

Прегледни научни рад

УДК 7.034.7

82.02БАРОК

Примљен: 26. јуна 2020.

Прихваћен: 12. јула 2020.

<https://doi.org/10.46630/phm.13.2021.07>

Радана Д. Лукајић¹

Универзитет у Бањој Луци

Филолошки факултет

Студијски програм за француски језик и књижевност и латински језик

БАРОК: ОД СВИЈЕТА КАО ИЛУЗИЈЕ ДО СИМУЛАЦИЈЕ И СИМУЛАКРУМА

У раду који слиједи, покушали смо да представимо барок као естетски правац, али и као одређену осјећајност која је изњедрила самосвојну барокну визију свијета. Након што смо се осврнули на историјско-културолошке услове у којима настаје, покушали смо да, на сажет начин, истакнемо најзначајније проблематике везане за дефинисање барока, а потом смо издвојили најбитније, општеприхваћене одлике овог правца, важеће за готово све врсте умјетничког израза, са одређеним оградама када је ријеч о барокној музици чији изражајни медијум излази из оквира наших компетенција за подробнији аналитички приступ. По питању појединих проблематика које смо покушали расвијетлити, тежиште смо ставили на француски барок, те за дефинисање барока и његових специфичних умјетничких израза и социјалних феномена користили смо се углавном, али не искључиво, дефиницијама француских теоретичара ове области. С друге стране, увели смо и појам интерполације барока у свакодневни живот тог доба, који ће довести до специфичних социјалних епифеномена који почивају на деликатном односу између референцијалног и његовог одсуства: с тим у вези, увели смо појмове симулације и симулакрума, а као методолошко-теоретски оквир за разматрање тих појмова послужила су нам размишљања Жана Бодријара (Jean Baudrillard). Тема инструментализације барока од стране контрареформације у потпуности је третирана у складу са бодријаровском аргументацијом.

Кључне ријечи: ренесанса, барок, референцијална илузија, покрет, декор, симулација, симулакрум, реформација, контрареформација, инструментализација умјетности

1. Друштвено-политички услови настанка барока

У сложенем контексту слободарских идеја, нове концепције свијета и човјека које је изњедрила критичка и антропоцентрична рене-

¹ radana.lukajic@flf.unibl.org

сансна свијест, те реформације и контрареформације које су својеврсни епифеномени овог истог доба, ствара се једна нова клима свијести која ће попримити паневропске размјере.

Наиме, читав 16. вијек пулсира од противрјечја: с јене стране, философија и умјетност, по узору на античке обрасце, окрећу се човјеку, ваздижу његове свеколике моћи и стварају једну нову парадигму мишљења и умјетничког израза у односу на претходне вијекове у којима црква, на темељима латинитета преобученог у догме католичке цркве, опстаје као стожер духовног и политичког ауторитета. С друге стране, борба за право на слободу мишљења и дјелатну примјену критичке свијести није могла да не побуни духове у окриљу те исте цркве, која се и те како искомпромитовала и безобзирно користила, у отворено лукративне сврхе, свој душебрижнички завјет. Човјек с краја тог истог препородног вијека остаје збуњен, готово парализован пред крајностима које су се стицале у једну тачку: на једном полу је препород човјека који је у знаку ширења, освајања, овладавања, раста; на другом полу су свевладајући хаос, историјски сеизми и вјерске шизме, што свједочи о анималним, деструктивним силама које управљају тим истом човјеком кога је хуманистичка и ренесансна мисао с почетка вијека, а и даље, поставила на тако узвишен пиједестал (RIŠE i dr. 1998: 663–853).

Човјек и сам осјећа ту унутрашњу располућеност, одсуство истинских моралних, философских, метафизичких аксиома. Ако се идеје извргну у њихово наличје, ако се сфера неизмјерно шири а у исто вријеме покушава свести на минијатурне представе путем календара, часовника, мапа (PULE 1979), ако је вријеме које имамо само вријеме које пролази, ако сваки концепт живи једино на рачун своје супротности, у чему тражити неокрњено начело, како изнаћи *modus vivendi*, као и *modus operandi*, који ће живот учинити имало смисленијим? Једино што остаје извјесно, јесте да јесам, али као тијело, као посматрач, као биће које суштину више не налази, или му она, у најбољу руку, измиче. По први пут можда у скорој историји људске свијести, човјек остаје на некој средокраћи сваке аксиологије, без чврстих репера, заглаван у појаве које су своје лице и своје наличје у исто вријеме, свјестан да је једина извјесност коју има управо неухватљивост сваке појаве, њена стална промјена, преобличавање или пак изобличавање. Уздигнувши самог себе до начела промјене, пролазности и привида, па чак и ништавила, човјеку је једина извјесност неизвјесност која ће бити васпостављена као начело. Ево како то резимира Жорж Пуле (Georges Poulet) :

„Драматично неизмјерно ширење до којег су довеле човјечје моћи јавља се као илузија, као лажно надимање. Балон се празни, а сфера своди на тачку. Човјек је хиперболизовано ништавило! [...] Човјек је

истовремено огромна празнима и обична тачка, значи двоструко ништа.“ (PULE 1979: 76–77)²

Из овакве климе свијести настаће један нови поглед на свијет, једна врста сензибилитета која ће своју суштину пројавити, сасвим природно, и у умјетничком изразу. Ствара се једна естетика чија је дефиниција деликатна и протеиформна, често и контрадикторна, као и сама идеолошка потка из које је изникла: барок. Одиста, сама дефиниција барока још увијек представља проблематику која оставља више зареза и упитника него интегришућих, сведених закључака с тачком.

У нашим размишљањима, бароку ћемо прићи као својеврсној естетици везаној за одређене историјске границе, као и спрегу друштвених, политичких, културолошких и психолошких одлика једног времена. Иако ћемо дати бројне – незаобилазне – опште назнаке о бароку, што се тиче географског референтног оквира, тежиште ће бити стављено на француски барок, као и на поједине социјалне феномене у француском културно-историјском оквиру.

2. Камен спотицања: како дефинисати барок?

Небројене студије покушавале су да бароку приђу из разних углова, да га „опколе“ и одреде различитим методолошким смјерницама. Жан Русе (Jean Rousset), један од најпознатијих теоретичара 20. вијека који се бавио „феноменом барока“, у студији која је постала незаобилазна референца из ове области, *Књижевност барокног доба. Кирка и паун* (1954)³, даје кратак преглед различитих приступа овој самосвојној естетици и начину мишљења, а накнадне дебате нису донијеле ништа суштински ново. Окосница полемике о бароку свела би се на слиједеће:

1. Да ли барок треба посматрати само кроз формални апсект не водећи при томе рачуна да је умјетност сложен склоп психолошких стања како јединки тако и националних менталитета?
2. Да ли је барок хронолошка или историјска категорија, везана искључиво за један период, или је пак универзална, која циклично, у зависности од менталитета и осјећајности једног доба, васкрсава у одређеним периодима, кроз аватаре у којима је понешто тешко разабрати барокну естетику, или боље речено визију сви-

2 „Dramatiquement l'immense extension prise par les puissances de l'être apparaît comme une illusion, comme un gonflement mensonger. Le ballon se dégonfle, la sphère se trouve réduite au point. L'homme est un néant hyperbolisé ! [...] L'homme est à la fois un creux immense et un simple point, c'est-à-dire deux fois rien“. Напомена: Сви преводи цитата у тексту из кориштених изворника на француском језику су наши.

3 Наслов изворника: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. За потребе овог рада користили смо се издањем на српском језику (в. Цитирана литература).

јета?

Веома смо сумарно свели дебате везане за проблематику барока, пренебрегавши притом одвећ превазиђено виђење барока као школе претјераности и неукуса, као декадентне и распадајуће ренесансе. Па ипак, управо схватањем барока као супротности ренесансној естетици и започиње посвећеније занимање за ову естетику, или за овакав вид осјећајности, или пак за овакву визију свијета, човјека и времена. Иако се не зна сасвим поуздано када је термин први пут употријебљен, чињеница је да за први озбиљнији приступ овом феномену треба да захвалимо Јакобу Буркхарту (Jacob Burckhardt), који у свом дјелу *Чичероне* (1855)⁴, по први пут, истина бојажљиво, покушава да расвијетли барокну умјетност. Као и код немалог броја потоњих теоретичара, барок се третира не као самосвојан, оригиналан стил, него као декадентни облик ренесансе. Негативистичка тенденција постојаће и код многих других теоретичара, све до тридесетих година прошлог вијека.

Тај негативистички приступ бароку доживјеће свој први коректив у Велфлиновој (Wölfflin) студији *Ренесанса и барок. Истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији* (1888): барок се сада посматра као универзалан умјетнички израз, који се циклично смјењује с његовим антитетичким биномом – класичним, односно ренесансним изразом. Након Велфлина, бројни теоретичари умјетности покушавају и до данас да дефинишу барок, било као форму, било као изражајни симбол, као универзалну или историјску категорију.

Као и формалне и тематске одлике које га карактеришу, барок остаје и даље, поред свих покушаја да буде сведен на одређене константе, тешко сводљива категорија. Један од савременијих теоретичара барока, Жан Вињ (Jean Vignes), у покушају да дефинише барок, и сам почиње своју студију низом питања:

„Гдје започиње а гдје завршава *барокно доба*? Који су представници и преовладавајуће црте те естетике? Да ли ријеч означава епоху, стил, тематику, сензибилитет, визију свијета? Најзад, зар традиционална опозиција између барока и класицизма не значи претјерано упрошћавање? [...] Усљед свега тога, неки су радије дигли руке од тог сувише неодређеног појма, за кога се сумња да дебату, све у свему, чини још нејаснијом. Упркос томе, стручњаци се и даље служе овим термином, па било то и са резервом.“ (VINJ 1997: 147)⁵

4 Пуни наслов изворника гласи: *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke*. За потребе овог рада користили смо се издањем на српском језику (в. Цитирана литература).

5 „Où commence et finit *l'âge baroque* ? Quels sont les représentants et les traits dominants de cette esthétique ? Le mot désigne-t-il une époque, un style, une thématique, une sensibilité,

Назвати барок, схваћен као естетски израз, у свој његовој сложености и неодређености, уораво тим именом, није морало нужно подумијевати негативну конотацију. Осим првобитне аналогije са перлом неправилног облика, термин *baroco* односио се и на логичку фигуру „која изражава нешто пртивуречно“ (VELFLIN 2000: 21; MARINO). Па ипак, у вријеме кад је дао најсамосвојније изразе онога што суштински представља, он не само да се не доводи у везу и са каквим драгуљем, него је проказан као стил без претходника, изникао из самог себе, као храм бунта, нејасности, неправилности. Нов, самоникао умјетнички израз, како се мислило на размеђи два стољећа, „*capriccioso, bizzaro, stravagante, stilo nuovo*“ (VELFLIN 2000: 21; подвучено од стране аутора)⁶, барок ипак није настао, разумски, *ex nihilo*. У формалном смислу – уколико оставимо по страни претпоставку да је он дегенерисани облик ренесансе – , барок као умјетнички израз свакако има своје даље и ближе претходнике, а маниризам 16. вијека јесте калуп у који ће он уградити сву своју распојасану, неухватљиву, вехементну природу која ће постати временом не само умјетнички израз, него и окосница стварања једне нове концепције човјека, простора и времена. Уједно, барок је естетика која погодује и формирању ангажоване књижевности – посебице оне која се односи на новонасталу вјерску шизму – а оно што је појава *sui generis* јесте да ће постати званични умјетнички израз контрареформације. Овом проблематиком ћемо се више позабавити у даљем излагању.

Како бисмо подробније преиспитали управо ову до тада незапамћену интеракцију једне климе свијести, умјетничког израза, друштвених феномена и инструментализације умјетности у политичко-идеолошке сврхе, дужни смо да се осврнемо на два – опет проблематична – одређења: на периодизацију с једне стране, као и на опште одлике барока као естетике.

3. Периодизација и најбитније одлике барока

По питању периодизације, иако су мишљења критичара и историчара умјетности прилично дисонантна, ми ћемо се сложити са ставом Жана Русеа да, иако сасвим извјесно „барокни сензибилитет“ јесте ванвременска категорија, ипак „треба одолети искушењу да га тражимо на свим местима“, те да „колико год можда био у стању да сачињава пер-

une vision du monde ? Enfin l'opposition traditionnelle du baroque au classique n'est-elle pas exagérément simplificatrice ? [...] C'est pourquoi certains ont préféré renoncer à une notion trop floue, soupçonnée d'obscurcir en définitive le débat. Le terme n'en continue pas moins d'être employé, fût-ce avec des réserves, par beaucoup de spécialistes“ (подвучено од стране аутора).

6 Ђудљив, бизаран, екстравагантан, нови стил (италијански).

манентну категорију духа, он ипак има свој властити оквир, он се може сместити у време и простор“ (RUSE 1998: 242). Сходно томе, Русе тај временски оквир одређује како слиједи⁷:

„Као што се и дало видети, склон сам томе да процват барока сместим у 17. век; или бих се пре, одустајући од аритметичке хронологије, определио за барокни век – са превлашћу барока – који би се протезао од Монтења до Пижеа, од Жермена Пилона до Корнеја, од Таса до Бернија, приближно од 1580. до 1665.“ (RUSE 1998: 226)

Треба свакако нагласити, како то наводе многи аутори, да барок није хомоген, као уосталом ријетко који естетски правац или школа. Друга тешкоћа епистемолошке природе јесте да елементи својствени бароку у пластичним умјетностима и у архитектури свакако не могу тек пуком транслацијом да буду пренесени у оквир књижевног стваралаштва или музике⁸. Потешкоће се јављају и са додатним рашчлањивањем барока на маниризам, пуни барок и маринизам (искључиво везан за поетска остварења), који је већ његова сладуњава стилизација и најављује његово одмирање. Што се тиче књижевног израза, прије свега поезије, према дефиницији горе поменутог Жана Виња, разлике би, не према форми него у односу на *intentio* и *ingenium*, биле у сљедећем:

„Барокизам би био дефинисан прије свега намјером да убједи или увјери, да дјелотворно дјелује на читаоца, да се исти придобије, првенствено у духовном смислу [...] Барокни текст се на тај начин представља као текст који нуди Истину, подређен мисији да подучи и упути свог читаоца, пјесник тежи да наметне одређену поруку коју представља као трансцендентну. У ту сврху нарочито пажњу придаје илузији како

7 Питање периодизације такође је један од камена спотицања теоретских одредница барока, прије свега у домену књижевног израза. Тешкоћа дефинисања код првих озбиљнијих теоретичара прошлог вијека полазила је од различитих епистемолошких оквира: требало је да се пролије много тинте да би се одредило да ли је барок ванисторијска, историјска или хронолошка естетика (RUSE 1998: 170–172, фуснота 2). Код новијих теоретичара француског барока, превасходно књижевног, његове границе се смјештају углавном између 1570 и 1630. Ми смо се определијели за Русеову периодизацију, будући сагласни да постоје дјела настала после 1630. – временска граница када почињу да се води све жустрија полемика у вези са фамозним „правилима“ и када класицистичка доктрина већ има своје теоретичаре, бранитеље и представнике – која су декламативно и формално барокна, а ако и не сасвим, још увелико носе печат ове естетике.

8 Иако је трансфер естетичких начела једне умјетности у другу могућ, о чему свједочи читава историја умјетности, сам тај процес врло је комплексан и није га увијек лако доказати, као што је то био случај на примјер са упливом ликовне естетике колажа у домен књижевног стваралаштва у периоду настајања „симбиотичке везе међу уметностима“, која је најприје била спорадична, присутна у разним периодима, али која ће коначно уобличити самосвојну естетику, чак и нови стил живота, што ће постати препознатљиво као „нови дух времена“ и одраз читаве једне епохе (ПОРОВИЋ 2016: 37–57).

би узбудио те радо прибјегава сентенциозним изразима, што осигурава ауторитет изреченом.

Супротно томе, маниристички дискурс би изражавао ‘сумњу и неизвјесност како то захтјевају неповјерење у разум и критика имагинације’. Одсјечен од Истине, пјесник може тек да изрази непостојаност својих афеката, непостојаност једне нејасне мисли, ћуди неухватљивих сањарија. Несигуран у сопствени идентитет [...] није у могућности да се ваздигне до улоге оног који дијели лекције те се радије предаје често мрачној меланхолији, обасјаној још само ироничним осмјесима.“ (VINJ 1997: 155–156)⁹

Кад је ријеч о маринизму, везан је за италијанског пјесника Ђованија Батисту Марина (Gian Battista, или Giambattista, Marino, 1569–1625), који у Француску, за вријеме Луја XIII, преноси моду епигонског петраркизма, као и поезију *concetti*-ја, која ће његовати још и теме овидијске идиле. На средокраћу између барокне разбарушености и прециозне стилизације, ова поезија је од барока понајвише задржала одређене топосе везане за мотив илузије и метаморфозе, док у погледу форме посеже за веома ефектним поентама *per far stupire*.

По питању основних карактеристика барока, издвојићемо оне карактеристике које су општеприхваћене од стране теоретичара умјетности и књижевности, а при томе су интегришуће, јер се односе, мање или више, на све умјетничке изразе, при чему стављамо одређене ограде кад је ријеч о музици која барокни сензибилитет овако дефинисан изражава путем медијума који је изван домена наше компетентности.

Барок изражава универзални осјећај сукоба супротстављених тежњи, непрестаног осцилирања између истих, недовршености и неодређености, што непосредно или посредно намеће као начело „илузију свијета и свега што постоји“, укидање свеколиких граница или барем њихову неодређеност. Као естетски правац, барок валоризује покрет у функцији метаморфозе, плетор орнаменталног и декоративног, стварање осјећаја неког лимба у којем дјело никако да се оконча. Унутрашња

9 „[L]e baroque se définirait d’abord par la volonté de convaincre et de persuader, d’agir efficacement sur le lecteur pour gagner son adhésion, notamment spirituelle [...] Le texte baroque se dit ainsi porteur d’une Vérité, et investi d’une mission d’enseignement ou d’édification de son lecteur, le poète cherche à imposer un message, qu’il présente comme transcendant. À cette fin, il cultive l’illusion pour émouvoir, et recourt volontiers aux formules sentencieuses qui assurent l’autorité de sa parole.

À l’inverse, le discours maniériste traduirait ‘le doute et l’incertitude que commandent la défiance à l’égard de la raison et la critique de l’imagination. Coupé de la Vérité, le poète ne peut exprimer que l’inconstance de ses affects, l’inconsistance d’une pensée vague, les caprices d’une rêverie insaisissable. Incertain de sa propre identité [...] il ne saurait s’ériger en donneur de leçons et se complaît plutôt dans une mélancolie souvent sombre, éclairée des seuls sourires de l’ironie.“

тензија доводи управо до момента „експлозије“, до пуцања и фрагментираних структуре (в. KUTI 2000; HOLIJE 1993; ŽARETI 1997; MARINO; MENAR 1990; PULE 1979; RUSE 1998).

Како Русе индигенезно закључује, читав барок може амблематично да буде представљен митолошким фигурама чаробнице Кирке и њој сродног Протеја, као и фигуром пауна: илузија, метаморфоза, одсуство референцијалног, привид умјесто бића, пренапучени декор који скрива празнину у којој би требало да почива суштина (RUSE 1998: 223–224; PULE 1979: 71–75).

Будући да је барок – као естетика чије смо хронолошке границе, још увијек понешто паушалне, одредили – изникао из одређене климе свијести која би се могла назвати првом озбиљнијом кризом субјекта и његовог идентитета, те визија свијета у коме се референцијално и имагинарно мјешају до те мјере да референцијално задобија практично исти статус као и имагинарно, барокни човјек култивише идеју свијета без референтног центра и оквира. Или, ако такав референтни центар постоји, он је још увијек трансцендентан. Свијет је огледало огледала, сан и јава више нису антитетичке онтолошке датости, већ једна цјелина која балансира од једног пола до другог. Јава и јесте у неку руку сан који се сања, или тек ефемерни збир тренутака коме је једина константа проток и неухватљивост.

Да ли смо остали у теоретским одредницама које су свој израз налазиле једино и искључиво у умјетничким изразима? С једне стране тачно, али крајем 16. и у наредним деценијама 17. вијека, дешава се нешто што бисмо назвали интерполацијом умјетности у свакодневни живот¹⁰. Једна визија свијета, једна самосвојна естетика у толикој мјери је ухватила корјене у стварном животу, да тај стварни живот упија у себе идеолошку потку естетског израза који постаје савршен алиби за старање једне хиперреалности, или њене барокне параболе. Тиме барокни „антиреализам“ антиципира увелико надреализам 20. вијека, који је такође био много више од естетике, школе, серкла: он постаје стил живота.

4. Од стилизације до симулације

У ком облику и на које начине долази до барокног антиреализма у обичајима и манирима једне друштвене класе? Стратегија бијега од свијета који нимало не задовољава идеале, конкретно аркадијске идеале који ће поново заживјети заједно са бароком, увијек је сасвим оправдан

¹⁰ Супротно ономе што се дешавало (и још увијек се дешава) са умјетношћу када се цитат живота „слепљује“ са умјетничким изразом, чинећи тај феномен, који се означава као „симултанитет или убиквитет“ (ПОРОВИЋ 2016: 52), једном од важних одлика каснијег периода европске умјетности.

алиби¹¹. Бијег је сада законит, оправдан и нужан, будући да човјек тог доба дубоко вјерује – или жели да вјерује – да су илузија, неизвјесност и мјешање свих супротних принципа једина извјесност: ја сам ја који ни сам ја јер моја суштина не постоји ; суштину стварам привидом који је произвољан попут Протејевих метаморфоза. Из таквих нових аксиолошких поставки, долази испрва до стилизације реалног – обичаја, понашања, говора – а од стилизације се убрзо стиже до симулације реалног које је илузорно, до симулације једног свијета који опстаје кроз идентификацију, па макар привремену, са улогом која се одабира. Но, како је све релативно, како су, као у оном алхемичарском амблему дрвета, „горе“ и „доље“ реципрочна реалност с одсуством превасходно референцијалног, симулирана реалност била је легитиман начин постојања, истина „као чист сопствени симулакрум“ (BODRIJAR 1991: 10). Краљеви, кнежеви, кнегиње, моћне аристократе и богати буржуји, мондени било црквени било свјетовни, посежу, као за каквим катарзичним искуством, за симулацијом једног свијета који је сасвим по њиховој мјери. Тако се свако мало фабрикују, у правом смислу ријечи, читаве оазице, попут каквих барокних хијерофанија, вјештачких свијетова са волшебним вртовима, фонтанама и базенима, из којих искачу митолошке фигуре са опругама, док принчеви и њима слични, са својом свитом и званицама, постају пастири и пастирице у једном вјештачком, *deus ex machina* буколички створеном амбијенту. Жан Русе у наведеној студији наводи низ примјера светковина уприличених за поједине великане тог доба, које ће своје најблиставије изразе налазити у посљедње двије деценије 16. вијека, за вријеме династије Валоа¹². Светковине, упарађене новом формом умјетничког израза који представља један синкретички облик сценског спектакла – балет – еклатантан су примјер привременог укидања, у ширим размјерама, једне нелијепе реалности којој се васпоставља игра као леги-

11 Како то објашњава Мирча Елијаде, „бијег“ из профаног времена јесте стратегија модерног човјека (који се према аутору рађа у периоду хуманизма и ренесансе) као фосилизирани, деградирани облик митолошке структуре мишљења и понашања (ELIJADE 1957: 21–39).

12 Како наводи Марк Фимароли, једно од ремек-дјела таквих светковина одиграло се 1581, названо *Joyeuses Magnificences* (*Весела велелепност*; ради се о игри ријечи што се види из названог образложења), уприличено поводом вјенчања војводе од Жоајеза (duc de Joyeuse), краљевог фаворита, и Марије од Лорене (Marie de Lorraine). У осмишљавању овог спектакла учествовали су сликар Антоан Карон (Antoine Caron), те пјесници Плејаде Жан Дора (Jean Dorat), Антоан де Баиф (Antoine de Baïf) и Пјер де Ронсар (Pierre de Ronsard). Светковина са својим мизансценом трајала је више од петнаест дана и представљана је на различитим локацијама у Паризу (FIMAROLI 1990: 54). Жан Русе сматра да је то била само „скица“, док је „ремек-дело било намењено инфанткињи Катарини Аустријској приликом њеног уласка у Пијемонт, поводом венчања са војводом од Савоје“ (RUSE 1998: 28).

тимна симулација са својим системом знакова:

„То доба, које је прокламовало и веровало, више него иједно друго, да је свет позориште а живот представа у којој треба играти неку улогу, било је предодређено да од метафоре начини стварност. Позориште излази изван оквира позоришта, осваја свет, претвара га у позорницу пуну направа, потчињава га сопственим законима покретљивости и метаморфозе. Чини се да се тло љуља, куће се претварају у магичне кутије, зидови се отварају као кулисе, вртови и реке учествују у сценској игри и постају и сами позориште и декор.“ (RUSE 1998: 28)

Крај владавине династије Валоа настаје када на сцену ступа Анри IV, чија ће владавина бити доживљена као једно ново доба схваћено, како то истиче Марк Фимароли (Marc Fumaroli), као повратак Астреје и са њом златног доба и владавине Сатурна. Тај мит неће случајно бити ревалоризован: свијет више него икада жуди за једном митификованом верзијом историје која ће у неку руку озаконити ту распомамљену дијалектику привида и стилизоване реалности. Пасторала која цвијета у књижевности, и то не само у Француској, огледало је и модел барокног концептуалног нереализма, или хиперреализма будући да тежи сублимацији реалног. Како то луцидно уочава горе поменути аутор, *Астреја* Оноре д'Ирфеа (Honoré d'Urfé)¹³, тај „роман над романима“ овог доба који инаугурише моду барокног романа у Француској, јесте писана верзија оног *locus amoenus*-а који врши свој маневрисани упад у стварни живот.

„Тај мит је везан за један обред. [...] Светковине које имају карактер маневара и ратних вјџби уступају мјесто светковинама гдје спој умјетности, спектакла комедије и плеса протјерују дух бијеса, неслоге и крви: неком врстом магијске симпатије, оне истовремено призивају дух слоге, као и енергије обнове живота, родности, плодности, свих мирнодопских радости.“ (FIMAROLI 1990: 53)¹⁴

Ако се подсетимо феномена салона барокног доба (чији дух влада и у вријеме када је класицизам већ увелико упио у себе барокни израз и на новим основама створио самосвојну естетику), тих социјалних микроструктура једне класе у којима се од култа манира и артифи-

13 Наслов оригинала: *Astrée*. Овај буколички роман-ријека од готово 5.400 страница, изузетне популарности, написан је између 1607. и 1626. Аутор прва три дијела јесте горе поменути аутор, Оноре д'Ирфе (1567–1625) док се о идентитету аутора четвртог, петог и шестог дијела још спекулише.

14 „Ce mythe est lié à un rite. [...] Les fêtes à caractère de manœuvres ou d'entraînement guerrier cèdent la place à des fêtes où la concurrence des arts, les spectacles de comédie et de danse conjurent l'esprit de colère, de discorde et de sang : par une sorte de magie sympathique, elles convoquent simultanément le génie de la concorde, et les énergies de régénération vitale, la fertilité, la fécondité, toutes les joies de paix.“

цијелизма прециоза иде до симулације једног *hortus conclusus*-а, сасвим је извјесно да се илузија васпоставила над реалношћу. Но, то више није била илузија, него симулација реалног, истина, без прерија и фонтана, будући да је салонска симулација „камерног“ типа у којој домаћице и гости добијају, након обавезног ритуала иницијације у тај свијет којим се постаје један од „habitués“ („домаћих“), екстравагантна имена надахнута буколичком литературом (KUTI 2000: 326–334). Нови идентитет, озакоњен новим именом, представља моменат укидања једне реалности и праг уласка у другу, сублимнију.

Овдје долази до израза пуни смисао бодријаровске дефиниције симулације и симулакрума које писац представља као ескалирајући феномен савременог доба које исти комплекс потреба и сензибилитета времена користи у сврху својеврсне манипулације. Уколико је барок, схваћен као естетика која увелико валоризује одсуство истинске референце, могао бити легитиман изговор за симулацију једног свијета, он је у исто вријеме и нијекање и скретање пажње са онога што реалност чини незадовољавајућом датошћу. При свему томе, ипак се не би рекло да је он везан и за какву свјесно скројену манипулацију било каквог естаблишмента, да употријебимо тај данас већ изанђао термин, премда многозначан и „партогенозан“ попут стоглаве Хидре. Но, чини се да феномен никако није хронолошки; напротив, поред савремених аватара, своје претече налази у многим културолошким феноменима који му претходе, истина са одсуством предзнака одвећ интенционалне и систематски смишљене парадигме¹⁵. Било како било, барокна симулација, заједно са симулакрумима који из ње произилазе, сасвим одговара бодријаровском одређењу истих:

15 С тим у вези, подсетимо се да многи архаични ритуали и култови, па и они који живе у религијама савременог доба, а који почивају на дубоком, исконском осјећају да постоје двије онтолошке реалности, оностранска и овоземаљска, или света и профана, званично „укидају“ профано и током свог одвијања укидају истовремено тај дуалитет, или боље речено укидају профано вријеме и живе у сакралном. Сјајна, сада већ култна студија Мирче Елијадеа, *Свето и профано* (ELIJADE 2008), објашњава управо разне облике „пројаве“ оностранског, његов упад у профано вријеме, као и психолошке, обредне и културолошке механизме којима се оно озваничава, не као вријеме у којем се *симулира* оностранска реалност, сакрална, него *бива* захваљујући тим истинским механизмима обнове *illud temporis*. Култови везани за античку културу, како Хеладе тако и старог Рима, попут светковина посвећених Дионизију, Баханалије или карневалска култура не би се могле подвести под исту категорију, будући да је дуалитет којим се укида једна страна реалности сасвим другачије природе. Исто тако, по питању ових културолошких појава, извјесно је да елеменат симулативног изостаје, док је присутна само представа, истина у смислу одређене катарзе, ослобађања од стега једног официјелног етичког кода. Ово наводимо у сврху илустрације реченог, док би ова тема свакако захтијевала много више простора, за нови чланак или студију са другачије постављеним методолошко-теоријским оквиром.

„Таква је симулација, у томе што се супротставља представи. Представа, репрезентација, полази од принципа еквивалентности знака и стварног (чак и кад је та еквивалентност утопијска, то је фундаментално правило). Симулација полази, насупротив томе, од *утопије* принципа еквивалентности, полази од *радикалне негације знака као вредности*, полази од знака као реверзије и убиства сваке референције. Док репрезентација покушава да апсорбује симулацију тумачећи је као лажну представу, симулација обухвата цело здање саме представе као симулакрум.“ (BODRIJAR 1991: 9–10; подвучено од стране аутора)

Свакако да је разбарушени, неухватљиви барок, који је сам по себи једна велика светковина привида, учитељ релативитета, спона која везује и мијеша, са својим хибрисом афекта, меркуровске слободе и неухватљивости, чедо времена али и његов профета и Мајстор. Уткавши се у све поре мишљења и израза, он остаје и даље противрјечност сам по себи, толико слојевит и сплетен попут оног цртежа на зиду пећине Ласко по коме је гротеска добила име. С тим у вези, ако су симулација и симулакруми произашли из укидања истински референцијалног довели до феномена које смо претходно разматрали, како је тај исти бунтовни барок, слободоуман, па и либертенски, онај који покушава да прикрије празнину пунећи је плетором украса, постао званични умјетнички израз контрареформације? Чини се да је то један од највећих парадокса самог барока, и савршена илустрација ширине и несводљивости овог појма. Па ипак, рекло би се да заједнички именитељ између стварања једне хипер или над-реалности у бароку и инструментализације умјетничког израза од стране црквене хијерархије почива у истом феномену: симулација кроз симулакрум и обрнуто, али овог пута саобразно стратегијама данашњих „industries de divertissement“ („индустрија забаве“), да останемо у оквиру бодријаровске аргументације.

Наиме, контрареформација која почиње првим засједањем сабора 13. децембра у Тренту 1545, а окончава се 4. децембра 1563, проглашава тај нови умјетнички израз, превасходно у домену пластичне умјетности, званичним стилем католичке цркве, и то посебним декретом са 25. сабора од 2. децембра 1563. под називом *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus* (*Декрет о инвокацији, венерацији, и светим реликвијама, и светим сликама*). Сасвим је јасно да је римокатоличка црква врло лако препознала у овом стилу, препуном емфазе и емотивног набоја, савршен инструмент који ће искористити у своје прозелитске сврхе, а против реформације која се тада већ увелико проширила читавом Европом. Инструментализацију овог умјетничког израза који је са плетором афективног у представама са религиозним садржајем, између осталог, могао да врши директан утицај на паству, нарочито

су искористили језуити, тај милитантни, прагматични ред, један од нај-проблематичнијих када су у питању злоупотребе црквених ингеренција. Чињеница да се барок дуго поистовјеђивао са „језуитском умјетношћу“ јесте парадокс сам по себи ако се подсјетимо да је барок, као слојевит и вишезначан израз, управо поборник слободе која иде у корак са формирањем либертенске философије, а једна од његових арабескних кретњи изродиће и сатиричну поезију, често са веома ласцивним садржајима.

Језуитска инструментализација барока у пропагандне и антиреформаторске сврхе не ограничава се само на домен пластичне умјетности. Истина, барокна религиозна поезија цвјета у оба тора: у Француској, код протестантских пјесника, од којих је најзначајнији Агрипа д'Обиње (Agrippa d'Aubigné), али превасходно у поезији католичких пјесника, као што су Жан де Спонд (Jean de Sponde), Жан-Батист Шасиње (Jean-Baptiste Chassignet) или Жан де Ла Сепед (Jean de La Ceppède). Могућности које барокна осјећајност и начин израза отварају језуитској контрареформацији сажето истиче Жан Русе на сљедећи начин:

„Констатујемо да се језуитски ред не ограничава само на то да употреби за своје циљеве средства која му пружа барокна култура, он игра игру са толико полета и успеха да заиста треба прихватити да између њих постоје извесне сличности: реч је о значају који се придаје декоративним својствима, склоности ка ефектима, озбиљности која се придаје игри, изузетном смислу за покрет, за бескрајну променљивост бића што од моралисте изискује један механизам непрестане гипкости, односно казуистику [...].“ (RUSE 1998: 231)

Скренућемо пажњу на ријеч „игра“ како бисмо истакнули саму суштину језуитске узурпације барокне естетике. Ако је ријеч о игри, какву трансценденцију језуити заправо желе да прокламују и одбране? Ако се трансцендентно треба дочарати орнаментом, ефективним, „зачаравајућим“ стилским фигурама, титрањем по струнама чувственог бића, не ради ли се о пукој игри гдје се референтно – односно Бог – радикално заклања, или сасвим уклања, на подобит слике? Да ли било каква трансцендентна суштина потребује читаву једну машинерију којом би да се милитанто наметне и изрази? Језуити заправо, несвјесном замјеном теза, пропагирају оно што желе избјећи кад је ријеч о црквеним догмама: непостојање, илузију, у овом случају илузију трансцендентног, симулацију референцијалног каквог би свим средствима да наметну. Пропагирање сакралног постаје пуки дио ефектне игре, својеврсне „индустрије забаве“, будући да је религија, без религиозне свијести, кроз умјетнички израз постајала управо то. Ево како о томе промишља Жан Бодријар:

„[М]оже се [...] рећи да су идолопоклоници били најмодернији, најсмелији духови, будући да су у виду неког нестајања бога у огледалу слика

већ одигравали његову смрт и његов нестанак у епифанији његових представа (о којима су можда знали да не предстаљају више ништа, да су чиста игра, али да је то управо била велика игра – знајући, такође, да је опасно разоткривати слике, јер оне крију да нема ништа иза њих).

Тако ће радити језуити, који ће своју политику заснивати на виртуелном нестанку бога и на световној и спектакуларној манипулацији савестима – нестанку бога у епифанији моћи – крају трансценденције која служи још само као алиби једној сасвим слободној стратегији утицаја знакова. Иза барока слика крије се сива еминенција политике.“ (BODRIJAR 1991: 9)

Подвучимо да Бодријар свакако не говори о одсуству Бога из идеолошког угла – Бог као *средство* не може више припадати сфери сакралног, него профаног, што значи, како то објашњава Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben) у *Профанацијама*¹⁶, сфери „употребног“ (2005: 96). Барокни израз сведен на употребну вриједност парадигма је за инструментализацију, и сходно томе, профанацију сваке умјетности, сваке идеологије.

5. Закључак

Покушали смо да сумирамо, у најсажетијим цртама, услове настанка барока, контекст из којег израња, као и његове суштинске одлике, са кратком ревизијом најопштијих дебата када је ријеч о овој изузетно сложеној естетици. Посебну пажњу посветили смо ономе што смо назвали социјалним епифеноменима барокне осјећајности, барокне визије свијета и барокног израза, уводећи термине симулације и симулакрума, саобразно дефиницијама Жана Бодријара. Из разматрања које претходи, наметнуо би се сљедећи закључак: од идеје да је свијет позориште, илузија без референтног оквира у коме плетор декоративног и афективног прикрива празно мјесто гдје би требала почивати суштина, човјек барокног доба створиће низ симулакрума, са битном разликом: с једне стране, таква визија свијета постаје изговор за социјалне феномене којима је суштина бијег од тривијалне реалности, док с друге стране таква визија постаје савршено средство за макијавелистичку стратегију сацердоталне касте која од једног умјетничког израза ствара моћно средство манипулације када је знак заузео мјесто смисла и постао „убица сопственог модела“, како то вели Бодријар.

Било како било, инструментализација барокне осјећајности свакако није „убила“ барок – штавише, тај многозначни, слојевити умјетнички облик наставиће своју еволуцију и својом ширином објединиће многе, по својој суштини, супротстављене појаве: цвјетаће у ангажованој

16 Наслов изворника: *Profanazioni* (в. Цитирана литература).

и религиозној поезији оба табора, ујединиће либертенску мисао са туробном спиритуалном поезијом чији је мото *temento mori*, и како смо видјели, омогућиће симулацију једног идеалног софистицираног свијета и симулакрум убијене трансценденције.

„Каприциозан и бизаран“, барок је свакако и центрифугалан, каледоскопске структуре. Период „магистратуре“ који ће узети маха у Француској већ од половине друге деценије 17. вијека свакако се морао дотакнути и овог естетског модела. Класицистичка правила успјела су да барокну бујност изванредне синкретичке снаге каналишу и моделирају: флуидно и анаеробно постаје савршено избрушен драгуљ. Иако класицизам, поготово француски, свакако јесте естетика мјере, његов тријумф не значи и крај барока, како смо већ напоменули. Заправо, како то закључују многи, најуспјелија дјела класицизма израз су савршене равнотеже ова два правца, равнотеже која дугује подједнако и барокном сензибилитету, али и класицистичкој форми.

Цитирана литература

- AGAMBEN 2005: AGAMBEN, Giorgio. *Profanazioni*. Firenze: Nottetempo, 2005.
- BODRIJAR 1991: BODRIJAR, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Prevod s francuskog Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- BURKHART 2006: BURKHART, Jakob. *Čičerone. Uvod u uživanje u umetničkim delima Italije*. S nemačkog prevela Olga Kostrešević. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.
- ELIJADE 2008: ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard (Folio), 2008.
- ELIJADE 1957: ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard (Folio), 1957.
- FIMAROLI 1990: FUMAROLI, Marc. « Sous le signe de Protée. 1954–1630 ». In MESNARD, Jean (sous la direction). *Précis de littérature française du XVII^e siècle*. Paris: PUF, 1990 (str. 21–108).
- HOLLIER 1993: HOLLIER, Denis (sous la direction). *De la littérature française*. Paris : Bordas, 1993.
- KUTI 2000: COUTY, Daniel (sous la direction). *Histoire de la littérature française*. Paris: Larousse – Bordas, 2000.
- POPOVIĆ 2016: POPOVIĆ, Diana. *Poetika Apolinerovog kaligrama*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016. [orig.] Поповић, Диана. *Поетика Аполинеровог калиграма*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2016.
- PULE 1979: POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris: Flammarion, 1979.
- RIŠE 1998: RICHÉ, Pierre et al. *Histoire universelle. Du Moyen Âge au siècle des Lumières*. Vol. 2. Paris: Larousse, 1998.
- RUSE 1998: RUSE, Žan. *Književnost baroknog doba u Francuskoj. Kirka i paun*. Prevela s francuskog Tamara Valčić Bulić. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka

knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

VELFLIN 2000: VELFLIN, Hanjrih. *Renesansa i barok. Istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*. Prevela s nemačkog Branka Rajlić. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000.

VINJ 1997: VIGNES, Jean. « Deuxième partie (1500–1600) ». In JARRETY, Michel (sous la direction). *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*. Paris: PUF, 1997 (str. 77–159).

Интернет извори

De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus. Église catholique, BNF data. https://data.bnf.fr/fr/16718304/eglise_catholique_de_invocatione__veneratione__et_reliquiis_sanctorum__et_sacris_imaginibus/, прегледано дана 03.11.2019.

Marino, A. « Essai d'une définition de la notion de baroque littéraire », *Baroque* [en ligne] 6, mise en ligne le 15 mars 2013. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.414>, прегледано дана 03.11.2019.

Radana Lukajić

LE BAROQUE : DU MONDE COMME ILLUSION AUX SIMULATION ET SIMULACRES

Dans l'article présenté, notre objectif est d'interroger la notion du baroque compris comme une esthétique particulière véhiculant une sensibilité et une vision du monde fort spécifiques. Après avoir évoqué le contexte socio-politico-culturel où commence à se profiler cette esthétique « capricieuse, bizarre, nouvelle », nous passons en revue les débats majeurs soulevés pour définir ce style artistique protéiforme dont la notion reste toujours quelque peu vague. Une fois répertoriées les caractéristiques les plus générales du baroque, nous nous penchons sur deux épiphénomènes issus de la vision baroque du monde : d'un côté, la stylisation de la vie quotidienne qui prend son essor à la charnière des 16^e et 17^e siècles et laquelle s'appuie sur le déni baroque d'un point référentiel strict quel qu'il soit, et de l'autre, l'instrumentalisation de l'art baroque par la Contre-Réforme. La stylisation outrée du réel qui tend vers la construction d'un hyper-réel et l'appropriation de l'art baroque par l'Eglise catholique romane sont considérées sous le jour de l'argumentation proposée par Jean Baudrillard, soit comme des phénomènes de simulation et de création de simulacres. Quant à l'aire géographique prise comme le point de référence pour notre réflexion, notre attention est portée, en dehors des observations les plus générales sur l'esthétique baroque, sur l'espace culturel et littéraire français.

Mots-clés : Renaissance, baroque, illusion référentielle, mouvement, décor, simulation, simulacre, Réforme, Contre-Réforme, instrumentalisation de l'art