threat, the latter allowing the danger its authority, the former denying it (Burke 1957: 51–56). The grotesque is *the experiencing of emotional disorientation* when both defense mechanisms are suddenly suspended (Thompson 1972: 58) [...] Some writers on the grotesque claim that 'the grotesque is essentially physical, referring always to the body and bodily excess and celebrating these in an uninhibited, outrageous but essentially joyous fashion' (Thompson 1972: 56).” (ТСУР 2002: 294).

⁶ „Further, schema, a 'term used in psychology literature which refers to memory patterns that humans use to interpret current experiences' [...]”

⁷ „It should be apparent from these examples that a script is a socioculturally defined mental protocol for negotiating a situation.”

ра и субкултура поседује њој својствену „емоцинологију”, као оквир за концептуализовање емоција, њихових узрока и начина на који ће учесници у дискурсу емоције вероватно исказати (ХЕРМАН 2013⁸). Овај процес је реверзибилан: производи културе разумеју се кроз емоцилолошки оквир, али и преображавају тај оквир.

Основно полазиште овог рада чини теза да сви покушаји одређења чврстог језгра концепта гротеске нужно воде сужавању значења појма. Појам гротеске може се схватити искључиво у дијахроничком низу, у зависности од дискурзивних пракси које структурирају значење ове речи у конкретним епохама. Гротеска је и продукт и процес схватања текстова (и стварности). Гротеска се може описати на синтаксичком, семантичком и прагматичком плану, али ниједна од ових равни није фиксирана, што гротеску чини отвореном и динамичком категоријом. Иако поједини историјски периоди претпостављају радикално различите карактеристике гротеске, ова естетичка категорија ипак опстаје кроз време због чега је њена идентификација, бар у *најтитичнијим* случајевима, увек могућа. Тако ће слике Питера Бројгела Млађег или Хијеронима Боша увек бити означене као гротескне, бар од стране компетентних критичара. Циљ овог рада, међутим, није проналажење инваријантни гротеске; истраживање ће се задовољити уочавањем сличности и разлика у схватању гротеске у поетичким текстовима различитих стилских формација, као и указивањем на оквире захваљујући којима су та схватања била могућа.

2. Гротеска и класика.

Појам класика и класично имају, према Ладиславу Татарјкевичу, шест основних значења: савршен, узоран, опште признат (квалитативно одређење у уметности); антички (историјско одређење); онај који се угледа на античке узоре и подражава их; онај који ствара у складу са правилима; устаљен, опште прихваћен, онај који представља норму и оличава традицију; онај који поседује одлике као што су хармонија, уравнотеженост, мера (ПОПОВ 2001: 25–26). У складу са тим, у овом одељку обрадићемо схватање гротеске у антици и стилским формацијама које одржавају мање-више директан континуитет са антиком, као и код аутора који се ослањају на схватања датих епоха.

⁸ Herman, David. „Cognitive Narratology”. *The living handbook of narratology*. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology>. 29. 7. 2017. „Emotions are viewed as [...] situated in a complex network of stimuli, behavior, and other cognitive states. [...] the shared stock of emotional responses is mediated by culturally specific learning processes [...] Every culture and subculture has an emotionology, which is a framework for conceptualizing emotions, their causes, and how participants in discourse are likely to display them.”

Лексема гротеска потиче од италијанске речи *la grottesca* у значењу гротеске, а ова од италијанске речи *la grotto* у значењу пећине, ископине. Наиме, приликом откопавања античких грађевина у Риму и другим италијанским градовима крајем 15. века откривено је до тада непознато орнаментално сликарство чија је основна карактеристика фантастика, садржана у комбиновању мотива из природе у нове, неочекиване и неприродне односе. Као сликарски стил, гротеска одмах наилази на супротне реакције ренесансног човека: према класичном моделу лепоте васпитаван ренесансни ум одмах је у овом стилу видео *декадентност*, претерану маштовитост и противприродност, односно противразумност⁹; са друге стране, стил одмах добија на популарности, те већ 1502. сликар Пинтурики (Pinturicchio), по налогу кардинала Тодескинија Пиколоминија (Piccolomini Todeschini), који је наредне године постао папа, осликава таваницу катедрале у Сијени „таквим маштаријама, бојама и распоредом ствари, које данас називамо гротескним” (цитирано према КАЈЗЕР 2004: 22), а 1515. године гротескни орнаменти којима је Рафаел осликао лође у Ватиканској палати доприносе даљој популаризацији стила. Разлог за популарност гротеске може се тражити у чињеници да ренесансна епоха не представља нагли прекид са средњим веком, а нарочито не са средњовековном народном културом смеха¹⁰.

Сачуване оцене гротеске из овог периода, међутим, углавном су дате са становишта класичне естетике. Тако Италијан Вазари (Giorgio Vasari) као пригодни коментар на нови орнаментални стил преузима цитат из текста „De architectura, libri decem” Марка Витрувија Полиона (Marcus Vitruvius Pollio) из првог века пре нове ере, којим Витрувије коментарише овај, и за његово време, нови стил:

„[...] ова нова безвредна мода одбацује све мотиве који своје изходште имају у стварности. Сада се, наиме, по зидовима сликају нека чудовишта која више немају никакве везе са материјалним светом. Уместо стубова сликају се неке ребрасте влати с необичним листовима, уместо утврђених украса приказују се канделабри са едикулама. Из темеља буја корење које је делом склупчано, а делом се разбокорује у цветове на које су бесмисле-

⁹ Убрзо по откривању орнамената утврђено је да је реч о стилу који је у Рим донет из азијских делова Римског царства, и да у том смислу овај стил представља и опадање класичне римске уметности. Није искључено да су противници гротеског орнаментног стила у оцењивању његове вредности узимали у обзир паралелу са тзв. азијским стилем у дискурсу реторике и књижевности, који је традиционално схватан као „надувен и празан”, без осећаја за укус и меру. (КВИНТИЛИЈАН 1967: 527).

¹⁰ Према Михаилу Бахтину, до уситњавања и осиромашења обредно-карневалских облика народне културе у Европи долази од друге половине 18. века, када такође долази и до дегенерације гротеског реализма, што је ознака за тип естетичке концепције стварности чији је представник управо ова култура (1978: 42–43, 27).

но насађене неке фигурице. А на стабилјчицама су неке полуфигурице, од којих се једне завршавају људским, а друге животињским главама. Такве ствари не постоје, никада неће постојати и никада нису постојале.” (цитирано према КАЈЗЕР 2004: 21).

Витрувије у први план ставља немиметички однос према стварности у овом орнаменталном стилу и нарушавање, са позиција класичне уметности, природних и универзалних пропорција и облика. Поменути орнаментални стил очито је био у експанзији и почетком нове ере, јер је из истих година сачуван и Хорацијев коментар на ову тему. Наиме, Хорације своју „Посланицу Пизонима” започиње следећим речима:

„Ако би се сликар усудио / да представи људску главу с коњским вратом; / ако би скуп разновразних удова / ишарао различитим перјем; / ако би у горњем делу насликао дивну жену, / а доњи део завршио као гадну рибу, / ако бисте видели такву слику, / зар бисте се, пријатељи, / могли суздржати од смеха?” (ХОРАЦИЈЕ 2005: 95).

Одмах затим Хорације прави паралелу између оваквих слика у поезији и сликарству (што кореспондира са познатим Хорацијевим стихом с краја „Поетике”, *ut pictura poesis*) и истиче да, без обзира на слободу стварања, која је одувек била допуштена уметницима, овакве слике угрожавају „простоту и јединство” уметничког дела. Такав вид мешања мотива Хорације означава као безразумски и немотивисан, који циља на спољне ефекте, због чега му измиче углађеност, садржана у целовитости и хармоничности делова. Изузетно је значајно то што Хорације указује на тип емоционалне реакције на такво уметничко представљање: док ће за касније епохе гротеска често претпостављати комбинацију смешног и страшног и/или одвратног, у античкој епохи, која је издвојила појаву, али јој није дала посебно име, гротеска се дефинитивно сврстава у подручје комичног. Гротескно представљање у сликарству и поезији, због израженог одступања од естетичке норме, изазива само смех. У том смислу може се извести претпоставка да тип смеха о којем говори Хорације подразумева супериоран однос смејача према предмету смеха.

Очевидно је да Витрувијева и Хорацијева оцена онога што је касније било означено као гротескно за полазиште или оквир има класичне идеале лепоте, који претпостављају јасноћу, сразмеру и хармонију као принципе рационалитета. Античко поимање лепоте темељи се на калокатагији, односно синтези Доброг и Лепог, а у већини филозофских учења овог доба овај идеал могуће је остварити само кроз разумско сазнање и стварање. У вези са тим индикативни су следећи Хорацијеви стихови: „Верујте, Пизони, / књига ће бити врло слична овој слици, / чије би се празне идеје ређале као снови болесника” (2005: 95, подвукла О. М.).

Здравом стању човека супротстављено је болесно, штетно, нежељено стање; реалности је супротстављен свет снова и фантазија. Поређење гротеске са фантазијом и сновима биће једно од општих места дискурса о гротески до 20. века. У 18. веку класициста Готшед (Johann Christoph Gottsched) каже:

„Замислити нешто без реалне основе значи сањати или фантазирати [...] а ипак се неспретни сликари, песници и композитори често приклањају таквом поступку, па на тај начин стварају саму недоношчад, за шта би се могло рећи да су снови на јави. Гротеске првих и несувисле речи других могу у том погледу да послуже као пример.” (цитирано према КАЈЗЕР 2004: 28–29).

У вези са овим наводом Кајзер истиче да је ознака „сликарски снови” (*sogni dei pittori*) настала у 16. веку да означи гротеску (2004: 24), те да је применљива и на Готшедове речи. Ово је такође синтагма коју је у 19. веку користио један други теоретичар гротеске, Ф. Т. Фишер, у својој „Естетици” (КАЈЗЕР 2004: 29). У 20. веку Михаил Бахтин ће гротеску означити као „тип сликовности” (1978: 40). Сама способност да се слике одсутних ствари оживе у души реципијента путем речи била је једна од тема разматрања Квинтилијана (1967: 193) и Псеудо-Лонгина (1979: 93), садржана је у поменутој Хорацијевој крилатици *ut pictura poesis*, и као таква пренета је и на тло хуманизма и ренесансе. Ова општа претпоставка западноевропске естетичке мисли, уз Хорацијев коментар о којем је било речи, биће разлог за проширивање термина гротеска у 16. веку, када овај постаје ознака и за појаве у књижевности.

Континуитет са античком епохом постоји и када је реч о прагматичком нивоу гротеске. Кајзер истиче да је за ренесансу реч гротеска имала конотације нечег „разиграно-ведро, наивно-фантастичног” (2004: 23). Међутим, Кајзер такође сматра да је гротеска била и ознака

„[...] нечег тескобног, нелагодног, с обзиром на свет у којем је укинута устројство наше стварности: оно устројство у којем постоји јасно разграничење између подручја предметног, биљног, животињског и људског света, као и између статике, симетрије и природног реда величина” (КАЈЗЕР 2004: 23–24).

Аргумент да постојање таквих конотација у вези са гротеском у ренесанси потврђује употреба синтагме „сликарски снови” није довољно убедљив, нарочито ако се узме у обзир најизразитији пример ренесансне гротеске у литерарном стварању, Раблеов роман „Гаргантуа и Пантагруел”. Упркос цензурисању, роман је брзо стекао широку публику (роман је само у 16. веку штампан у сто хиљада примерака – КОНСТАНТИНОВИЋ 2000: 11), а главна препорука романа читалачкој публици садржана

је у стиху из посвете читаоцима: „Смех је човеку заиста својствен”. Ренесансни смех везан за гротеску близак је народној култури, а ова поседује карневалске карактеристике за које страху нема места. Ово је уједно и важна тачка Бахтиновог спорења са Кајзеровим схватањем гротеске.

„U stvari groteska [...] otkriva mogućnost sasvim *drugog* sveta, drugog poretka u svetu, drugačijeg ustrojstva života. Ona izlazi izvan granica prividne (lažne) jedinstvenosti, neospornosti i nepokretnosti postojećeg sveta. Groteska koju je rodila narodna smehovna kultura zapravo uvek – u ovom ili onom obliku, na ovaj ili onaj način – predstavlja povratak zlatnog Saturnovog veka na zemlju, *živu mogućnost* za njegov povratak [...] utopijski momenat (*zlatni vek*) u doromantičarskoj groteski nije otvoren za apstraktnu misao i unutrašnja preživljavanja, već ga predstavlja i proživljava ceo čovek, celovit čovek, i mišljenju, i osećanjem i *telom*.” (БАХТИН 1978: 58).

Дакле, при дефинисању оквира који је структурирао значење речи гротеска у ренесанси треба узети у обзир да ренесансна култура истовремено укључује и принципе класичне антике и народну културу средњег века. Ослобађање човека у ренесанси преокренуло је начин на који се посматра лепота, па се и

„skaredno ne pojavljuje više (ili bar ne jedino) kao obeležje puka [...] Isticanje raskalašnosti [...] ne upražnjava se više u getu jedva tolerisane karnevalske svetkovine: seli se u učenu književnost, zvanično se pokazuje, postaje satira o svetu učenih i o običajima crkvenih lica, dobija filozofsku ulogu. Ne odnosi se više na patetičnu anarhističku pobunu naroda, već postaje prava kulturna revolucija.” (ЕКО 2007: 142).

У ренесансном свету ослобођене телесности уметници се осећају изазваним да преиспитају границе дозвољеног приказивања; о позитивним реакцијама већег дела публике на такве експерименте сведоче и текстови оних аутора у којима се лamentsира над лошим укусом публике, која се диве оним уметничким делима која очито одступају од класичних правила лепог. Карневал као тема постаје део и књижевности (код Раблеа) и сликарства (код Питера Бројгела), а са овом темом у високу уметност улазе и гротескни начини представљања (иако се у ренесансном дискурсу гротеска још увек везује само за сликарство)¹¹.

У Кајзеровом схватању ренесансне гротеске пројектовано је схватање гротеске модернизма, које свакако укључује моменат отуђења и

¹¹ Забележени случајеви употребе гротеске у вези са књижевним дискурсом постоје код Мишела де Монтења, који је реч гротеска искористио да опише композицију новог жанра, есеја (КАЈЗЕР 2004: 27), и код Раблеа, који се служи овом речју када упућује на делове тела (ТОМПСОН 1972). Иначе, појам гротеске је све до 18. века мешан са појмовима мауреска и арабеска, превасходно у ликовној уметности. Траг тог мешања присутан је код Фридриха Шлегела, истакнутог теоретичара гротеске.

елемент страха. Повремено изједначавање гротескног и чудовишног у ренесансном дискурсу¹² сигнал је за доминацију класичних принципа, односно претпоставку да хармоничност и уређеност слике гарантује одговарајућу рецепцију, па ту гротескно заправо значи оно што одступа од правила и разума, и што је у том смислу *чудовишно*. Међутим, пејоративна значења гротеска дефинитивно добија тек у 18. веку, захваљујући ширењу култа разума и култа укуса, када се појам изједначава са вулгарним врстама комике, нарочито бурлеском и карикатуром. Овакво ново значење гротеске наследио је 19. и 20. век.

Класицизам полази од истих претпоставки при схватању гротеске. Склад, једноставност, скромност, мера и узвишеност као начела лепоте и истинитог представљања стања у свету уздигнута су на ниво разумног, као највишег принципа који влада космосом. Супротно томе, барокна претеривања и за барок карактеристичне гротескне слике, баш као и пука декоративност рококоа, за класицистичко поимање уметности представљају неоправдано препуштање фантазији, и не могу водити ничему истинитом и корисном.

„Основна одлика класичног стила лежи у тежњи ка истинитости. Класичар зато мора да се у писању ослања на истанчани здрави разум. Уз то, класичан стил је објективан у том смислу што се супротставља наглашеној, нарочито настраној субјективности маште и осећања.” (ВИТАНОВИЋ 1971: 142).

Никола Боало (чија „Песничка уметност” представља „суму мишљења свих класичара уметника 17. века” – ВИТАНОВИЋ 1971: 128), схватајући песничко надахнуће у платонистичко-аристотеловској концепцији, истиче да препуштање сопственом таленту и инспирацији при стварању представља акт таштине, делање без циља и смисла. Гротеска одступа и од природе, која је узор, и од античке уметности, која је пример доброг подражавања природе. Култ једноставности и мере у том смислу на супротном је полу од помпезности и декоративности барокног стила, и гротеске, којом се барок обилато користи.

Јохан Винкелман, чија ће дела „Историја древне уметности” (1764) и „Мисли о подражавању грчких дела у сликарству и поезији” (1755) у 18. веку бити нека врста водича за све племиће који су се упуштали у такозвани *Grand Tour*, едукативно путовање по европским културним и политичким центрима (чије су, идеје, сходно томе, морале бити широко

¹² На пример, Монтењ за своје есеје каже: „Уистину, шта су и овде друго дотела гротескна и чудовишна, скрпљена од различитих делова, без облика, без реда, без склада?” (МОНТЕЊ, „De l'amitié“, превела О. М.).

прихваћене јер су одговарале главним претпоставкама епохе¹³), о гротески каже следеће:

„Добар укус у нашим данашњим украсима, који се од времена од како се Витрувије горко жалио на његово пропадање, у новије време још више искварио, делом услед гротески којима је Морто дао маха, делом услед ни по чему значајних сликарија по нашим собама, могао би да буде прочишћен темељним студијама алегорије, па би добио и на истинитости и на разумности.” (цитирано према КАЈЗЕР 2004: 29).

За Винкелмана гротеска представља безначајну уметност, грубу и неразумну. Стога ће он, као и поетичари ренесансе и класицисти 18. века, препоручити *образовање укуса* као начин да се одупре моди која је у његово време очито освојила и ентеријере аристократских и грађанских домова. Било да се укус схвати као чуло или као атрибут разума, добар укус је за касни 17. и 18. век значао способност да се и истински ужива у делима класичне уметности и истински згражава од представљања какво је гротескно.

Појам укуса, настао у 17. веку, извојевао је извесну аутономију уметности: Аристотелов концепт мимезиса сада се тумачи у вези са вероватношћу, а не истинитошћу, и у вези са моћи имагинације и фантазије. Међутим, откривање укуса, као посебног чула задуженог за поимање лепоте (фр. *sixième sense*), учинило је врло мало за померање званичних естетичких склоности епохе од класичних идеала лепог. Тако Лорд Шефтсбери сматра да је укус унутрашњи орган помоћу којег се искушава и лепота и морална вредност у човеку, јер укус има способност да непосредно сагледа (осети) ред и пропорцију у њиховом јединству (ГРЛИЋ 1976: 126). Шефтсберијев ученик, Франсис Хачесон, сматра да осећање лепоте у нама изазивају пријатни формални односи и сразмера између једнообразности и разноврсности (ГРЛИЋ 1976: 129). Оба примера показују да је у 18. веку модел преко којег се схватају лепо и ружно још увек чврсто везан за класични идеал. Уколико је дозвољено направити груби рез, онда је могуће устврдити да је до заокрета у когнитивним оквирима западног света у односу на класични модел, а у вези са овим феноменом, дошло тек у предромантизму и романтизму.

Крајем 18. века гротеска добија статус естетичке категорије, путем које представници епохе успевају да артикулишу нова искуства и другачији тип осећајности. У том смислу гротеска је могла деловати као одговарајући модус да се изрази стваралачки дух слободан од правила,

¹³ О Винкелмановом утицају на укус људи 18. века у пуној мери сведочи Гетеово „Путовање по Италији” (1816–1817), одакле се види да се велики писац у својим обиласцима споменика старине у огромној мери ослањао на Винкелманова тумачења уметности.

отворен за широк размах маште и осећања, али и за критику рационалистичког духа европске цивилизације. Као средство ироније, гротеска омогућава, са једне стране, померање ка граничном, оностраном и неухватљивом, али и критички отклон према друштвено-политичком, са друге стране. Схваћена као поступак погодан да изрази субјективност људског духа, гротеска у романтизму постаје и ознака за начин функционисања људског ума („arabeska je najstarija i iskonska forma ljudske fantazije” – ШЛЕГЕЛ 1992: 45).

3. Закључак

У раду је дат приказ неких од кључних поетичких текстова који се баве гротеском од антике до предромантизма. Указано је на то је гротеска естетичка категорија западноевропске провинијенције, и да се схватала различито у зависности од епистемолошких и естетичких претпоставки појединих епоха. Извесни континуитет између античког, ренесансног и класицистичког схватања гротеске постоји, и он се понајвише препознаје у односу на предромантичарско и романтичарско разумевање појма. Основна дистинкција у схватању гротеске у различитим стилским формацијама управо произлази из њиховог односа према класичном моделу лепоте. Отпор према овом моделу карактеристичан је за оне уметничке правце које се критички постављају према рационалистички оријентисаним епохама (ренесанси, класицизму), видећи њихову пројекцију заокружене стварности као ограничавајућу, централизовану и нормативистичку. Поменути отпор праћен је променама у схватању идентитета и променама у типу осећајности човека, а појединац је подстакнут да истражи нова искуства, нове идентитете и нове начине уметничког изражавања.

Треба истаћи то да се у дијахронијском низу не може пронаћи стабилан идентитет феномена гротеске: свака епоха на различите начине попуњава онај оквир који структурира значење поменутог феномена, што је условљено променама дискурзивних пракси (а нарочито зависи од разумевања могућности сазнања, ирационалних елемената људске природе, лепоте, вредности и невредности, функција уметности, и слично). Изгледа да је најмање промена претрпела синтакса гротеске: гротеска обавезно подразумева спој амбивалентних елемената, било да је спој експлицитно остварен, било да је тај однос имплицитно успостављен. Ова потоња констатација указује на важност прагматичког момента у поимању гротеске. Прагматички моменат је нарочито битан уколико се у обзир узму промене у погледу ефеката које гротеска производи. Иако већина аутора истиче важност реакције реципијента на гротеску, тип те

реакције варира, будући условљен психолошким и идеолошким факторима. Без обзира на то, може се тврдити да се инваријантност гротеске на семантичком плану огледа у постојању најмање два типа доживљаја гротеске који се преплићу: гротескна представа никада не потпада у потпуности под оквир лепог или ружног, смешног или страшног; увек постоји опречна реакција на основни доживљај који та представа изазива. Управо због овог обеспокојавајућег ефекта није ни чудно што ће поједини аутори романтизма гротеску померити према категорији узвишеног.

Цитирана литература

- ВИТАНОВИЋ 1971: Витановић, Слободан. *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- КАЈЗЕР 2004: Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песничтву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- КОНСТАНТИНОВИЋ 2000: Константиновић, Изабела. „Франсоа Рабле и његово дело.” Предговор у: Рабле, Франсоа. *Гаргантјуа и Пантагруел*. Превоо Станислав Винавер. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.
- ПОПОВ 2001: Попов, Јован. *Класицистичка поетика романа*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- БАХТИН 1978: Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- КОНЕЛИ 2003: Connelly, Frances S. (ed.). *Modern art and the grotesque*. Cambridge: Cambridge university press, 2003. <http://digitalarts.bgsu.edu/faculty/cjoritz/Fall10/artc2210_1/images/modern%20art%20and%20the%20grotesque.pdf>. 16. 5. 2017.
- ЕКО 2007: Eko, Umberto (priir.). *Istorija ružnoće*. Prevele Danijela Maksimović i Dušica Todorović Lakava. Beograd: Plato, 2007.
- ФИЛМОР 2014: Филмор, Чарлс. „Семантика оквира.” Расулић, Катарина и Душка Кликовац (ур.). *Језик и сазнање (хрестоматија из когнитивне лингвистике)*. Превоо Предраг Никетић и др. Београд: Филолошки факултет, 2014..
- ГРЛИЋ 1976: Grlić, Danko. *Estetika II (epoha estetike)*. Zagreb: Naprijed, 1976.
- ХАРФАМ 2009: Harfam, Džefri. „Groteskno: prvi principi.” *Časopis Polja* br. 429 (jul–avgust 2009): 49–57. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/01/selection2-11.pdf>>. 29.5.2017.
- ХЕРМАН 2004: Herman, David. *Story logic (problems and possibilities of narrative)*. Lincoln and London: University of Nebraska press, 2004.

- ХЕРМАН: Herman, David. „Cognitive Narratology.” *The living handbook of narratology*. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology>. 29. 7. 2017.
- НИКОЛЕНКО 2013: Nikolenko, Olga. „The theory and history of the grotesque in the European literature: the dynamic of the notion.” *Sophia journal of European studies*. 5, 16 (2013): str. 163–178. <<http://ci.nii.ac.jp/els/contents110009552521.pdf?id=ART0009996579>>. 30. 5. 2017.
- СТОКВЕЛ 2002: Stocwell, Peter. *Cognitive poetics (an introduction)*. London & New York: Routledge, 2002.
- ТОМПСОН 1972: Thompson, Philip. *The grotesque*. London: Methuen, 1972. Dostupno na: <http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson.html>. 30. 5. 2017.
- ТСУР 2002: Tsur, Reuven. „Aspects of cognitive poetics.” Semino, Elena & Culpeper, Johahtan (ed.). *Cognitive stylistics: language and cognition in text analysis*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins publishing company, 2002, str. 279–320.

Извори

- ХОРАЦИЈЕ 2005: Хорације, Квинт Флак. *Целокупна дела 1*. Превод Младен С. Атанисијевић. Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2005.
- КВИНТИЛИЈАН 1967: Kvintilijan, Marko Fabije. *Образовање говорника (одabrane strane)*. Prevod Petar Pejčinović. Sarajevo: Veselin Masleša, 1967.
- МОНТЕЊ: Montaigne, Michel de. *Essais*. <<http://livrefrance.com/Montaigne.pdf>>. 30. 7. 2017.
- ПСЕУДО-ЛОНГИН 1979: Pseudo-Longin. „О узвишеном.” *Повијест književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Izbor tekstova i povijesni uvod Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979.
- ШЛЕГЕЛ 1992: Šlegel, Fridrih. *Razgovor o poeziji*. Beograd: Rad, 1992.

Olivera S. Marković

GROTESQUE AS A COGNITIVE PHENOMENON OF POETIC DISCOURSES UNTIL PRE-ROMANTICISM

The paper analysis the apprehension of the notion of the grotesque in various poetic writings from antiquity to pre-romanticism, with a focus on the pragmatic aspect of the phenomenon. The notion of the grotesque may only be understood in the diachronic perspective, in relations to the discourse praxes

which structure the meaning of the word in a concrete time period. In order to point out to the socio-temporal background which shaped the semantization of the phenomena, the methodological apparatus is taken from cognitive sciences, i.e. from the theory of cognitive frame. We conclude that the grotesque is an open and dynamic category, which may be described on a syntactic, semantic and pragmatic level, whereby none of the given levels are fixed.

Key words: grotesque, beauty, ugliness, comic, funny, carnival, cognitive frame.