

Оливера С. Марковић¹

Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Департаман за србистику

ГРОТЕСКА КАО КОГНИТИВНИ ФЕНОМЕН ПОЕТИЧКОГ ДИСКУРСА У ПРЕДРОМАНТИЗМУ И РОМАНТИЗМУ²

Надовезујући се на наше истраживање о схватању гротеске од антике до предромантичког периода (Marković 2018) и полазећи од тезе да је природа испитиваног феномена прагматички условљена, тј. да дијахронијско проучавање истог неће дати једнаке одговоре на то шта дата категорија јесте, гротески прилазимо из позиције когнитивних наука, дефинишући је као когнитивни оквир при чијем моделовању учествују чиниоци различитих нивоа (синтаксичког, семантичког, прагматичког). Гротеску дефинишемо као лиминални феномен одређен разликом према историјски променљивој категорији лепог, односно ружног, што и тип догађајности (емоционалне реакције) који гротеска производи код реципијента чини варијабилним. Из датог закључујемо да, иако се о инваријантности испитиване категорије може дискутовати у вези са њеним синтаксичким, семантичким и прагматичким нивоима, ниједан од ових нивоа није строго фиксиран, што категорију чини отвореном и контекстуално динамичном. Посебна пажња у раду усмерена је на истраживање односа између гротеске и хумора, те на могућности проучавања ове релације у дијахронијском контексту. На крају рада указујемо на могуће трасе проучавања гротеске и хумора у вези са инконгруентношћу, те указујемо на модел вишеструко утемељене семантике (Antović 2016, 2021) као алтернативно методолошко средство за разумевање семантичко-прагматичке дистанце која постоји између два концепта која су доведена у везу у оквиру гротескног споја.

Кључне речи: гротеска, лепо, комично, хумор, смех, когнитивне науке, когнитивни оквир, утемељење, предромантизам, романтизам.

1. У раду *Гротеска као когнитивни феномен поетичког дискурса до предромантизма*, објављеном у часопису *Philologia Mediana* (MARKOVIĆ 2018) и замишљеном као први део студије о дијахронијском схватању гротеске, узели смо, као теоријско-методолошко полазиште за разумевање феномена гротескног, теорију когнитивног оквира, односно појам когнитивног оквира (FILMOR 2014). Когнитивни оквир, схваћен као релативно трајни ментални образац мишљења и разумевања, главни облик људског организовања/категоризације знања и искустава, чини се адекватним методолошким апаратом за структурирање (врло разноврсно схваћеног) појма гротеске, и то из два разлога. Пре свега, когнитивни оквир окупља око себе прототипична (централна) знања о једном феномену, што га чини рела-

¹ olivera.markovic@filfak.ni.ac.rs

² Ово истраживање подржало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (уговор бр. 451-03-68/2022-14/200165).

тивно стабилном когнитивном структуром, без обзира на контекстуалне чиниоце који могу утицати на процес семиозе. Са друге стране, когнитивни оквир је ретко кад чврсто фиксиран; знања, искуства, очекивања окупљена око њега су расплнута и подложна надоградњама, померањима и променама. У нашем истраживању поетичких списа о гротески уочено је да постоје огромне разлике у схватању овог феномена од антике до савременог доба, те да је појам „значајно променио поље значења од свог конституисања у 15. веку”, након чега постаје „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” (MARKOVIĆ 2018: 119). Отежавајућа околност у истраживању представља и чињеница да се гротеска редовно дефинише на фону схватања *лепоте* (са атрибутима правилног, симетричног, уређеног), али без изједначавања са феноменом *ружног*, што је чини трансмодалитетом (CONNELLY 2003: 4), превасходно одређеним сопственом догађајношћу (THOMPSON 1972), односно, когнитивном реакцијом³ реципијента у сусрету са истом. Имајући у виду конструктивистичку тезу о културолошкој условљености емоционалних реакција, наш је закључак да се одређење гротеске као когнитивног оквира може извршити само уколико се у први план стави прагматички ниво дате категорије⁴, те да је потрага за инваријантношћу унутар датог когнитивног оквира адекватна једино онда када се узме у обзир то да когнитивни оквири/категорије према којима се гротеска одређује, као и когнитивни оквири/категорије које она укључује, нису инваријантне. Речју, иако синтаксички аспект гротеске увек подразумева јукстапозиционирање амбивалентних елемената, контекстуално варира који ће спој бити препознат као оштра амбиваленција и какве ће реакције такав спој изазвати (у том смислу може се говорити о „окидачима” преко којих се дати когнитивни оквир активира, као и о семантичко-прагматичкој дистанци која постоји између активираних когнитивних оквира изражених кроз један медиј). У наставку овог текста покушаћемо да опишемо синтаксички, семантички и прагматички ниво⁵ категорије гротеске у епохи предромантизма и романтизма, те да укажемо на даље могућности истраживања проблема, у теоријском и литерарном дискурсу, посредством савремених когнитивносемантичких приступа.

2. Док се за епохе које почивају на класичном (калокагатијском) моделу лепоте може констатовати постојање отпора према категорији гротеске, маниризам и барок наговестиле су заокрет у том погледу – заокрет који ће у предромантизму и романтизму прећи у отворену афирмацију гротеске, виђену сада као централно обележје уметничког. Иако је веза између потоња два покрета и предромантизма и романтизма далека (барокна епоха на Западу превасходно је обнова религиозне

³ Гротеска понекад изазива пријатно изненађење, због чега се може препознати као хуморна појава. Са друге стране, гротеска се може препознати и као негативна појава, онда кад код реципијента изазове гађење или чак страх. Ово су само неки видови афективно-когнитивних реакција на гротескно.

⁴ Гротеска се може проучавати „искључиво у дијахронијском низу, у зависности од дискурзивних пракси које структурирају значење ове речи у конкретним епохама” (MARKOVIĆ 2018: 124).

⁵ При разликовању синтаксичког, семантичког и прагматичког нивоа знака ослањамо се на модел жанра Дејана Милутиновића (2012).

мистике, док се предромантизам посебно утемељује у идејама о природном човеку/ племенитом дивљаку и варијантама деизма), у њиховом односу према гротески могуће је повући извесну паралелу. Аналогија је оправдана односом ових епоха према класичној концепцији лепоте и уметности. С тим у вези Волфганг Кајзер (Kajzer) исправно примећује да је гротеска добијала на важности у оним епохама „које више нису могле да верују у заокружену слику света и утврђени поредак ствари претходних времена [...] Уобличења гротескног су најгласнији и најсмисленији отпор сваком рационализму и сваком покушају систематизације мишљења” (KAJZER 2004: 263–264). Ова је тврдња утолико више занимљива уколико се узму у обзир могуће импликације – да ће на прелазу епоха гротескно у уметности бити учесталија појава, те да се гротеска може повезати за неким лиминалним жанровима попут пародије. Епохе у којима је, по Кајзеровом мишљењу, гротеска појава од изразите важности јесу 16. век, период *Sturm und Drang*-а и романтизма, као и модернизам.

И Умберто Еко (2007: 169) узима 16. век као прекретнички када је реч о класичном схватању лепог, указујући на пресудну улогу коју је у том погледу одиграо маниризам у сликарству, подређујући подражавање (као објективни стваралачки принцип) субјективним стваралачким начелима:

Ako se pre govorilo o *maniru* da bi se ukazalo na stil određenog autora, a zatim i na učestalo, jednolično vraćanje prethodnim uzorima, sada se manirizam definiše kao doba u kojem umetnik, obuzet nemirom i „melanholijom”, ne teži više lepoti kao podražavanju, već kao *izražajnosti*. Teoretičari manirizma iznose doktrinu Oštroumlja i *Ideje*, a unutrašnji crtež osmišljen u umu umetnika jeste iskazivanje, obdareno snagom demijurga, božanskog, koje u njemu obitava. Izobličjenje je, dakle, opravdano, budući da predstavlja odbacivanje bezizraznog podražavanja i *pravila*, koja ne određuju *duh*, već se rađaju iz njega. (EKO 2007: 169).

Маниристичка субјективизација перспективе у складу са уметниковом неспутаном фантазијом, склоност ка бизарном, неправилном, искривљеном, отварају простор за гротеску.⁶ Управо су такве новине у уметности најавиле и заокрет од ренесансне ка барокном типу осећајности. Према Валтеру Бењамину, суштина барокне осећајности почива на претпоставци да је свет простор перманентне катастрофе, у којем не постоји ништа извесно јер се ствари стално крећу између контрадикција, и да у складу са тим и субјективни идентитет постаје флуидан и заменљив идентитетима других бића или чак ствари (према: PERNIOLA 2005: 233).⁷ Уколико је ренесансни човек, чврсто везан за класични модел лепоте, гротеску везивао или за чудовишно или за паганско и карневалско, барокни човек гротескно сликовност може тумачити само у вези са сопственом представом о свету који је изашао из равнотеже и у којем је суштина ствари у дубоком нескладу са њеном спољашњошћу: гротеска

6 „U slikarstvu manirizam razbija renesansne kompozicione strukture perspektive i srazmere, harmoničnosti i logičnosti, i uvodi kombinacije poremećenih odnosa, koji slici daju karakter predstava iz snova i vizija: pojedini predmeti su opisani s najvećom tačnošću i vernošću prirodi, ali su dovedeni u nestvarne odnose (stilski postupak groteske).” (ŽIVKOVIĆ 1992: 76).

7 „Заједно са идентитетом нестаје и јединство: све се расклапа и кида на безброј делова који могу да доведу до најдиспаратнијих комбинација. На том феномену се заснива барокна алегорија захваљујући којој сваки лик, која год ствар, ма каква ситуација, могу да значе ма коју другу [...]” (PERNIOLA 2005: 233).

је, дакле, адекватна представа таквог виђења и уметност барока се овим поступком обилато користи.

Међутим, теоријски дискурс 16. и 17. века не прати ову појаву у уметности. То, ипак, не значи да речи гротеска и гротескно излазе из употребе: напротив, управо тада у француској језичкој пракси долази до ширења фигуративног смисла придева *гротескно*, па се у речнику Академије из 1694. године ова лексема дефинише као *смешно, будаласто, екстравагантно, смешно допадљиво, комично, бурлескно* (KAJZER 2004: 31). Промена у схватању лепог и, у складу са тим, уклањање оштрих дихотомија између доживљаја предмета као уређеног/правилног/лепог и искривљеног/хаотичног/ружног, у 17. веку приближила је гротеску подручју хуморног и, у погледу уметничких жанрова, фарси, комедији дел арте и карикатури. У датом је периоду заправо дошло до битног померања у семантичком пољу когнитивног оквира за гротеску – маниристички субјективистичко-објективистички приступ гротески, виђеној сада као *одраз* објективне стварности, помера феномен од подручја чисте фантазије ка спољашњем свету, и управо то померање отвара простор да се гротескно схвати, у извесним случајевима, и као хуморно: „Ту се, дакле, *изгубила она нелагодност* везана за гротескно, сада оно изазива благи смешак. Оно што су естетике 20. века умеле још да кажу о том појму, заправо је представљало само понављање [...] праксе 17. века.” (KAJZER 2004: 31, *подвукла О. М.*). Тако ће се у 18. и 19. веку о гротески као о естетској категорији, иако у донекле пејоративном значењу (као о облику ниже комике), говорити код Јустуса Мезера (*Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*, 1761: *Харлекин или одбрана гротескно-комичног*), Ф. Т. Фишера (*Естетика*, 1857), Томаса Вајта (*A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, 1865: *Историја карикатуре и гротеске у књижевности и уметности*), Џона Адингтона Симондса (*Caricature, the Fantastic, the Grotesque*, 1890: *Карикатура, фантастика, гротеска*), Хајнриха Шнеганса (*Geschichte der grotesken Satire*, 1894: *Историја гротескне сатире*) (THOMPSON 1972).

Даљи преображаји појма гротеска дешавају се на немачком културном простору, и њима се донекле прати горе поменута барокна линија. Култ осећајности, који је крајем 17. века у знацима постојао у сензуалистичким естетикама, ескалираће у 18. веку, и то нарочито у немачкој култури. Заокрет у расположењу према Француској, који је често добијао облик отворене франкофобије, у немачким државама почиње да се изражава и кроз опирање класицизму. На супротној страни од класицистичког укуса нашао се покрет *Sturm und Drang*, који истиче индивидуалност, снажне емоције и ирационалност природног човека, те као такав представља транзициони период према романтизму. Интересовање за гротеску у *Sturm und Drang*-у везано је за неколико момената. Гротеска је припадницима покрета

могла изгледати као одговарајући модус да се изрази стваралачки дух слободан од правила, отворен за широк размах маште и осећања, али и за критику рационалистичког духа европске цивилизације. 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*” – Schlegel 1992: 45)” (MARKOVIĆ 2018: 130–131).

Епоха обнавља интересовање за Шекспира, који постаје највећи узор писа-

ца тог периода. Епитет генијалности који почиње да се везује за Шекспирово дело сагледава се и у вези са жанровском хибридикацијом, због чега немачки песник Хајнрих Вилхелм вон Герстенберг (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg) у вези са Шекспиром и може написати да „[о]н поседује све – сликама богат дух пророде у миру и природе у покрету, лирски дух опере, дух комичне ситуације, па чак и дух гротеске – а најнеобичније је то да нико не може да каже да ово има мање, а оно више” (цитирано према KAJZER 2004: 51). Управо у вези са овим наводом Кајзер констатује да Вон Герстенберг не осећа потребу да објасни дистинкцију између духа комике и духа гротеске, те да је гротеска у овом периоду почела да се узима као естетска категорија (KAJZER 2004: 51–52).

Епоху романтизма карактерише умножавање дискурса о гротески; гротеска се измешта са маргиналне позиције, препознаје као суштинска карактеристика уметности, историјски ситуира и према њој се валоризују карактеристике различитих стилских формација. Један од најзначајнијих теоретичара епохе, Фридрих Шлегел, ставиће гротеску у централну позицију свог *Разговора о поезији* (1800). Расправа Виктора Игоа о природи књижевности у *Предговору Кромвелу* (1827) такође представља гротеску као одређујући феномен нове (и прогресивне) књижевности, истичући да гротеска, у синтези са узвишеним, као њој супротним полом, остварује висине античке књижевности и превазилизи их. Књижевник позног романтизма, Едгар Алан По, своју збирку приповедака из 1840. насловљава са *Арабеске и гротеске*, потврђујући да је гротеска једна од централних феномена читавог романтичарског периода. Гротеска постаје поетички амблем периода романтизма из неколико разлога. Наглашавањем важности гротеске романтичари се отворено супротстављају конзервативном мишљењу свог доба, и класичним узорима лепоте које то мишљење препознаје. Гротеска тако постаје начин да се истраже и искажу алтернативна искуства (CONNELY 2003: 1). Потенцијал који је у том смислу романтизам препознао у гротески може бити везана за њену нефиксираност, нестабилност, непредвидивост:

Другим речима, гротеске се могу боље разумети као „транс–”, као модалитети; боље се могу описати преко онога шта чине, него преко онога шта јесу. Можемо направити и корак даље и додати да се ови модалитети јављају у граничним подручјима и нигде више. Гротеска се дефинише тиме шта границама чини, кршећи их, спајајући, преливајући, дестабилизујући их. Једноставније речено, гротеска је биће границе и не постоји другачије осим у релацији према граници, конвенцији или очекивању. (CONNELY 2003: 4).⁸

Своју популарност у романтизму гротеска дугује управо способности да изазове широк круг емоционалних реакција код рецепијената – од радозналости, страха, осећања за узвишено, до смеха. Ирационалним спојевима у оквиру гротеског поступка разбија се конвенционална слика света и ступа се у подручје осећајно-

8 „In other words, grotesques may be better understood as “trans—”, as modalities; better described for what they do, rather than what they are. We can go a step further to add that these modalities are at play on the boundaries and nowhere else. The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them. Put more bluntly, the grotesque is a boundary creature and does not exist except in relation to a boundary, convention, or expectation.”

сти и маште, а тиме и приближава, у очима апологета романтизма, *истинитијој реалности*. У неким од најважнијих жанрова романтичарске епохе (хорору, детективици) гротеска постаје незаобилазни елемент, носилац онога што ће С. Фројд (2010) касније одредити као осећај жезе [Das Unheimliche] у књижевности (Е. Т. Хофман, Бонавентура, Жан Паул, Е. А. По). Управо је хорор литература допринела томе да се гротеска схвати у смислу у којем нам сугерише Кајзер (2004: 80): „Читалац треба да буде лишен сигурности своје слике света, као и осећања спокојства у склопу традиције и људске заједнице.” Поједини мотиви који се данас обично схватају као гротескни (на пример, мотив присуства нељудског у људском свету) у „високу” књижевност улазе управо захваљујући поменутиим жанровима.

Треба нагласити и то да је битна карактеристика гротеске романтичарског периода везана за наглашавање комичног елемента унутар гротескног споја. Ова карактеристика произлази и из сатиричне функције дате књижевности, која је требало да разобличи лажни морал и испразне друштвене конвенције, али и из романтичарске ироније као једне од кључних *естетичких* и *онтолошких* категорија епохе. Значења комичног, која је гротеска добила у 17. веку, пренела су се и у традицију 18. и 19. века, али тада се когнитивни оквир везан за овај појам богати новим значењима, због чега гротеска почиње да се поима као комплекс нових хетерогених елемената, страшног и смешног, узвишеног и ниског, преображавајући се, дакле, не само на семантичком, него и прагматичком плану. Према Михаилу Бахтину (1978: 47), преображај карневалског у камерно и, у складу са тим, редуковање карневалског смеха у облике хумора, ироније, сарказма, јесте суштинска карактеристика гротеске у романтизму: „Ovde se deklariše kontemplativni i univerzalni karakter smeha – obavezna odlika svake groteske – slavi se njegova snaga koja oslobađa, ali nema ni pomena o preporučajućoj snazi smeha, i zato on gubi svoj veseli i radosni ton” (1978: 47). У том смислу одржива је Кајзерова теза да гротеска увек подразумева елемент отуђености од света, јер смех може имати функцију уклањања nelaгодности због неразумљивости онога што нам је пре било блиско и познато. Међутим, у оба случаја не треба искључити, као дистинктивни моменат епохе, романтичарски концепт ироније као средства трансценденције.

Комични елемент у гротескном приказивању предмет је и утицајног предромантичарског текста *Harlekin oder die Verteidigung des Grotteske-Komischen* Јустуса Мезера (Justus Möser). Мезер гротеску означава као естетичку категорију аутономног света комедије дел арте, што значи да он гротеску не сагледава са аспекта лепог или узвишеног, већ јој додељује специфичне законитости и критеријуме савршенства. Мезер издваја следеће карактеристике гротеске: химеричност (Бахтин химеричност тумачи као сједињавање разноврсних елемената – ВАХТИН 1978: 44; према Кајзеровом мишљењу химеричност се односи на потенцирање ношења маски у комедији дел арте, чиме се људским делима дају животињска својства – КАЈЗЕР 2004: 49); хиперболичност (јер гротеска нарушава природне пропорције); карикатурални и пародијски елемент. Треба напоменути и то да иако је гротеска у овом раду смештена у подручје комике, Мезеру је стало до тога да одвоји гротеску и комедију дел арте од „нижих” облика комике. Специфичност естетичких категорија које су предмет његовог разматрања огледа се и у њиховој функцији, тачније, у изостанку

дидактичке функције: једина корист која се може извући из комедије дел арте и гротескног приказивања везана је за задовољење најдубље потребе душе за *радошћу*. На овај начин Мезер помера своју аргументацију према ирационалном у човековој природи, и тако у расправу укључује и схватања 18. века о природном човеку и о природном моралу.

За схватање комичног елемента у романтичарском поимању гротеске од великог је значаја и Жан Паулов (Jean Paul Friedrich Richter) *Увод у естетику* (1804). Немачки писац заправо и не користи термин гротеска, већ говори о тзв. „хумору који уништава”, видећи деструктивни карактер овог облика хумора у његовој способности да обезвреди и обезличи све делове стварности и преведе их у нешто страшно (аутор говори о „Welt-Verlachung”, исмејавању целог света). Јасно је да такав смех има меланхолични карактер и да је у том смислу ослобођен карневалског момента који Бахтин везује за гротеску у народној култури. О овом типу хумора као сатанском Жан Паул каже следеће:

Смех хумора није слободан; ту, штавише, „настаје онај смех у којем [...] постоји одређени бол”. Једном меланхоличном народу (Енглезима) захваљујемо најбоље хумористе. Али највећи хумориста би био – ђаво. „Једну значајну идеју, идеју ђавола, један истински изокренути свет... могу да замислим као највећег хумористу и *whimsical man* (ћутљивог, каприциозног човека)...” (KAJZER 2004: 70–71).

И док Кајзер сматра да се испод разарајуће црте сатанског хумора налази позитивни аспект, јер разарање заправо јесте „скидање вела са стварности” и пут ка „идеји бескрајног” (KAJZER 2004: 72), Михаил Бахтин у Жан Пауловом схватању гротеске види само њен деструктиван карактер:

Žan-Pol izvanredno shvata i razume univerzalni karakter groteskних slika. „Humor koji uništava” nije usmeren na parcijalne negativne pojave u stvarности, nego na celu stvarnost, na čitav završen svet u njegovoj celini. Sve konačno, kao takvo, uništava se humorom [...] Ali njegova teorijska koncepcija zna samo za reducirani smeh (humor), lišen pozitivne snage što preporuča i obnavlja, i zato mračan i bez radosti. (BAHTIN 1978: 51–52).

На Жан Паулово схватање гротеске надовезује се већ поменуто дело Фридриха Шлегела, *Разговор о поезији*, организовано као низ расправа о књижевности који међу собом води група пријатеља. Иако се у *Разговору* заправо говори о арабески, јасно је да се реферише на гротеску:

Da, taj veštački organizovani nered, ta dražesna simetrija protivurečja, to zadržavajuće večno smenjivanje entuzijazma i ironije, koje je prisutno čak i u najmanjim delovima celine, izgledaju mi već sami po sebi kao da su indirektna mitologija. Organizacija je upravo ista jer, konačno arabeska je najstarija i iskonska forma čovečje fantazije. (ŠLEGEL 1992: 45).

Арабеска је један од кључних појмова у другој расправи у спису, у Лодовиковом *Говору о поезији*. Лодовико постулира тезу да се поезија старих народа одликовала утемељеношћу у митологији као у „материнском тлу”. Митологија, означена овде као „уметничко дело природе” (1992: 44), јесте извор и фактор кохезије поезије

старих; штавише, митологија и поезија су у старо доба биле јединствене и неодојиве (1992: 40). Разлог за то је свепржимајући мистични дух, који повезује хаотичност света и људску фантазију, а резултат тога је „најузвишенија лепота”, односно „лепота и поредак хаоса [...] таквог који очекује само додире љубави како би се развио свет хармоније” (1992: 40). Стара митологија била је непосредни одраз природе јер је производ фантазије човечанства у његовој младости и невиности. Савремени човек је, са друге стране, обескорењен, јер не може пронаћи задовољење у митологији, будући да је у дисконтинуитету са природом. Отуда се јавља „аналитичка поезија”, која се само условно може назвати поезијом будући да није пророчка: пророчки карактер поезије долази од склада човекове осећности и мисаоности. Отуда нова митологија, која ће бити извор нове поезије, треба бити сачињена од „најскривенијих дубина духа”. Оличење ове обнове види се у идеализму, који је истовремено и излажење из ограничености људског духа и враћање на њега кроз стваралачки акт, те је стога спој идеалног и реалног. Међутим, ова синтеза на плодно тле наилази тек у поезији, која има способност оживотворења будући да почива на љубави и фантазији, као виду наслућивања скривених основа света у појединачном. Стара митологија и романтичарска поезија, као пример нове митологије, одликују се способношћу да се уочи „оно највише” путем усклађивања и преображавања хаотичног (1992: 44). Природа реалности је у диспаратности, али управо та диспаратност одговара природи фантазије која је садржана у „лепом неред”, „исконском хаосу људске природе” (1992: 45). Гротеска је овде означена као најстарија форма људске фантазије, те самим тим и основ сваке „више” уметности. Оваква улога гротеске лежи у њеној способности да уочи противуречности и прозре кроз њих, организујући их у виши ред, односно, превазилазећи путем „наивне дубокомисаоности” (путем пророчке снаге контемплативног духа удруженог са љубављу и израженом кроз фантазију) „привид изопаченог и безумног или глупог и тупоглавог” (1992: 45). Као таква, *права* романтичарска поезија увек показује ведрину и лепоту устројства света. С тим у вези, Кајзер уочава да Шлегеловим дефиницијама арабеске недостаје „осећање безбедности, понорности и престрављености које се јавља у тренутку суочења са чињеницом да се руши свет заснован на одређеном реду и устројству” (2004: 66). Као што је већ раније истакнуто, Кајзер гротеску дефинише у границама модернизма, те је оваква опаска сасвим тенденциозна. Шлегелово одређење гротеске Кајзер везује за „мешање хетерогених елемената, збуњеност, сметеност, фантастично” (KAJZER 2004: 66) – међутим, не постоји ништа налик „отуђењу света”, јер романтизам претпоставља свет који је уређен (*хармонија сфера*) и који се може наслутити, осетити, открити путем осећања и интуиције, односно, напуштања уврежених перспектива цивилизације у име истинског реда. Управо зато Кајзер допуњује своју опаску: „За Фридриха Шлегела се у осећању нелагодности обелодањује најдубља загонетност бивствовања, *на самим тим појам добија други садржај*” (2004: 66, *подвукла О. М.*). Другачији садржај, дакле, произлази из другачијих онтолошких и епистемолошких претпоставки романтичарске епохе; али уколико су садржај и рецепција феномена другачији, чак и ако његова синтакса није, то значи да је дошло и до промене у схватању природе феномена. Другим речима, дошло је до промене дискурзивне праксе, дакле и до промене прагматичког аспекта датог когнитивног оквира, а самим тим

и до промене очекивања о ономе што је лепо, узвишено, племенито и истинито. С тим у вези, Шлегел ће у трећој расправи свог *Разговора* истаћи да арабеска, као „оштроумна игра слика” *нужно* изазива задовољство и да је она блиска усхићењу које читалац осећа због Стерновог хумора (1992: 55). Поред тога, Шлегел истиче да је суштинска одлика романтизма, не као епохе него као феномена трансисторијског карактера, отелотворена у „генију целине” (1992: 74), обједињењу „античког и савременог” (1992: 75). Романтичарски песник се заправо игра иронијом, фантастиком и парадоксом, чиме демонстрира своју стваралачку слободу.

У не тако похвалном тону о гротески говори Семјуел Тејлор Колриџ.⁹ За Колриџа гротеска није ни у каквој вези са узвишеним у уметности, већ управо супротно – гротеска је ознака за ниже функције уметности јер нема способност да морално делује, већ само да креира сензацију. При дефинисању духовитог, смешног и хуморног као облика интелектуалних операција које почивају на проналажењу сличног у различитом¹⁰, Колриџ уочава и један облик *лажног хумора* који почива на поступку јукстапозиционирања елемената. Операција само привидно проналази сличност међу диспаратним елементима, што за резултат има спојеве који су окарактерисани као бизарни или чудни: „Када се речи или слике ставе у необичне јукстапозиције место да се повежу, и уколико се тако поставе само због необичности јукстапозиције – онда имамо посла са чудним или гротеским [...]“ (COLERIDGE 1914). Оно што је занимљиво јесте то да Колриџ Раблеов хумор одређује као прави (морални и узвишени), *негротески* хумор. У литератури је већ примећено да је управо овим предавањем Колриџ скренуо пажњу каснијих критичара на могућност *узвишености гротеске* (HAAR 1983: 3–4).

На споју гротеског и узвишеног инсистира Виктор Иго у свом *Предговору Кромвелу*. Иго сматра да је гротеска постојала одвајкада, али да је тек са доласком хришћанства она могла у пуној мери изражена јер тек хришћанство признаје дистинкцију између душе и тела (1979: 320). С обзиром на то да је полазна тачка песништва увек религија, разликовање душе и тела отворило је хоризонте естетском виђењу стварности у смислу да се космос сада сагледава као спој супротних елемената, лепог и ружног, наказног и љупког, гротеског и узвишеног, зла и добра, светлости и таме, уз констатацију да није лепо све што је људско (1979: 320). Уметност новог века обилато треба користити гротеску као свој извор.

Иго гротески додељује неколико функција. На првом месту, гротеска има важну улогу у рецепцији естетског дела јер контрастрирањем према узвишеном разбија монотонију и омогућава да се узвишено препозна у пуној мери.¹¹ Иго овим понавља тезу браће Шлегел према којој лепота представља јединство разноликости,

9 Реч је о предавању које је 1818. године песник одржао о Раблеу, Свифту и Стерну.

10 Колриџова теза да се идеје јављају и удружују по сличностима и разликама заправо је била добро позната његовим слушаоцима: Колриџ овде понавља тзв. теорију психолошког асоцијанизма, која је била широко раширена на англосаксонском културном подручју у другој половини 18. века и која представља прелаз између емпиризма Џона Лока и романтизма.

11 „Ona sveopća ljepota koju je antika svečano prosipala na sve imala je nečeg jednolična; isti dojam, stalno ponavljan, može naposljetku zamoriti. Kada se uzvišeno slaže na uzvišeno, izazivlje suprotan dojam, pa čutimo potrebu da se od svega odmorimo, čak i od lijepoga. Čini se da je groteskno, naprotiv, trenutak predaha, cilj uspoređenja, polazna točka od koje se uzdižemo prema lijepom sa svježijim i bodrijim opažajem.” (HUGO 1979: 321).

те да је манифестација праве лепоте видљива у иронији као самосвести песника који се поиграва ограниченошћу сопствених могућности, а која је транспонована у уметничко дело. Сукоб између песника и света и сукоб у самом песнику, утемељен у базичној опозицији душа – тело, постаје врховни принцип поезије новог доба. Овај принцип своју пуну афирмацију добија у драми, и нарочито у комедији, као доминантном жанру епохе. Врхунац нове уметности Иго проналази у Шекспиру: „Shakespeare, to je Drama; drama, koja istim dahom stapa groteskno i uzvišeno, strašno i lakrdijaško, tragediju i komediju, drama je pravi značaj trećeg razdoblja pesništva, suvremene književnosti.” (1979: 322).

Управо је у споју контрастног садржана друга битна димензија Игоовог одређења гротеске, којим је овај феномен померен „у близину ружног, којег у поређењу са једним лепим има хиљаде врста” (KAJZER 2004: 75)¹². Функција овог аспекта гротеске је у приближавању уметности и реалности. Препознавши истину света захваљујући хришћанству, савремени песник може истинитије приказати стварност („U drami [...] sve se povezuje i izvodi kao u stvarnosti” – HUGO 1979: 323). Дакле, за Игоа гротеска није само естетичка категорија, већ постоји и у свету око нас (THOMPSON 1972).

До средине 19. века, дакле, усталила су се два виђења гротеске – оно према којем гротеска стоји у рангу са узвишеним, и оно према којем гротеска представља нешто грубо, вулгарно, ружно. Оба схватања присутна су у делу *Камење Венеције* (*The stones of Venice*, 1851–1853) викторијанског писца Џона Раскина. Раскин разликује два типа гротеске: племениту или праву гротеску и простачку или лажну гротеску. Племенита гротеска омогућава да схватимо човекову несавршену и трагичну природу, она нас упућује на истинитост света; лажна гротеска нас затвара у самовољу и упућује на фриволности. Да ли ће произведена гротеска бити прве или друге врсте зависи од уметника: у рукама племенитог и спиритуалног човека (на пример, Дантеа), могуће је помоћу гротеске створити највише облике уметности (THOMPSON 1972). Други тип гротеске нарочито је присутан у архитектури Венеције (у њеним готским грађевинама и у зградама из периода ренесансе) и јасан је знак за колапс друштвених вредности у граду.

Када је реч о структури гротеске, Раскин инсистира на комбинацији смешног и ужасног унутар ње, при чему је овај потоњи елемент у ауторовом тумачењу повезан са оним трагичним у људској ситуацији. Комични елемент може бити схваћен као резултат нагона за игром, јер је за Раскина јака жеља за игром, инвенцијом и манипулацијом увек почетни импулс за стварање гротеске (THOMPSON 1972). Притом, наглашава Раскин, то што је гротеска увек амбивалентне природе не имплицира нужно равнотежу између њених конституитивних елемената. Ово друго, можемо додати, пре би одговарало категорији хумора, онако како хумор схвата Ар-

12 Кајзер, међутим, сматра да Иго, ставивши у први план контраст, није успео да у потпуности одреди природу гротеске будући да је контраст „неодређени структурални принцип и може да има различита значења” (KAJZER 2004: 77–78). Он, наиме, сматра да Игоови примери за гротеску уопше не доказују његову тезу о споју гротескног и узвишеног, нити тезу о комичном аспекту гротескног споја, већ управо неразрешивост и неугодност контраста, садржану у продору нељудских сила у простор људског (KAJZER 2004: 77).

тур Кеслер (KOESTLER).¹³

Кратко ћемо се осврнути још и на Шарла Бодлера, који, иако се јавља „и osvitu episteme modernizma” (PERIŠIĆ 2012: 105), показује да је предромантичарски и романтичарски поетички дискурс о гротески извршио снажан утицај на схватања хумора и смеха и код писаца друге половине 19. века. Пре свега, Бодлерова начелна склоност да о свету промишља као о споју поларности добила је одраз и у његовој формулацији смеха као изразу „dvostrukog osećanja, ili protivurečnog” због чега „dolazi do grča”, као о појави која је ђаволска, и стога дубоко људска (BODLER 1979: 232, 229; нав. према PERIŠIĆ 2012: 106). Смех се у Бодлеровој визури може довести у везу са романтичарском иронијом, јер је за њега смех истовремено „znak i beskrajne veličine i beskrajne bede, beskrajne bede u odnosu na apsolutno biće čiji je zametak, a beskrajne veličine u odnosu na životinje. Iz stalnog sudaranja tih dveju beskrajnosti razvija se smeh” (BODLER 1979: 229; нав. према PERIŠIĆ 2012: 106). Одавде произлази Бодлерово разликовање двају типова смеха – оног који је одређен осећањем супериорности према другом човеку (одраз првог пола, тј. „znak beskrajne bede”) и оног који је усмерен на животиње/природу (и стога блиско „nevinom životu i apsolutnoj radosti” – 1979: 233; нав. према PERIŠIĆ 2012: 108), али и повезан са гротеском. „Apsolutno smešno izraz je radosti [...] Ali, takav smeh nije samo stvar prirode. Postoje i umetnički oblici smešnog koji nisu opterećeni zapažanjem slabosti ili nesreće bližnjih. To je smeh izazvan groteskom.” (PERIŠIĆ 2012: 107–108).

Паралела између Бодлеровог схватања смеха и гротеске и Мезеровог, Игоовог и Раскиновог виђења гротеске као двозначног феномена чини се јасном; она потврђује да се од епохе барока, а нарочито предроматизма, у европској култури гротеска види као средство демаскирања стварности (а не њеног искривљавања) и да се све чешће ставља у близину категорије смешног, те да се управо на фону овог односа према гротески може пратити и постепено померање европске културе од класичних естетичких идеала ка онима модерне провинцијенције.

3. У овом раду пратили смо промене у схватању феномена гротеске у поетичким дискурсима предромантизма и романтизма, посебно указујући на два момента: 1. у датим периодима долази до напуштања нормативистичке естетике и класичних образаца лепог, што отвара простор да се гротеска схвати у афирмативном кључу и у вези са новим друштвеним, и не само друштвеним, функцијама уметности; 2. феномен гротеске се доводи у везу са хумором – и то не увек са нижим облицима хумора (нпр. гротеска као средство трансценденције, посебно у вези са романтичарском иронијом). Док је пре 18. века когнитивни оквир за гротеску био ближи категорији ружног и опониран категорији за лепо, напуштање ригидних естетичких правила и, у том смислу, све флуидније схватање лепоте, помера овај

13 „Образац који је у основи обе приче је схватање ситуације или идеје, L, у два самоодржива, самодоследна, али обично некомпатибилна оквира референце, M1 и M2 (слика 2). Догађај L, у којем се дати оквири укрштају, такав је да симултано вибрира на две различите таласне дужине [...] Све док необична ситуација траје, L није само повезан са једним асоцијативним контекстом, него је бисоциран са два. (KOESTLER 1976: 35). [„The pattern underlying both stories is the perceiving of a situation or idea, L, in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference, M1 and M2 (Fig. 2). The event L, in which the two intersect, is made to vibrate simultaneously on two different wavelengths [...] While this unusual situation lasts, L is not merely linked to one associative context, but bisociated with two.”]

когнитивни оквир ка категорији узвишеног. Притом, синтакса датог когнитивног оквира не доживљава значајне преображаје кроз епохе: она увек подразумева постојање најмање два амбивалентна – инконгруентна – елемента доведена у блиски однос. Међутим, простор за промишљање гротеске у дијахронијском следу пружају нам друга два аспекта категорије, семантички и прагматички аспект, на којем је очито – у периоду од нешто више од два века – дошло до значајних промена, а које смо покушали да доведемо у везу са ширим променама које ова столећа доносе у погледу онтолошког, епистемичког и естетичког односа према стварности. Промена епистеме одредила је и какви ће спојеви бити препознати као гротескни и какве ће когнитивно-афективне реакције такви спојеви произвести код припадника епоха(е). У том смислу гротеска може бити одлично полазиште за дијахронијска проучавања не само поетичких идеја, већ и других друштвених категорија, и то на плану семантичко-прагматичке дистанце коју припадници појединачних епоха препознају у конкретним гротескним појавама. С тим у вези се као предмет проучавања намеће и феномен хуморног – што није ни чудно уколико се као теза прихвати да синтаксички аспект категорије гротеске, баш као и хумора почива на неком типу инконгруенције у оствареном (вербалном, визуелном итд.) споју. Међутим, за разлику од хумора, гротеска инсистира на оштрој дискрепанцији између поређених феномена и, чешће него хумор, своје ефекте заснива на спацијалној димензији таквога споја (код хумора је темпоралност наглашенија). Типичан пример може бити уметничка слика која се препознаје као гротескна: овде је гротескна инконгруенција изражена одједном, без постојања скривеног значења које ће се рецепијенту *неочекивано* открити и које ће показати да у случају појединачне слике две интерпретације заиста могу егзистирати на „двема таласним дужинама”. Са друге стране, уколико моменат изненађења у вези са гротеском постоји, тај ће моменат вероватно бити препознат као ефекат *Das Unheimliche*. Поред тога, хуморну инконгруенцију најчешће уоквирује ситуација коју рецепијент схвата као сигурну, разиграну, опуштајућу, док код гротеске то обично није случај. То може бити разлог због којег су поједини теоретичари сматрали да гротеску треба довести у везу са „озбиљним” сферама уметности или да треба направити разлику према „нижем” хумору; то такође може бити разлог због којег се гротеска почела доводити у везу са ефектом страха. Истовремено, уколико прихватимо тезу да и хумор и гротеска представљају когнитивне мегаоквири који су уређени по принципима расплнутих скупова, дозвољавамо да наше анализе препознају ситуације у којима гротескно јесте и хуморно, што је дијахронијско истраживање поетичких дискурса у овом раду и показало.

Даља истраживања гротеске у вези са ширим епистемичким карактеристикама једне епохе може ићи у најмање два правца – у правцу проширења корпуса истраживања (окренути се, на пример, уметничким текстовима који су припадници једне епохе доводили у везу са гротеском) и у правцу обогаћења методолошких перспектива на којима се таква истраживања заснивају. У том смислу овде ћемо поменути апликативност модела вишеструко утемељене семантике (*multi-level grounded semantics*) Михаила Антовића (ANTOVIĆ 2016, 2021)¹⁴ при промишљању семантич-

14 Модел полази од у когнитивним наукама широко прихваћене тезе да су наши концепти утеловљени (*embodiment, embodied cognition*), тј. да је наша когниција утемељена у нашој телесности, те да процес семиозе зависи од бројних, али у дискурсу неексплицираних, контекстуалних претпоставки

ко-прагматичке дистанце између два елемента (делова когнитивних оквира или читавог оквира) који су доведени у гротескни спој. Будући да је један концепт најчешће везан за неколико нивоа утемељења, могуће је претпоставити (уз, дакако, извесне ограде) две ствари: 1. концепти који су у конкретном случају стављени у неки напредни однос пре ће бити препознати као инконгруентни и, евентуално, гротескни, уколико је њихова дистанца на онтолошкој оси утемељења већа, тј. уколико су они везани за различите нивое утемељења; 2. у случају да су два концепта примарно везана за исти ниво утемељења, препознавање датог споја као инконгруентног (и гротескног) јесте резултат секундарне дистанце на онтолошкој оси утемељења, тј. последица тога што су ти концепти секундарно везани за оне нивое утемељења између којих постоји већа дистанца. У потоњем случају истраживање инконгруенције и гротеске мора ићи у правцу разматрања ширих контекстуалних претпоставки које одређују конкретне категорије за припаднике једне епохе. Речју, феномен гротеске отвара огроман простор за проучавање не само естетичких феномена, у синхронији и дијахронији, већ представља и један од алтернативних путева за проучавање природе људске когниције – онога шта смо били и онога шта јесмо.

Цитирана литература

- ANTOVIĆ, Mihailo. „Multilevel grounded semantics across cognitive modalities: Music, vision, poetry.” *Language and Literature*, 2021, 30(2): 147–173. <https://www.academia.edu/45599936/Multi_Level_Grounded_Semantics_Across_Cognitive_Modalities_Music_Vision_Poetry>. 24.3.2021.
- BAHTIN, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Coleridge's essays and lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatist*. <https://archive.org/stream/coleridgesessays00cole/coleridgesessays00cole_djvu.txt>. 10. 7. 2017.
- CONNELLY, Frances S. (ed.). *Modern art and the grotesque*. <http://digitalarts.bgsu.edu/faculty/cjoritz/Fall10/artc2210_1/images/modern%20art%20and%20the%20grotesque.pdf>. 16. 5. 2017.
- EKO, Umberto. *Istorija ružnoće*. Prevele Danijela Maksimović i Dušica Todorović Lakava. Beograd: Plato, 2007.
- FILMOR, ČARLS. „Semantika okvira”. Семантика оквира”. RASULIĆ, Katarina i Duška Klikovac (ur.). *Jezik i saznanje (hrestomatija iz kognitivne lingvistike)*. Prevod Predrag Niketić i dr. Beograd: Filološki fakultet, 2014, str. 73–104. [orig.] Филмор, Чарлс. „Семантика оквира”. РАСУЛИЋ, Катарина и Душка Кликовац (ур.). *Језик и сазнање (хрестоматија из когнитивне лингвистике)*. Превод Предраг Никетић и др. Београд: Филолошки факултет, 2014, стр. 73–105.
- FREUD, Sigmund. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji (1919)*. Zagreb: Scarabeus naklada, 2010.
- HAAR, Maria. *The Phenomenon of the grotesque in modern southern fiction (some aspects of its form and function)*. <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:643431/FULLTEXT02>> и знања. М. Антовић предлаже да се ове контекстуалне претпоставке схвате као делимично хијерархијски структуриране дуж онтолошке осе уземљења (замишљене осе утемељења која контролише процес конструкције значења), разликујући шест нивоа утемељења: физиолошки, сликовносхематски, афективни, концептуални, елаборирани културолошки и индивидуални ниво. Значајно је поминути и то да нижи нивои овако замишљене структуре делимично ограничавају процес семиозе на њеним вишим нивоима.

- [pdf](#)>. 12. 6. 2017.
- HUGO, Victor. „Predgovor ‘Cromwellu’”. BEKER, Miroslav (prir.). *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979, str. 315–332.
- KAJZER, Wolfgang. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi, 2004. [orig.] КАЈЗЕР, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песничству*. Нови Сад: Светови, 2004.
- KOESTLER, Arthur. *The act of creation: with a new preface by the author*. 2nd ed. London : Hutchinson, 1976.
- MARKOVIĆ, Olivera. „Groteska kao kognitivni fenomen poetičkog diskursa do predromantizma”, *Philologia Mediana*, br. 4, god. 4, str. 119–134. [orig.] МАРКОВИЋ, Оливера. „Гротеска као когнитивни феномен поетичког дискурса до предромантизма”, *Philologia Mediana*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- MILUTINOVIĆ, Dejan. *Istorijska poetika detektivske priče (doktorska disertacija)*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2012.
- PERIŠIĆ, Igor. *Uvod u teorije smeha (kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa)*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- PERNIOLA, Mario. *Estetika dvadesetog veka*. Prevele Drenka Dobrosavljević i Marija Radovanović. Novi Sad: Svetovi, 2005. [orig.] ПЕРНИОЛА, Марио. *Естетика двадесетог века*. Превеле Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић. Нови Сад: Светови, 2005.
- RASKIN, John. *Stones of Venice*. <https://paesaggisensibili.files.wordpress.com/2016/09/ruskin_the-stone-of-venice.pdf>. 30. 5. 2017.
- ŠLEGEL, Fridrih. *Razgovor o poeziji*. Beograd: Rad, 1992.
- THOMPSON, Philip. *The grotesque*. <http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson.html>. 30. 5. 2017.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.

Olivera S. Marković

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

Following our research on the apprehension of the notion of grotesque from antiquity to pre-Romanticism (Marković 2018) and starting from the thesis that the nature of the phenomenon under scrutiny is pragmatically conditioned, i.e. that a diachronic investigation will not give the same answer to the question of what the given category is, we approach the phenomenon from the position of cognitive sciences, and define it as a cognitive frame modeled by factors of different levels (syntactic, semantic, pragmatic). We define the grotesque as a liminal phenomenon shaped by its difference towards the historically changeable category of beauty, or ugliness, that is, which makes the type of eventfulness (the emotional reaction) it produces variable as well. Thus, we conclude that even though the invariance of the given category may be discussed in relation to its syntactic, semantic and pragmatic levels, none of those levels are strictly fixed, which makes the category open and contextually dynamic. The paper pays special attention to the relations between the grotesque and the humor, as well as to the possibilities of studying this relation in the diachronic context. At the end of the paper, we point out some possibilities of investigating the grotesque and the humor in their relation to the incongruity and point to the Multi-level grounded semantics (Antović 2016, 2021) as an alternative methodological apparatus that may be utilized in a search for a deeper understanding of the semantic and pragmatic distance that exists between the two concepts of a grotesque joint.

Keywords: grotesque, beauty, comical, humor, laughter, cognitive sciences, cognitive frame, grounding, pre-Romanticism, Romanticism.