

Aleksandar Bošković
PESNIČKI HUMOR
U DELU VASKA POPE

BIBLIOTEKA

• POETIKA •

Urednik

NOVICA PETKOVIĆ

Recenzenti

dr JOVAN DELIĆ

dr BOJAN JOVIĆ

ALEKSANDAR BOŠKOVIĆ

PESNIČKI HUMOR
U DELU VASKA POPE

INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST

BEOGRAD, 2008.

Mojim roditeljima

SADRŽAJ

Zahvalnosti.....	9
Uvodna reč.....	11
<i>Prolog: Vaskov opus ili Popin koncept</i>	15
1. Delo Vaska Pope	15
2. Pesnički razvoj i uobličavanje koncepta.....	19
3. Tro-ugaoni kamen.....	23
<i>(I) Teorije humora</i>	27
1. Postojeće distinkcije.....	27
1.1. Humor <i>vs.</i> smeh	29
1.2. Humor <i>vs.</i> ironija (retorička i romantičarska).....	30
1.3. Humor <i>vs.</i> komično	43
2. Uvod u analizu humora kao emocije	50
2.1. Jedna teorija emocija.....	58
2.2. Analiza „misli“ i „mišljenja“	59
2.3. Emocija i etički pojmovi	60
2.4. Modeli za definisanje „misli“ i jezika	61
2.5. Analiza značenja	63
2.6. Asocijativna teorija značenja	66
2.7. Humor – zaključci.....	68
<i>(II) Mehanizmi analize i analiza mehanizama Popinog pesničkog humora</i>	79
1. Narušavanje asocijativnog mehanizma	80
1.1. Nadrealističko shvatanje humora. Humor i metafora.....	80
1.2. Humor jukstaponiranja ne-sličnih predmeta i pojava.....	84

1.3. Humor i oneobičavanje	86
1.4. Humor i govorne formule	90
1.4.1. Humor i govorni kliše	91
1.4.2. Humor i frazeologizam: humor doslovno shvaćene metafore.....	94
1.5. Humor i literarne formule	109
2. Narušavanje elementarnih logičkih odnosa	112
2.1. Humor i apsurd. Retorika kao izvor humora.....	112
2.2. Humor i personifikacija ili antropomorfizacija.....	116
2.3. Humor i mehanizacija onoga što je živo ili ljudsko ..	121
2.4. Humor i kontradikcija – antiteza, oksimoron i paradoks.....	130
2.5. Izokrenuti svet: alogična i paradoksalna slika sveta u usmenim vrstama – zagonetka, bajka, šaljiva priča – kao „model“ Popinog pesničkog sveta....	136
(III) <i>Analiza pojava vidova Popinog pesničkog humora</i>	151
1. Humor i groteska	151
1.1. Igra sa aspsurdnim	156
1.2. Humor i poetske psovke. Humor kao odbrambeni mehanizam.....	162
1.3. Humor i ironija. Humor pod vešalima.....	169
1.4. Igra neigrana: humor i parodija.....	179
2. Humor i alegorija	193
2.1. Značenja alegorije	193
2.2. Humor alegorije kao melanž ironije, parodije, humora kritike i satire	198
2.3. Alegorija i percepcija	206
2.4. Mala kutija: postmodernistička alegorija.....	212
3. Ka teoriji crnog ili grotesknog humora	220
<i>Epilog: Spektar Popinog pesničkog humora</i>	237
<i>Literatura</i>	245
<i>Indeks imena i pojmova</i>	



ZAHVALNOSTI

Ova studija predstavlja unekoliko izmenjenu i neznatno proširenu verziju istoimene magistarske teze, koja je odbranjena na Filološkom fakultetu u Beogradu 2006. godine, pred komisijom koju su sačinjavali prof. dr Novica Petković, prof. dr Jovan Delić, prof. dr Aleksandar Jerkov i dr Bojan Jović. Zahvaljujem im na dragocenim sugestijama. Posebnu zahvalnost na nesebičnoj pomoći dugujem prof. dr Đorđiju Vukoviću, čije su mi primedbe bile od velike koristi, kao i dr Aleksandru Petrovu na inspirativnim i podsticajnim diskusijama. Zahvalnost dugujem Dijani Mitrović i urednicima časopisa *txt*, bez čije podrške bi ova studija sigurno bila siromašnija. Konačno, najveću zahvalnost dugujem onima koji su mi pružili priliku da budem živ i koji su mi omogućili taj „luksuz“ da mislim o tome šta to, zapravo, znači. A oni će se već prepoznati.



UVODNA REČ*

Ova knjiga teško da će uspeti da kaže nešto novo o humoru, iako o humoru govori prvenstveno u odnosu na njegove vidove i pojavne oblike u poeziji pesnika kao što je Vasko Popa. Bezmalo, ova studija upada u zamke i podvale koje humor zameće i podmeće svima koji se late otpora njegovom privlačnom, zavodljivom šarmu i koji u jednom trenutku poveruju u iluziju da je lako nositi se s njim. S jedne strane, dakle, sam tekst knjige koju držite pred sobom svestan je sopstvene nemoći da u govoru o Popinom pesničkom humoru izbegne grešku koju je, izgleda, u radu koji pretenduje da 'bude naučni', neminovno počiniti. Ta greška je u naivnoj veri da se s humorom može nositi. S druge strane, upravo čineći tu i takvu grešku, tekst se približava samom humoru, budući da dolazi do spoznaje sopstvenog položaja u odnosu na predmet proučavanja. Drugim rečima, tekst o humoru, tom janusovskom neuhvatljivom fenomenu, počinje da se suočava sa radom želje, uživanja, zadovoljstva i naslade (humora), pa konsekventno tome, neretko završava u sopstvenoj subjektivnosti koja se na izvesnim mestima, ne bez razloga, nekome može učiniti čistom proizvoljnošću.

Zanositi se mišlju da se sa humorom može nositi isto je što i zamisliti se nad težnjom da se on objašnjava i interpretira. S obzirom na to da je misao isto što i upotreba jezika, govor o (Popinom pesničkom) humoru je govor o granicama (Popinog pesničkog) jezika. I eto, paradoksalno, pa i humorno, želeći da govori o granicama Popinog pesničkog jezika, ovaj tekst je osuđen da juriša na granice sopstvenog jezika. Humoran je, dakle, pokušaj ovoga rada da Popin pesnički humor secira 'kao žabu',

jer on u tom procesu umire i preostali unutrašnji organi, kako primećuje jedan pisac, razočaravajući su za svakoga osim za čist naučni um.

Naučna objektivnost je, priznajem, na samom kraju doživela neuspeh – od prvobitne autorove zamisli da se ovaj rad uobliči u formu rečnika, ostala je samo ruševina. Ostaci te zamisli otkrivaju arhitekturu ruševine: njen materijalni deo pored prologa i epiloga predstavljaju tri poglavlja ovoga rada, a nematerijalne delove stvaraju brojna upućivanja, premrežavanja, šavovi i rezovi unutar i između književno-teorijskih pojmova koji se u tekstu razmatraju, pri čemu se kao sastavni deo te mreže otkrivaju praznine, otvori, rupe i rezovi koji urušenoj građevini knjige daruju aktuelnost ideje.

U prologu se, najpre, govori o pesničkim zbirkama i konceptu celokupnog dela Vaska Pope, dakle o njegovom stvaralačkom i priređivačkom radu uopšte. Prvo poglavlje, u pokušaju da se napiše leksikografska odrednica humor – sa svim ekstremima i širokim radijusom mogućnosti koji su me, pored mnogih drugih, nagnali da postavim pitanje da li teoretičari, zapravo, uopšte govore o istoj stvari – predstavlja konkretnost cigle i maltera rečene građevine. Drugo poglavlje studije je pomenuto 'seciranje žabe' u kojem, moram priznati, kreket humora ustupa mesto analitičkom proračunavanju onoga što bi zdanje trebalo da sadrži, dakle, same strukture građevine. Međutim, već iz ovog poglavlja postaje jasno da će dobijena struktura biti pačvork struktura i da će projekat leksikografske zgrade rezultirati ruševinom. Drugim rečima, mehanizmi humora, koji su uz interpretaciju pojedinih Popinih pesama tema analize drugog poglavlja knjige, otkrivaju lomnu konstrukciju objektivnog, 'naučnog' i formalnoj logici podređenog projekta. Treće poglavlje zamišljeno je kao neka vrsta aktuelizacije 'proračuna' prethodnog poglavlja: u njemu je reč o različitim pojavnim vidovima Popinog pesničkog humora povodom kojih se u epilogu donose izvesni zaključci.

S jedne strane, pred vama je tekst koji ima linearnu strukturu – svoj početak, razvoj, sredinu i kraj – te se, samim tim, može na taj način i čitati, sa svim postojećim prelazima iz poglavlja u poglavlje. S druge strane, pred vama je ispresecan, premrežen, izukrštan tekst, rašiven i prekrojen u pačvork strukturu, pa se, otuda, može čitati nelinearno, disperzivno, lek-

sikografski. Konačno, knjiga koja je pred vama slika je jednog neuspeha sa janusovskim likom (što se može uzeti za uspeh neuspeha, s obzirom na objekat njenog istraživanja). Dok je lice tog neuspeha strukturna ruševina ove knjige, njegovo je naličje neuspeh ruševine strukturalističkog semiotičko-semiotičkog ('naučnog', 'objektivnog') jezika.

Gledajući u ruševinu – velelepnu i savršenu ruševinu jer je niko, kako kaže pesnik, ne može više srušiti – moguće je videti nekoliko slika, kao u višestrukoj ekspoziciji. Ako je jedna od tih slika spoljašnjost zgrade 'naučnog' jezika, druga bi mogla biti slika unutrašnjosti ili ostataka (zidova) jezika koji bi da zavodi, da se poigrava sa sopstvenim zadovoljstvom u tekstu. I upravo se u ovoj slojevitosti ruševine – koja je u vezi sa slikom protoka vremena – otkriva melanholičnost čije je poreklo u multitemporalnosti ruševine. Ako je, prema rečima Vaska Pope, stvaranje humora – 'građenje ruševina', onda su zadovoljstvo i melanholičnost dva lica ove knjige. Najzad, možda je najdublji nauk humora („njegov tamni alem kamen“) upravo u tome da je zahvaljujući njemu moguće vinuti se do, kako pesnik kaže, „jedne inače nedostižne oštroumnosti“ – da u životu ne treba imati nikakvih iluzija, pa čak ni tu iluziju da se može živeti bez iluzija.

PROLOG
VASKOV OPUS ILI
POPIN KONCEPT

1) Delo Vaska Pope. Pedesete godine, sada već prošlog, XX veka, označile su početak novog talasa moderne srpske poezije (videti: Lukić 1968; Palavestra 1972). Posmatrano iz današnje perspektive, istoričaru književnosti nameće se pojava Vaska Pope kao jednog od stvaralaca koji je svojim pesničkim delom izrazio otpor prema zvaničnoj estetici socijalističkog realizma – zbog čega je došao pod udar ideološke kritike.¹ Popina prva pesnička zbirka – *Kora* (1953), paralelno sa *87 pesama* (1952) i *Stubom sećanja* (1953) Miodraga Pavlovića, stoji kao „vrlo vidljiv međaš“ počev od koga srpska poezija druge polovine XX veka zadobija nova obeležja. Zapaženo je da navedene zbirke „markiraju početak jedne nove, modernistički akcentovane etape u razvoju srpske lirike pedesetih godina“ (Cidilko 2008: 17). Ne sme se zaobići činjenica da su oba ova pesnika nemalo posle debitovanja na književnoj sceni našla svog pravog tumača i kritičara – Zorana Mišića, koji je imao sluha za osnovne koordinate njihove poezije i, istovremeno, bio jedan od vodećih apologeta modernog pesništva koje se začinjalo i rađalo u tom trenutku. Ono što je, na primer, Zoran Mišić napisao povodom *Kore* i sudovi koje je pri tom izneo potvrdilo je vreme (up: Mišić 1953: 181–200).

¹ Istorijski kontekst koji uokviruje pojavu njegovih prvih pesama, kao i prvo izdanje zbirke *Kora*, ostaće van margina ovoga rada. (Više o kritikama i polemikama koje su pratile pojavu Popine poezije videti u: Tešić 1997.)

Književni opus Vaska Pope sadrži osam zbirki pesama koje je pesnik za života objavio²:

Kora (1953). Zbirka sadrži četiri ciklusa³: „Opsednuta vedrina“ (šest pesama), „Predeli“ (devet pesama), „Spisak“ (petnaest pesama), „Daleko u nama“ (trideset pesama). Znamenje: šapa zveri.⁴

Nepočin-polje (1956). Zbirka sadrži četiri ciklusa⁵: „Igre“ (trinaest pesama), „Kost kosti“ (sedam pesama), „Vrati mi moje krpice“ (trinaest pesama), „Belutak“ (sedam pesama). Znamenje: oko u polju uroborusa.

Sporodno nebo (1968). Zbirka sadrži sedam ciklusa: „Zev nad zevovima“, „Znamenja“, „Razmirica“, „Podražavanje sunca“, „Raskol“, „Lipa nasred srca“, „Nebeski prsten“ (u svakom od njih je po sedam pesama). Znamenje: par kotlova.

Uspravna zemlja (1972). Zbirka sadrži pet ciklusa: „Hodočašća“ (sedam pesama), „Savin izvor“ (osam pesama), „Kosovo polje“ (sedam

² Pored naziva svake od knjiga beleži se godina prvog izdanja zbirke pesama. Zbog bolje preglednosti, ovde su nabrojani nazivi ciklusa svake pojedinačne zbirke. Budući da svaka Popina knjiga pesama ima svoje obeležje, navodi se i naziv simboličkog crteža kao karakterističnog znamenja svake posebne zbirke. Imena i nazivi znamenja dati su u onom obliku koje navodi Nikola Grdinić (up: Grdinić 1997: 143–56).

³ Ovakav je redosled ciklusa počev od četvrtog izdanja zbirke pesama (1969). O ovom izdanju sačuvana je i beleška Vaska Pope, koja glasi: „Posle petnaest godina pregledano je prvo izdanje zbirke pesama *Kora*. Neke pesme su izostavljene, u nekima su izvršene manje ispravke. Zapis iz speva *Daleko u nama* dati su u stihu. Ciklus pesama *Uspravna zemlja* izostavljen je ceo: neke pesme iz toga ciklusa biće uvrštene u posebnu istoimenu knjigu. Ovo izdanje *Kore* ima se smatrati konačnim. U Beogradu, 21. aprila 1968. V.P.“ Prvo izdanje *Kore*, iz 1953, imalo je ovakav redosled ciklusa: „Daleko u nama I, II, III“, „Opsednuta vedrina“, „Predeli“, „Spisak“ i „Uspravna zemlja“.

⁴ Nazivu znamenja prve zbirke kumovao je sam Popa, uzimajući stilizovanu „figuru zveri iz narodne demonologije, kojom je sugerisana ideja o svetu o kome se u zbirci govori“ (Grdinić 1997: 150). Međutim, trebalo bi istaći da ovaj „motiv sa narodnog čilima“ zapravo predstavlja stilizaciju jelena, a ne neke začudne, mitološke, ljudima nepoznate, opasne, jezovite i strahovite zveri.

⁵ Redosled ciklusa je ovakav počev od izdanja iz 1963. godine. Prvo izdanje (1956) imalo je sledeće cikluse: „Prepoznavanja“, „Čele-kula“, „Unutarnja mesečina“, „Igre“, „Kost kosti“, „Vrati mi moje krpice“, „Oči Sutjeske“ i „Belutak“.

pesama), „Čele-kula“ (sedam pesama), „Povratak u Beograd“ (sedam pesama). Znamenje: oblak na maču.

Vučja so (1975). Zbirka sadrži sedam ciklusa: „Poklonjenje hromome vuku“ (sedam pesama), „Ognjena vučica“ (pet pesama), „Molitva vučjem pastiru“ (pet pesama), „Vučja zemlja“ (šest pesama), „Pohvala vučjem pastiru“ (pet pesama), „Tragovi hromoga vuka“ (pet pesama), „Vučje kopile“ (sedam pesama). Znamenje: glava vuka.

Živo meso (1975). Zbirka nije podeljena na cikluse, a sadrži trideset sedam pesama. Znamenje: okata biljka.

Kuća nasred drumu (1975). Zbirka sadrži sedam ciklusa: „Čuvarkuća“ (šest pesama), „Zid“ (četiri pesme), „Oružana dobrota“ (četiri pesme), „Oči Sutjeske“ (šest pesama), „Kuća nasred drumu“ (četiri pesme), „Vetrokaz“ (pet pesama), „Zapisi o kući nasred drumu“ (pet pesama). Znamenje: cvet cvetova.

Rež (1981). Zbirka nije podeljena na cikluse, a sadrži trideset sedam pesama. Znamenje: makaze.

Vasko Popa je dugo pripremao novu knjigu, pod naslovom *Gvoždeni sad*. To je trebalo da bude zbirka u kojoj bi carevala mašinerija i u kojoj bi mašina preuzimala ulogu pesničkog subjekta. Znamenje za tu devetu, nenapisanu knjigu, bio bi „ventil parnjače“.⁶ Jedan od četiri ciklusa pesama u toj knjizi činila bi „Mala kutija“ koja je objavljena još sredinom osamdesetih (Popa 1984). U zaostavštini su pronađena i ostala četiri kruga pesama za ovu knjigu, naravno, nepotpuna i nedovršena: „Glasine“, „Lutkani“, „Ljubavnici“ i „Lutkani i lutkani“ (up: Popa 1997: 461–95).

U razgovorima sa svojim savremeniciima Popa je spominjao i drugu knjigu, sa naslovom *Crna Rosa*, čiji „kriptogram bi se, po svoj prilici, mogao zameniti predstavom kapljica usirene krvi na licu i telu isleđivanog zatvorenika“ (Radović 1992).

⁶ Ovaj podatak pesnik je otkrio u intervjuu koji je sa njim napravio Ljuba Vukmanović. „To je bila skica ventila vršalice. Rekao je hoće da ta spravica bude znamenje njegove nove, devete, knjige pesama. Video je taj ventil u detinjstvu, kada su u letnjim danima u seoskim dvorištima u Grebencu vršalice brektale pored snoplja žita“ (Vukmanović 1994: 12).

Najzad, u Popinoj zaostavštini nalazi se i zbirka njegovih raznorodnih pristupa temama iz umetnosti, književnosti i poezije, koja je posthumno objavljena pod naslovom *Kalem*. „Čitava ta zbirka inače, po predmetu i po raznorodnosti građe, unekoliko odudara od postavke svih ostalih pesnikovih knjiga, na šta ukazuje i znamenje pripremljeno za nju, koje nije smešteno u krug nego u pravougaonik“ (Radović 1997: 638). U nju su uvrštena obraćanja prijateljima slikarima, vajarima i neimarima, zatim zapisi o pesničkom stvaranju, kao i predgovori za tri zbornika koja je priredio: *Od zлата jabuka*, Rukovet narodnih umotvorina (1958); *Urnebesnik*, Zbornik pesničkog humora (1960); *Ponoćno sunce*, Zbornik pesničkih snoviđenja (1962).⁷

Pored ova tri uvodna teksta-predgovora, u kojima je pesnik ipak malo odškrinuo vrata u prostor autopoetičkih svedočanstava, Popa je bio vrlo nevoljan da se izjašnjava o svojoj poeziji i da na bilo koji način komentariše svoje delo. Pisao je, na primer, o drugim pesnicima, svojim bliskim duhovnim srodnicima, prilikom antologijskih izbora njihovih pesama – o Lazi Kostiću i Momčilu Nastasijeviću. Oba teksta su nastala šezdesetih godina, a reč je o kratkim, lirski intoniranim tekstovima-zapisima svesno udaljenim od uobičajenog eseja-predgovora. U njima Popa nije otkrio mnogo o sopstvenoj poetici; naime, i sam je te tekstove nazivao „pohvalama“, odnosno „poklonjenjima“.

Za proučavaoca Popinog pesničkog dela značajniji su tekstovi nastali sredinom šezdesetih godina, kada je u Berlinu održana jedna književna manifestacija koja je okupila svojevršno profilisanu elitu svet-skih pesnika, sa nazivom „Literarni kolokvijum“ i čiji je učesnik bio i Vasko Popa⁸. Na naš jezik prevedeni su fragmenti ovog Popinog izrazito poetskog teksta (up: Marić & Vuković 1975: 499–507), čija je integralna verzija objavljena na nemačkom.

⁷ U zagradi je godina prvog izdanja.

⁸ „Trajan trag te manifestacije oličen je u jednoj obimnijoj knjizi naslovljenoj *Jedna pesma i njen autor – Lirika i esej*. Iz naslova je vidljivo da je svaki učesnik ovog kolokvijuma bio dužan da predloži i jedan autopoetički iskaz – pa tako tu sudbinu nije mogao da izbegne ni Vasko Popa“ (Lalić 1997: 49–57).

Prva pesma koju je Popa objavio bila je pesma sa naslovom „Branim“⁹, koju će kasnije uvrstiti u zbirku *Kuća nasred drumu*, kao prvu pesmu ciklusa „Čuvarkuća“. A jedna od njegovih poslednjih napisanih pesama, koja je u rukopisu bez naslova, nastala 1990. godine, kao da sluti nesreću koja će kasnije zadesiti narode u tadašnjoj, a sada već bivšoj zajedničkoj državi: „Živećemo u doba noža“.¹⁰

2) Pesnički razvoj i uobličenje koncepta. Ukoliko se razmotre prve pesme koje je Popa objavio u književnoj periodici početkom pedesetih godina XX veka (časopisi *Mladost*, *Književne novine*, *Književnost* i *Svedočanstva*), kao i pesme koje su ušle u prva izdanja prve dve zbirke pesama (1953, 1956) i uporede sa verzijama pesama i njihovim rasporedom u cikluse zbirki koje je sam autor proglasio konačnim (1963; 1969), nedvosmisleno se može utvrditi da se Vasko Popa u srpskom pesništvu nije pojavio kao formiran i zreo pesnik. Pre može biti govora o tome da se Popa razvijao i formirao u vremenskom rasponu od gotovo dve decenije (1950–1969), posle kojeg će konačno uspostaviti koncept svog opusa, odnosno, oblik i raspored pojedinih pesama, ciklusa u koje su raspoređene, zatim obim i redosled izvesnih ciklusa u određenim zbirkama, kao i konačni oblik i raspored pesničkih zbirki u svom celokupnom opusu. Ta činjenica ide u prilog tezi da je Vasko Popa neprestano radio na osmišljavanju, preuređivanju i (pre)oblikovanju svog autentičnog dela, kako na mikro planu, tj. nivou pojedinih pesama, tako na u širem, makro planu, odnosno, domenu čitavog svog pesničkog opusa. Moglo bi se reći kako je Popa u svojoj pesničkoj radionici, na izvestan način, sledio stope „oca moderne poezije“, Šarla Bodlera, koji je skoro čitav svoj stvaralački vek radio na *Cveću zla*, ili, pak, ideju Stefana Malarmea koji je duboko verovao u to da se pesnikov život mora podrediti pisanju jedne Knjige.

⁹ Objavljena u: *Književne novine*, III/16, 18. IV 1950. (Vasić 1997: 175).

¹⁰ Tekst ove pesme u Popinom rukopisu ostao je bez naslova. Pesma je objavljena 1991. godine u publikaciji *Srbija i komentari*, a preštampana u: *Gradac* 1998: 18.

Sa Bodlerom i tradicijom francuskog pesništva, Popu, vrlo uslovno, vezuje i to što se on u srpskoj poeziji pojavio prvenstveno kao pesnik *pesama u prozi*. Na primer, već 1952. godine, u časopisu *Književnost*, on objavljuje nestihovane, prozne lirske zapise koje će, kasnije (1956), uvrstiti u zbirku *Nepočin-polje* („Napast“, „Neukroćene ruke“, „Poplava“, „Igra neizvesnosti“, „Rastavljen hod“, „Zid“). Pesma u prozi „Prepreke“, koja je posle objavljivanja u periodici izazvala lavinu kritika i polemika (up: Tešić 1997), uvrštena je takođe u prvo izdanje *Nepočin-polja* pod naslovom „Uramljena praznina“, dok lirske zapise poput „Odgovori“, „Ujedinjenje samoće“ i „Pribiranje“ (istovetno naslovljena pesma je, ujedno, i jedna od najpoznatijih Bodlerovih pesama) Popa neće nikada kasnije, ni u kakvom obliku, preštampati (up: Antonijević 1996: 51). U prilog tezi da je Popa u svojim počecima bio blizak žanru pesama u prozi ide i činjenica da je polovina pesama ciklusa „Daleko u nama“ iz prvog izdanja *Kore*, u podciklusima I i III, takođe data u proznom obliku, bez grafičkog predstavljanja u stihovima. Isti je slučaj i sa nekolicinom pesama ciklusa „Uspravna zemlja“ u izdanju *Kore* iz 1953. godine, kao i sa čitavim ciklusima „Prepoznavanja“ i „Unutarnja mesečina“ u prvom izdanju *Nepočin-polja*. Skoro polovina pesama koje je pesnik napisao i objavio zaključno sa svojom drugom zbirkom do 1956. godine, bile su, dakle, pesme u prozi. Pesama u prozi, međutim, u izdanjima Popinih zbirci posle 1963. godine više neće biti: određene lirske zapise Popa će prepraviti i štampati u stihovima (videti fusnotu br. 3), dok će druga ostvarenja ovoga žanra ostati nepreštampa(va)na i izbačena iz pesnikovih konačnih redakcija zbirci. Time se, zaključujući svoje pesničko delo, Popa konačno odlučuje za lirsku, stihovanu poeziju. Iz toga se može izdvojiti druga karakteristična promena.

Druga promena koju je Vasko Popa učinio u razvijanju svog svaračakog koncepta tiče se *grafičkog izgleda pesama*. Prvo, u izdanju iz 1969. godine, iz pesama u zbirci *Kora* nestaju *interpunkcijski znaci*. Drugo, pojedine stihovane pesme, grafički predstavljene kao monostrofične, razdvajaju se belinama između pojedinih grupa stihova gradeći *strofe* ili, preciznije, *strofoide* (pesme u ciklusima „Daleko u nama“, „Opsednuta vedrina“ i „Spisak“). Ova obeležja – izostavljanje interpunkcije i

strofoidno oblikovanje pesama – nagoveštena su, doduše, još u prvom izdanju *Nepočin-polja* i to u pesmama onih ciklusa koji će činiti sav sadržaj drugog, konačnog izdanja ove zbirke (1963). Ova promena je za proučavaoca značajna iz dva razloga. Prvo, radikalno odbacujući mnoge elemente vezanog stiha (poput rime, metričkih obrazaca ili opkoračenja), izostavljajući interpunkciju, Popa je reči, rečenice i stihove oslobodio izvesnih „znakova“ koji bi čitaocu trebalo da ukažu način na koji bi ih trebalo čitati. To znači da je pesnik poštovao svoje čitaoce ne potcenjujući njihovu inteligenciju, istovremeno ih pozivajući na učešće u zajedničkoj igri, odnosno, zahtevajući od njih aktiviranje govornog potencijala svakodnevnne upotrebe jezika na čijoj se pozadini „jezička igra“ unutar stihova jače osećala. Drugo, zadržavajući formalna obeležja stiha kao stiha i grafičku podelu stihova na strofoide, pesnik je omogućio da čisto vizuelno opažanje stihova i njihovih veza sa strofom bude jednostavnije i lakše, da se strofoidi recipiraju kao jednostavne sheme koje obiluju govornim konstrukcijama i ističu upotrebu obrazaca iz govornih i litararnih „formula“ (up: Vuković 1998: 104–105). Time je Popa odbacio onu „slobodu“ slobodnog stiha koja ga je učinila takvim da se skoro više ne razlikuje od obične prozne rečenice, i jednom za svagda uobličio prepoznatljiv, jednostavan i komunikativan oblik stihova svoje poezije koji se mogu nazvati *strogim slobodnim stihom*.

Treća promena, koja je u figuralnoj, tj. grafičkoj ili tehničkoj vezi sa prethodnom, jeste *ciklizacija*, svojstvo Popine poezije koje je u kritici često isticano (up: Pavlović 1963: 19; Lalić 1988: xx; Vuković 1998: 105; Petrov 2000, 2006; Ronelle 1985; Antonijević 1996; Petković 1997: 39; A. Jovanović 1997: 194; Kekić 1998; Cidilko 2003, 2008: 27–143, 319–23; Milošević 2008: 72–75, 97–102). Popa je već u prvoj zbirci sve pesme razvrstao u cikluse, ali se prvi pravi primer pravilne i precizne ciklizacije zapaža nešto kasnije, u ciklusima *Nepočin-polja* (1956) koji su ušli u konačno izdanje ove zbirke (najbolji primeri su ciklusi „Igre“ i „Kost kosti“), kao i u strukturi zbornika *Od žlata jabuka* (1958), čija je precizna arhitektonika izražena organizacijom u tzv. kola – ima ih četrnaest, a granice svakog kola predstavljaju razbrajalice štampane kurzivom (Bošković 2005: 515). Vrlo je verovatno da je uzor za ovako osmišljen

raspored pesama unutar ciklusa kao i ciklusa unutar zbirke, Popa našao u poeziji Momčila Nastasijevića, čije je pesme priredio i objavio pod nazivom *Sedam lirskih krugova* iste godine kada i antologiju *Ponoćno sunce* (1962), dodajući iz pesnikove zaostavštine dva ciklusa pesama postojećim i ranije objavljenim pesmama u knjizi *Pet lirskih krugova* (1932).¹¹ Za pretpostaviti je da je postupak ciklizacije pesama odigrao značajnu ulogu u procesu stvaranja koncepta Popinog celokupnog opusa, kao i da je bitno uticao na porast autorskog zahteva za strožijim rasporedom reči, sintakse unutar stiha, stihova unutar strofe, na uvećanje cerebralnog i umanjenje neposrednog elementa iskaza uz, naravno, izrazito prisutan otklon od automatskog, nesvesnog diktata misli i izraza. Zna se da je Popa uredno uništavao verzije svojih pesama, ne želeći da kritičarima i proučavaocima njegovog dela dopusti da mu, kako je govorio, „preturaju po crevima“. Često je, na primer, pesme koje bi inače pročitao na pesničkim večerima, a kojima nije bio zadovoljan i koje je, verovatno, smatrao neuspelim, ostavljao neobjavljene uklanjajući bilo kakve tragove o njihovom mogućem postojanju. Vrlo je verovatno, ako ne i sigurno, svaka od njegovih pesama prelazila dugačak put manjih ili većih prerada i brojnih verzija, ali o tome dokaza ima vrlo malo ili gotovo nimalo. U tom „putovanju“ do konačnog oblika postupak ciklizacije nesumnjivo je odigrao važnu ulogu.

Nedavno je Staniša Vojinović u zaostavštini profesora Miodraga Popovića pronašao autograf Vaska Pope – pesmu „Škola Svetog Save“ uz posvetu prijatelju, univerzitetskom profesoru. Istoimena pesma nalazi se u zbirci *Upravna zemlja* (1972) u ciklusu „Savin izvor“, a očigledne

¹¹ Ovu pretpostavku potkrepljuje svedočenje prof. dr Đorđa Trifunovića, koji piše da je Popa u sveskama iz zaostavštine Momčila Nastasijevića pronašao to da je sam Nastasijević, lirske krugove nastale posle 1932. godine – „Magnovenja“ i „Odjeci“ – imenovao kao Šesti i Sedmi krug, tako da je Popa odmah došao do naslova za knjigu: *Sedam lirskih krugova*. Popin prijatelj i savremenik dalje svedoči: „U Vasku se upravo u ovo vreme, vreme rada na *Ponoćnom suncu* i Momčilovim pesmama, radala i sazrevala misao da prekomponuje tadašnje dve svoje zbirke, *Koru* i *Nepočin-polje*. Vasko mi je više puta govorio da je Momčilova zbirka jedinstvena zbirka srpske poezije uopšte, da se najčvršće drži u svojoj kompoziciji“ (Trifunović 2001: 18).

razlike koje postoje između autorskih verzija ove pesme, rukopisne i konačne, potvrđuju iznete pretpostavke.¹²

Pretpostavljam da bi analiza različitih verzija mogla bolje razjasniti šta se dešavalo u Popinoj pesničkoj radionici ili bar mogla dopustiti da se delimično razgrne veo koji je pesnik, ne srkivajući svoje namere, još za života porubio. No, budući da je lišen jedne takve mogućnosti, proučavaocu ne preostaje ništa drugo nego da se okrene „porubima“ tog vela, odnosno, onim elementima i fenomenima pesničkog izraza na koje je čitalačkoj javnosti skrenuo pažnju sam Popa svojim priređivačkim radom.

3) Tro-ugaoni kamen. Iako možda veo ispred pesnikovog stvaralačkog postupka ne svlače u celosti, sigurno je da tri pesnička zbornika/antologije koje je Popa priredio taj veo čine transparentnijim, predočavajući putokaze ka njegovoj poetici. Oni su sastavljeni od prilično raznovrsnih, a neretko i srodnih fragmenata, artikulisanih u usmeno i pisanoj književnoj tradiciji jezika „koji je živo meso Popine poezije“. Folklor ili mudrost narodnih umotvorina, pesnički humor i onirička obasjanja složena su u antologijske celine po pesnikovom ličnom ključu i shodno tome one imaju obeležje subjektivnog estetičkog kriterijuma. Takođe, rad na njima izražava Popinu strasnu radoznalost da se otkriju dometi pesničkog izraza. Ne samo svojim predgovorima i napomenama koji idu uz ove zbornike, već upravo onim što sadrže, što projektuju svojom formom i sklopom, antologije otkrivaju materijal od presudnog značaja za iščitavanje, tumačenje i uronuće u Popin pesnički svet, kao što otkrivaju i mogućnosti za pronicanje u njegov osoben stvaralački postupak. Svaki od zbornika sadrži mnoštvo materijala kojim bi se trebalo baviti pri otkrivanju i razumevanju Popinog stvaralačkog procesa.

Zbornik *Od zлата jabuka* predstavlja *rukovet narodnih umotvorina*. Iz same pesnikove naznake da je to *rukovet* zapaža se da je reč o nečem sasvim osobenom, različitom od drugih zbornika – to je zasebna, literarna valorifikacija tekstova i čitavih vrsta, čiji je opticaj i smisao bio

¹² Na ovaj i u prethodno iznete podatke skrenuo je pažnju dr Miodrag Maticki. Videti njegov tekst „Kujundžiluk Vaska Pope“ (up: Maticki 2006).

zapostavljen i potisnut na margine književnog stvaralaštva. Zbornik *Urnebesnik* je panorama-pregled *humora* srpskih pesnika od Jovana Sterije Popovića do Miodraga Bulatovića, u kome svaki tekst govori o jednom od mnogobrojnih smislova humora. U različitim tekstovima duž celoga zbornika, odslikava se dvostrana priroda humora i njegovog naročitog odnosa prema svetu. Zbornik *Ponoćno sunce* donosi jedan vid srpske poezije koji rehabilituje pojmove književne tradicije kod nas. U njemu je na izvanredan način pokazano dokle u našoj dubokoj prošlosti sežu koreni *vizionarskog doživljavanja prostora i vremena*, kao i činjenica da je snoviđenje jedna od bitnih dimenzija autentičnog poetskog govora.

Ovim antologijama, Popa je iako indirektno, nedvosmisleno otkrio i čitaocima i proučavaocima svoga dela jednu bogatu riznicu verbalne umetnosti kojom se inspirisao i prema kojoj je gajio afinitet, a u njoj i neiscrpni potencijal pesničkog izraza koji se, s pravom, može smatrati *izvorom*, ili *podtekstom* Popinog pesničkog sveta. Potencijal folklornog jezika i živog govora kao i bogatstvo pesničkih slika unutar zagonetki, poslovice, izreka, kletvi i zakletvi, brojanica ili razbrajalica, vradžbina i basama, narodnih priča i lirskih pesama jesu nezaobilazan segment i tkivo Popine poezije u celosti. Takođe, njima se mogu dodati motivi i jezičke slike iz epske poezije, etnografskih rukopisa, zatim brojna narodna verovanja, običaji i praznici, kao i mnogi drugi slični slojevi narodnog folklora koji nisu ušli u pesnikovu antologiju *Od zлата jabuka*.

Pored bogate tradicije narodne poezije, Popa je uzore svom stvaralaštvu nalazio i u srednjovekovnoj i novovekovnoj umetničkoj književnosti (up: Petrov 2008). Naglašavajući dijahronijski pristup u kompoziciji antologija *Urnebesnik* i *Ponoćno sunce*, Popa je ukazao na izvesni pesnički kontinuitet unutar diskontinuiteta istorijskog razvoja srpske književnosti. Za Popu, taj kontinuitet je posledica podrvgavanja „zakoniku strožem od svakodnevnih propisa jave“ (Popa 1979c: 8), odnosno, on je izraz „pesničkog zakona-zanosa“, koji se otima istorijskim realijama i stvarnosti. Otuda je bitan element pesničkog stvaralaštva snoviđenje: pesnikova težnja da sanja jeste težnja da stvara. Snoviđenje je *poiesis* jednog drugog, mogućeg (pesničkog) sveta u kome dosledno funkcionišu jezik preobražavanja, fantastično i čudesno.

Pesnički humor, zajedno sa prethodnim, predstavlja još jedan ugaoni kamen na kome je sazidana Popina pesnička tvorevina. Sa zadatkom „da ujedinjuje subverzivnost smeha sa subverzivnošću autentičnog pesničkog doživljaja“ (Velmar-Janković 1960, 1998: 229), pesnički humor je kohezioni element poezije, ali i alatka za stvaranje „novih pesničkih sredstava, izraza i otkrovenja“ (Popa 1979b: 9). Kao takav, humor je bio kako inspiracija, povod, tema, tako i objekat, sredstvo, oruđe Popinog pesničkog, jezikutvoračkog zanata. Pored toga što je humor suštinski element Popine lirike, „on je čak ključ i uslov njene recepcije, što se vidi iz negativnog primera Milana Bogdanovića koji Popino pesništvo nije shvatio upravo zato što u njemu nije primetio humornu notu“ (Milošević 2008: 43).

Značaj jezičkih formula, idiomatskog i obrednog jezika, elemenata vizionarskog, fantastičnog, čudesnog, osobene humorne i crnohumorne ekspresivnosti izraza, ali i njihove metaforičnosti ili svojstvo – koje kao da postaje načelo – da u takvim izrazima „znakovi postaju važniji od stvari koje označavaju“ (Dizdarević-Krnjević 2002: 7), često su isticali u recepciji i kritici Popine poezije (videti: Mišić 1953; Pavlović 1963; Petrov 1969, 1980; Velmar-Janković 1998; B. Popović 1998; Radović 1998; Vuković 1998; Lalić 1988; Antonijević 1996; Petković 1997; Samardžija 1997; Novaković 1997; Brajović 1997; J. Jovanović 2001; Milošević 2008; Cidilko 2008; itd.), i njegovog priređivačkog rada na antologijama (up: Gradac 1998: 228–234).

Interesantno je, međutim, da se o humoru u Popinoj poeziji, uprkos činjenici da su na ovaj fenomen kao karakteristično svojstvo Popine poezije skretali pažnju gotovo svi izučavaoci, u daleko manjoj meri obuhvatno i detaljno pisalo. Izuzetak, naravno, čine radovi Vere Trenković (1967: 96–104) i Jelene Novaković (1997: 59–80), koji su ukazali na paralelizam pesničkih sklonosti priređivačkog rada između Pope i „pape francuskog nadrealizma“¹³, studija o komičnim i apсурdnim elementima Popinog *Sporodnog neba* Aleksandra Petrova (1983: 205–32),

¹³ Kako Giljerme de Tore naziva ključnu figuru nadrealizma, Andre Bretona (up: De Tore 2001: 221).

rad Tihomira Brajovića (1997: 99–116) o Popinim „urnebesnim slikama“, tj. metaforama koje ostvaruju humorni efekat, veći deo studije *Poetska gramatika Vaska Pope* Jelene Jovanović (2001) kao i jedan odeljak posvećen apsurdnom humoru u studiji Petra Miloševića, *Poezija apsurdna* (2008: 38–44). Cilj ovoga rada jeste, dakle, da na pozadini navedenih istraživanja ponudi odgovarajuću „aparaturu“ za definisanje, tumačenje i klasifikaciju pesničkog humora u delu Vaska Pope. Naravno, budući da se ovakva jedna „skromna“ pretenzija izvođenja sveobuhvatne i celovite analize vrsta i oblika humora u Popinoj poeziji ne može podvesti pod retorički kišobran „pokušaja utvrđivanja jednog od mogućih pravaca istraživanja“, sasvim se opravdanim čini zahtev za razumljivim, jasnim i preciznim odgovorom na pitanje o prirodi predmeta takvog istraživanja. Drugim rečima, sledeće poglavlje pokušaće da ponudi izvesne (sigurno ne definitivne, niti celovite i iscrpne, no možda unekoliko zadovoljavajuće) odgovore na pitanja kao što su: *Šta je humor? Šta on predstavlja? Šta se podrazumeva pod pojmom humora?*



I TEORIJE HUMORA

1) Postojeće distinkcije

Reč *humor* potiče iz latinskog jezika u kome je označavala tečnost, likvor, vlagu ili paru, ali je takođe imala značenje fantazije, hira ili snage. Prvobitno u srednjovekovnoj medicini, a potom i u periodu renesanse, ova reč je bila oznaka za četiri telesne tečnosti u ljudskom organizmu (krv, žuč, flegmu ili sluz, melanholiju ili crnu žuč). U najstarijim vremenima bilo je ustaljeno verovanje da svako narušavanje harmonije telesnih sokova i prevaga jednog od humora predstavlja znak ili uzrok bolesti, čak i podlogu za nastranosti. Tako su se uz pomoć humora, pored fizioloških, određivale psihološke i patološke karakteristike ličnosti: osobine, dispozicije, sposobnosti, moral i temperament. Verovalo se, u skladu sa hrišćanskom indoktrinacijom, da niko osim Isusa Hrista ne poseduje potpuno i savršeno izbalansirana četiri humora. U zavisnosti od toga koji od humora preovlađuje u telu, ličnost je svrstavana u jednu od četiri kategorije: kod „sangvinika“ je krv humor koji ima prevlast, kod „flegmatika“ flegma ili sluz, kod „kolerika“ žuč, a kod „melanholika“ crna žuč ili melanholija. Ovi latinski nazivi su i danas opšteprihvaćeni i koriste se kako bi označili određene ljudske temperamente.

Tek će u renesansnoj komediji, odnosno elizabetanskoj drami, doći do povezivanja pojma humora sa komičnim efektima. Naročito je tome doprineo Ben Džonson, koji je iskoristio ove kategorije kako bi prikazao karaktere dramskih likova jednostranim, pa time i komičnim, u potpunoj vlasti njihovih prenatrženih opsesija (kao što su npr.

uobraženi bolesnik, mizantrop, goropadnica, itd). Otuda je B. Džonson svojim komedijama *Every Man in His Humor* (1598) i *Every Man Out of His Humor* (1599), zajedno sa drugim autorima elizabetanske drame, doprineo obrazovanju modernog pojma humora čiji nosioci nisu komični i ekscentrični ljudi nesvesni svoje izopačenosti, već upravo oni koji su svesni tuđih, ali i svojih nastranosti i koji nalaze smešnim i uveseljavajućim da te nastranosti u fikcionalnim delima otkrivaju i prikazuju. To ne znači da je čovek sklon humoru i sam smešan, već upravo suprotno: da je to onaj koji ima smisao za uočavanje, percipiranje smešnog, kao i smisao i sposobnost da ono što je smešno prikaže drugima.

Iako prisutan i kod usmenih pripovedača, humor postaje jedna od bitnijih odlika pisane književnosti, naročito sa delima Bokača, Rablea, Grimelshauzena i Servantesa, čiji je *Don Kihot* (1605) postao jedan od prvih obrazaca humorističke književnosti. U tom razdoblju humor će prvenstveno postati jedno od dominantnih obeležja engleske književnosti u kojoj se, od Čosera do Dikensa i modernih pisaca, „obrazovala tradicija humora kao engleskog nacionalnog karaktera“ (Tartalja 1985: 254). Upravo će iz engleskog jezika pojam humora u modernom značenju „sposobnosti uočavanja i prikazivanja smešne strane stvari“, prodrati u sve ostale evropske i svetske jezike.¹⁴

Međutim, dato novo, moderno značenje obeležavalo je jedno „prilično neprecizno iskustvo“ budući da se imenovalo raznim nazivima kao što su *komično*, *humor*, *ironija*, *smeš*, tako da se nije bilo sigurno i načisto s tim da li ovi pojmovi obeležavaju različita ili, pak, vrstu varijacija jednog osnovnog iskustva. Otuda je sasvim jasna potreba da se pravo značenje reči *humor*, u smislu estetičkog ili književno-teorijskog termina, moralo i mora tražiti u distinkcijama u odnosu na ove njemu bliske pojmove i vidove smešnog. Na razlike između njih, tokom istorije, ukazali su mnogi filozofi, psiholozi i teoretičari književnosti, među kojima će se u daljem tekstu govoriti o najvažnijim.

¹⁴ O tome, između ostalih, svedoči i Šopenhauer (1981: 123) „Reč *humor* pozajmljena je od Engleza, da bi se izdvojila i označila jedna kod njih najpre uočena, sasvim osobena, čak, [...] uzvišenom slična vrsta smešnog, a ne da bi se ona upotrebila kao naziv za svaku šalu i lakrdiju.“

1.1. Humor vs Smeh. Ako se, na primer, krene od pretpostavke da navedeni pojmovi kojima se označava ovo „prilično neprecizno iskustvo“ u najmanju ruku imaju jednu zajedničku psihološku manifestaciju – smeh – vrlo brzo će se ispostaviti da je takva hipoteza pogrešna.

Naime, postoji priličan broj primera gde je reč o smehu, a gde nema govora o komičnom, humoru ili ironiji. Glumci se, što je čest slučaj, mogu iznuđeno smeјati – potrebna im je samo dobra i odgovarajuća stimulacija. Piloti ratnih aviona mogu da se smeјu, nedavni smo svedoci, dok posmatraju bombardovanje gradova, što u njihovom slučaju zasigurno nije znak koji upućuje na humor. Poznato je, na primer, da se hipofreničari smeјu gotovo uvek, da prodavci, konobari, a sigurno i veliki broj ljudi drugih zanimanja, „treniraju“ osmeh i smeh za društvene (najčešće ekonomski usredsređene) potrebe, a ne iz razloga što im je blizak humor.

Štaviše, neće se pogrešiti u zaključku da smeh nije kriterijum za humor ako se, s druge strane, uvidi da nešto može biti humorno iako nije praćeno smehom. „Nepreciznost“ svake definicije pomenutog iskustva takva je da se bilo koja studija o komičnom ili o humoru završava uključivanjem onih primera za koje nam zdrav razum govori da nisu komični, već tragični (up: Eco 1990: 164). I paradoksalno, jedno od komponenti komičnog i humornog jesu sažaljenje, ili suze. Tako je za italijanskog pisca i teoretičara, Luidija Pirandela, moto samog humorizma moguće naći u rečima Đordana Bruna „*in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*“¹⁵; a u tekstu Isidore Sekulić, koji je Vasko Popa uključio u svoju antologiju, stoji: „*Ne može čovek nad humorom prasnuti u smeh, i ne može ni jeknuti ni riknuti. Humor se prima i ispraća – znali ste i sami, zar ne? – samo uz tanak osmeh i uz pritajen uzdah*“ (Sekulić 1955: 245).

Odnos različitosti između smeha i humora moguće je i drugačije objasniti. Recimo, uobičajeno citiranje Rableovih reči „*Pour ce que le rire est le propre de l'homme*“¹⁶ predstavlja u velikom broju studija o komičnom

¹⁵ „*Veseo u tuzi, tužan u veselju*“ (Pirandelo 1963: 963). Interesantno je koliko su ovima srodne reči Ljubomira Nenadovića: „*Vesela igra ožalostila me; žalosnoj igri nasmejao sam se*“ (up: Kordić 1978: 58).

¹⁶ „Jer je smeh svojstven čoveku.“

ili o humoru takvo opšte mesto koje je, istovremeno, lišeno uvida da sam Rable citira jedan drugi topos srednjovekovne sholastike. Naime, *propre* ili *proprium* jeste karakteristika koja se dodavala definiciji po rodu i vrsti kako bi se jasno i nepogrešivo istakla razlika između izvesnih vrsta istoga roda: čovek je, na primer, životinja, ali je među životinjama jedina vrsta koja pored racionalnosti – i to je ono što je za njega *proprium* – ima tu sposobnost da se smeje. U pokušajima da prikažu i objasne čoveka kao „životinju koja *može* da se smeje“, mnoge teorije i studije stoje u kontradikciji s tom težnjom, budući da s priličnim uspehom pokazuju kako ova jedina „životinja koja *može* da se smeje“, usled sopstvene iracionalnosti i konstantne frustracije u pokušajima da tu iracionalnost racionalizuje, zapravo, uopšte nema razloga ni povoda za smeh.

Imajući, takođe, u vidu Hegelove reči da nema ničeg „*raznorodnijeg od stvari kojima se čovek smeje: najbljutavije i najneukusnije, kao i najbitnije i najdublje*“¹⁷ (Marić 1959: 1027), nije na odmet, dakle, ponoviti to da smeh i osmehivanje nisu nužni kriterijumi za postojanje humora. Drugim rečima, uviđanje da ipak postoji nešto bitno drugačije od smeha i osmeha suštinsko je za postojanje humora.

1.2. Humor vs Ironija (retorička i romantičarska).

Kada se govori o kategorijama humora i ironije, neminovno je neprekidno imati u vidu istorijski trenutak u kojem su ovi pojmovi dobili onaj kvalitet, značenje i smisao koji su zadržali, ili koje su im mnogi s manje ili više uspeha pokušali dodeliti sve do današnjeg trenutka. Ovde se, naravno, misli na period romantizma, prvenstveno nemačkog, u vezi sa kojim Pol de Man, čini se s pravom, tvrdi da ga svako ko iole ozbiljnije želi da se bavi evropskom književnošću mora dobro poznavati.¹⁸ To je

¹⁷ „Uopšte uzet, *može se reći da stvari kojima se ljudi smeju mogu biti tako suprotne da se ništa suprotnije ne može zamisliti. Ljude mogu da nasmeju najprostije i najbljutavije stvari, ali isto tako oni se često smeju i onome što je najvažnije i najdublje, samo ako se na njemu pokaže i neka sasvim beznačajna strana koja stoji u protivrečnosti s njihovim navikama i svakodnevnim svtatanjima*“ (Hegel 1986: 605–606).

¹⁸ Period nemačkog romantizma predstavlja zametak i klicu svih današnjih književno-teorijskih misli, a zajedno sa njima gradi jednu organsku celinu. To koliko su savremena (poststrukturalistička i postmodernistička) i romantičarska

doba u kome je Fridrih Šlegel (a sa njim, prema nekima, i Ludvig Tik) izneo svoje shvatanje ironije – danas poznato i prepoznato kao „romantičarska ironija“ – u sasvim novom i različitom značenju od dotadašnjeg pojma retoričke ironije. U filozofskom smislu, „romantičarska ironija“ se može dovesti u tesnu vezu sa istinskim i pravim humorom što, na primer, direktno čine Novalis, Žan Pol Rihter i Luiđi Pirandelo, a indirektno sam F. Šlegel, Artur Šopenhauer ili Mihail Bahtin.

Obimna literatura na temu „romantičarske ironije“ u teoriji F. Šlegela, usaglašena je kako u stavu da je ovaj pojam imao ulogu konceptualnog katalizatora Šlegelovih refleksija o subjektivnosti, epistemologiji i estetskoj reprezentaciji, tako i u zaključku da je Šlegelova ironija bila amalgam dva bitna uticaja – jednog iz klasične grčke filozofije i književnosti (Sokrat, odnosno, Platon i Aristofan) i drugog koji je došao iz (njemu) savremene nemačke filozofije (Kant i Fihte).

Prema shvatanju F. Šlegela, ironija je značenjem mnogo složeniji i značajniji pojam od onog koje joj, kao retoričkoj figuri, pripisuje Kvintilijan kada je opisuje kao „suprotno od onoga što se govori“ (Kvintilijan 1985: IX, ii, 44–53), vezujući za ovaj trop isključivo negativne konotacije. Suprotno tome, Sokratova ironija, koja je, između ostalog, poslužila i Kvintilijanu da izvede njeno određenje, za Šlegela predstavlja pravi primer u kojem se otkrivaju ne samo retorička, već epistemička i etička funkcija ove figure: „ona ne podrazumeva to da ironičar prihvata nadmoćnu poziciju za sebe, već da je on u istoj situaciji kao i njegova pretpostavljena žrtva, budući da nema potpunu kontrolu nad njenim prisustvom ili njenim značenjem“ (Handwerk 2000: 212). Sokratova ironija sapostavlja najsuprotnije stavove i istovremeno postaje u celosti razigrana, a ipak sva ozbiljna, u celosti otvorena i iskrena, a ipak duboko pritvorna; ona se manifestuje kao „neprekidna samoparodija“ čije je kretanje značenja teško naslutiti. Sokratova ironija, na taj način, otkriva fundamentalnu kontradiktornu prirodu ljudskog iskustva prepoznajući ono što *možemo znati* i, istovremeno, ono što *možemo reći*.

shvatanja književnosti i teorije povezana i prožimajuća predstavlja temu koja prevazilazi okvire ovoga rada.

Prema Šlegelu, kao filozofski metod ironija se sprovodi tako što se reči i definicije pomeraju izvan domašaja njihove uobičajene upotrebe, čak do tačke na kojoj se lome, prelamaju. Na primer, strategija mnogih Sokratovih dijaloga oslikava se u ovakvim prelazima izvesnog pojma s jednog na drugi kontekst ne bi li se odredile granice primene i mera specifične istine tog pojma. Ovaj filozofski metod upućuje kako na govornikove procene, tako i na težinu istinosnog sadržaja bilo koje određene propozicije, usled čega se sam metod može opisati kao „dramatizacijska analiza“ u kojoj se učesnik dijaloga prosuđuje na osnovu njegove svesnosti uslova relevantnosti. Takav proces rađa pitanja kao: „Koliko je polje ljudskog iskustva koje pokrivaju određene definicije pojmova poput hrabrosti, odanosti, pravde, i sl.“, ili: „Koliko smo mi sami svesni ograničenja tih definicija?“ Za Šlegela, snaga ove filozofske ironije pri otkrivanju kontradikcija i određivanju granica istine jeste ekspanzivna i vezivna, a ne isključivo prekidajuća i korozivna. Zato Šlegel blisko povezuje ironiju sa pojmom *Bildung*-a, odnosno, sa poljem značenja koje uključuje u sebe obrazovanje, kultivaciju i razvoj – tako shvaćena ironija uperena je ka potvrđivanju moralne autonomije drugih; njena *beskrajna otvorenost* jeste provokacija koja teži da druge pomera ka specifičnim vrstama samo-refleksije. Takođe, Šlegelova kritika mimetičke teorije istine anticipira jezički obrt koji je Vitgenštajn učinio u filozofiji XX veka, obrt koji je jasno signaliziran razlikom između stilova i predmeta proučavanja u dve njegove knjige: *Tractatus* i *Filozofska istraživanja*. Dakle, ako je sva filozofija alegorijska i ako je „svo znanje simbolično“, onda istina počiva isto toliko u *reprezentaciji* koliko i u nepobitnim činjenicama.

Bitnu karakteristiku ironije, pored Sokratove ili filozofske, Šlegel je video i u naročitoj strategiji grčke drame – *parabazi*. Parabaza je bila stalni deo antičke komedije; sastojala se iz direktnog obraćanja hora publici u trenucima kada se radnja u predstavi prekidala, obuhvatajući često neposredne auto-refleksivne, a retko udaljene indirektne komentare o samoj radnji. Autor je neretko koristio ovakav interludij kako bi zamolio sudije dramskog nadmetanja da prepoznaju vrednost njegovog komada, kao što je to, na primer, Aristofan činio u *Oblakinjama*. Parabaza je na taj način skretala pažnju na aktuelne uslove izvođenja u Antičkom teatru, ali

je i definisala estetski kriterijum vrednosti komada obraćajući se, istovremeno, svojim prethodnicima i svojim trenutnim rivalima.¹⁹

Šlegel je ovaj prekid estetske iluzije video kao izvesno svojstvo dramskog teksta da sebe ironijski prepozna kao *reprezentaciju* i istovremeno kao *ograničenje takve reprezentacije*. Parabaza skreće pažnju na osnovno dvojstvo estetskog objekta, *mimetičko* i *performativno*, i primorava publiku da uzme u obzir obe ove dimenzije istovremeno. Performativno estetsko, naime, uvećava mimetičko estetsko na dva različita načina. Prvo, prekid radnje parabazom podseća publiku da komad (kao i bilo koji drugi estetski artefakt: slika, roman, pesma, film) predstavlja individualni proizvod autora i da oslikava jedno određeno poimanje ili jednu specifičnu perspektivu. Na taj način, komad nas poziva da razdvajamo procenu autorovih pogleda i ciljeva od procene pogleda i ciljeva onih karaktera koji su predstavljeni unutar teksta. Drugo, obraćajući se publici, parabaza locira ciljeve komada unutar javno prihvaćenih i ustaljenih uslova izvođenja koji pomažu određivanje njegovog značenja.

Prava snaga estetske parabaze u romantizmu potiče iz Šlegelove velike sposobnosti da je poveže sa Sokratovom dijalektikom. Kao što posmatranje komičke parabaze u svetlu Sokratove majeutičke prakse

¹⁹ „Parabaza je onaj dio stare atičke komedije u kojem kor, dotada okrenut prema sceni i onomu što se na njoj zbiva, istupa naprijed, okreće se licem prema publici, odbacuje ogrtače i obraća se izravno gledaocima. Tzv. *anapesti* ili parabaza u užem smislu riječi njezin su najzanimljiviji dio: bilo u prvom, bilo u trećem licu opravdavaju se i hvale autorovi komediografski postupci, a kritiziraju i ismijavaju nastojanja konkurencije; polemizira se s autorovim neistomišljenicima, komentiraju prikazana zbivanja i politički stavovi; laskanje se izmjenjuje s podrugivanjem publici; od nje se zahtijeva pljesak, a od sudaca pravedna odluka, itd. Ukratko, uspostavlja se nedvosmislena distanca prema fikcionalnom svijetu komedije, a dramska se iluzija raskida“ (Bricko 1995: 283). Interesantno je da Šlegel, kao što je poznato, parabazu uopšte ne naziva uobičajenim terminom. Zapravo, on kaže: „Ironija je permanentna *parekbaza*“ (Šlegel 1999: II, §668, 125). Iako nema sumnje da on pod parekbazom misli na parabazu, trebalo bi skrenuti pažnju na značenje ovog pojma: „Parabaza je Schlegela zanimala upravo kao *par-ek-baza*: kao prekoračenje važećih normi, kao diverzija na sustav, kao stalno preispitivanje, poricanje ili pomicanje granica. Parabaza, interpretirana kao *parekbaza*, služi Schlegelu kao relativno sretno odabrana metafora koja bi mogla, uspješnije nego koja druga, posredovati njegovu poetološku viziju“ (Bricko 1995: 291).

otkriva njene epistemološke implikacije, tako Šlegelova razmišljanja o Aristofanu omogućuju uočavanje performativnih osobina Platonovih dijaloga. U praktičnom smislu, parabaza je obogatila tradiciju romantizma jednim prilično primenljivim i fleksibilnim postupkom upotrebe ironije u književnim tekstovima, tako da kritika najčešće „romantičarsku ironiju kao književni postupak“ identifikuje sa nekom vrstom parabaze, odnosno, sa „krajnjim narušavanjem iluzije aluzijama književnog teksta na sopstvenog autora i proces nastajanja, do narušavanja granice koja odvaja nivo naše stvarnosti kao čitalaca knjige ili gledalaca pozorišne predstave od nivoa stvarnosti karaktera te knjige ili predstave“ (Immerwahr; cit. pr. Handwerk 2000: 216).

Mogućnost posmatranja druge strane novčića zvanog ironija Šlegel duguje sočivima koje su izradili nemački filozofi Imanuel Kant i Johan Gotlib Fihte. Drugim rečima, ovi mislioci omogućili su mu filozofsku osnovu ne samo za objašnjenje zašto je takva ironija bila neophodna, nego i za potvrdu koliko daleko je bilo potrebno ići da bi se njeno shvaćanje proširilo. Intenzivno proučavajući nemačku idealističku filozofiju, Šlegel je došao do zaključka o paradoksalnoj i od perspektive zavisnoj prirodi ljudskog (sa)znanja, kao neizbežnoj posledici strukture ljudske svesti.

Kantov transcentalni zaokret, sa njegovom strogo izvedenom demonstracijom samo-refleksivnosti i samo-ograničenja razuma snažno je uticao ne samo na F. Šlegela, nego i na sve druge romantičare. Kant tvrdi da, iako ne možemo direktno proniknuti u stvari-po-sebi, te ih otuda možemo spoznati samo kao fenomene – onako kako nam se pojavljuju – ipak možemo doći do toga da razumemo uslove mogućnosti za saznanje (fenomena) koje posedujemo, tj. objektivnu pozadinu našeg subjektivnog (ljudskog) iskustva i znanja. Na taj način možemo, takođe, razumeti nužnost prema kojoj se razumu suprotstavljaju očigledni paradoksi i možemo biti u stanju prepoznati neumitnost izvesnih ograničenja. *Kritika čistoga uma* teži da sistematizuje ove *a priori* koncepte koje koristimo u procesu organizacije, a time i pronicanja u naš svet. Ipak, kaže Kant, ova osnovna ideja razuma, za razliku od koncepta razumevanja, ne samo da nije dovoljna za operaciju razumevanja, već je i nesaznatljiva

u samom procesu razumevanja. Uprkos tome što su nesaznatljive, ove ideje razuma – Bog, sloboda, besmrtnost – osnova su jedinstva u koje projektujemo (ili u kome pronalazimo) naše iskustvo i prema kojem upravljamo naše htenje i naše ponašanje. Mi pretpostavljamo jedinstvo našeg iskustva, autonomiju našeg identiteta, smisao našeg postojanja koje, zapravo, nikada nismo u stanju da na pravi način prikažemo, ali to činimo usled nužnosti, ne bi li smo izveli bilo kakvu korist iz naših mentalnih sposobnosti; takvo jedinstvo za Kanta nije prosto samo stvar vere, već suštinskog svojstva svakodnevnog iskustva. Za ljudsko iskustvo se, prema tome, može reći da je bipolarno, empirijsko i idealističko istovremeno, sa dvama nekonvergentnim, udaljenim središtima.

Šlegel je prepoznao važnost Kantove revolucije u filozofiji. Međutim, prepoznao je i to da, iako je vrlo uspešno objasnio postojanje suštinskih organičenja ljudskog saznanja usled neizbežno parcijalnog, nepotpunog statusa našeg razuma i razumevanja, Kant odbija da prizna vrednost stvaralačke i preobražavačke moći subjekta u prevazilaženju sopstvenih formulacija. Stoga je Kantova filozofija, zbog njene težnje ka sistematičnosti i same sistematičnosti njenog izvođenja, za Šlegela bila previše statična: ona je shvatala razum (u njegovim kategorijama i idejama) i fenomene (u njihovim oblicima pojavljivanja) kao nepromenljive i samo-svojstvene entitete, što nimalo nije odgovaralo Šlegelovom konceptu ironijskog uviđanja. Otuda se on okrenuo Johanu Gotlibu Fihteu, filozofu koji je Kantovom transcendentalizmu pridodao idealističku formu.

Fihte je, pak, polazio od toga da je mišljenje aktivno, dinamično, samo-transcendentno, a njegova ključna teza jeste da je subjekat taj koji sebe pretpostavlja ili koji sebe objašnjava, izvodi, postavlja, fiksira, objektivizira (*Das Ich setzt sich*). U ovom samo-postavljanju, subjekat stvara mogućnost da se posmatra rascepljen na onoga koji postavlja i onoga koji je postavljen, pa otuda prevazilazi samu formu u koju je sebe tek postavio i, na taj način, sam sebi postaje pre ograničenje nego odgovarajuća reprezentacija – mada, takođe, dostiže neophodno stanje u kojem obezbeđuje objekat za samo-refleksiju. U Šlegelovom čitanju Fihtea, ovo filozofsko gledište rađa ideju da smo mi uvek samo deo nas

samih i da se ovo ne-celo, parcijalno prisustvo subjekta za sebe, može shvatati na različite načine, kako u filozofskom, tako i u psihološkom, sociološkom ili političkom smislu. Suštinsko je, međutim, zapaziti da se Šlegelov ironijski subjekat podjednako koleba između realizacije i potencijala: njegova esencija jeste nestabilan spoj ovih opozicija; njegov dinamizam posledica je samo-nedovoljnosti, ali i nezadovoljstva nad tom nedovoljnošću.

Šlegelova temeljna idealistička premisa je *postajanje* pretpostavljala *biću*. Šlegel je Fihteu pripisivao zaslugu za otkriće zakona mišljenja, a time i pronalaženje načina prevazilaženja skepticizma klasične grčke filozofije: intuitivnim uvidom u to da je iskustvo samo kretanje, tok, fluktacija. Otuda ne čudi što se Šlegelova verzija idealističke dijalektike umnogome ne razlikuje od Fihteove. Ipak, čini se da je Šlegel skloniji naglašavanju destabilizujućih posledica ove dijalektike i, samim tim, neophodnosti težnje za prodiranjem iza samih zakona logike, koje je Fihte uzimao kao suštinske za subjekat – naročito zakona identiteta i neprotivurečnosti. Šlegel je, naime, prepoznao da ironija, koja je po prirodi bitno temporalna i istorijska, omogućava uspostavljanje temelja modela subjektivnosti. Fihteova filozofija omogućila je Šlegelu da parabazi dodeli mnogo precizniju filozofsku snagu i strukturu, određujući je kao proces samo-stvaranja i samo-razaranja čija je namera da preispita sam subjekat, da ga dovede u pitanje. Konačno, ako um ili razum nije u stanju da sebe u celosti obuhvati, čak ni uz pomoć uslova mogućnosti ili krajnjih granica činova koje sam sebi prikazuje i otkriva sobom samim, njegova težnja za samo-dovoljnošću uvek će biti frustrirajuća. Njegovo znanje će nužno biti alegorijska reprezentacija njegove suspenzije između intuitivnog uviđanja i diskurzivne nesposobnosti. Ta konsekvencija se, pak, može osetiti ili kao gubitak ili, što može biti utešno, kao oslobađanje.

I upravo zbog toga što narušavanje estetske iluzije nije hteo da razume jedino i isključivo kao negativnu i prekidajuću snagu, Šlegel je bio u stanju da je shvati kao uvod u mešavinu pesništva i filozofije, kao vid demonstracije da imaginativna fikcija i analitička refleksija mogu funkcionisati kao nezavisni oblici (sa)znanja. Istovremeno, poričući najbliže samo-prisustvo samo-identifikujućeg subjekta, ironija usložnjava

problem lociranja književnog značenja. Šlegel zaključuje da je jezik taj koji u velikoj meri frustrira naše komunikativne namere, ali ne zato što sadrži razne nedovoljnosti i neodgovarajuće formulacije, već stoga što zapravo kazuje mnogo više od onoga što se njime namerava reći: „Reči često sebe razumeju bolje nego oni koji ih koriste“ (Schlegel 1958: II, §364). Ipak, činjenica da ne raspolažemo u potpunosti kontrolom nad našim jezikom, kako Novalis zapaža, pre je prednost nego mana ili ograničenje: „Ako neko govori jedino zbog toga da bi govorio, on izriče najdivnije, najoriginalnije istine. Ali, ako pokuša da kaže nešto naročito, nepredvidivi jezik ga primorava da izgovori najsmešnije i najuvrnutije stvari“ (Novalis 1960: §372). Istovetna i paralelna *otvorenost značenja* postoji takođe i kod krajnjeg člana komunikativnog lanca, opisanog u Novalisovoj ideji čitaoca kao „produženog autora“. Jedan od razloga zašto se govornik ili autor (pisac) ne mogu nadati tome da kontrolišu značenje onoga o čemu govore ili pišu, jeste to što se puno značenje njihovih reči ne nalazi jedino u njima, već u ekspanzivnoj sili koju poseduju reči i njihova značenja pri kretanju i pomeranju ka drugim ljudima – slušaocima, odnosno, čitaocima.

Čak i iz ovako kratkog pregleda Šlegelovog pojma „romantičarska ironija“, da se naslutiti sva kompleksnost značenja i bogatstvo njegove teorijske misli: od retoričkih, epistemoloških i etičkih pitanja o funkciji ironije, preko pitanja o problemima shvatanja dijalektike mimetičkog i performativnog u estetskoj reprezentaciji, dijalektike subjekta i subjektivnosti u procesu saznanja i uspostavljanja identiteta, do pitanja o problemima značenja, tumačenja, jezika i komunikacije. Jednom rečju, Šlegelova misao otvara vrata onoj vrsti mišljenja koja anticipira sve probleme budućih, pa time i savremenih književnih, estetičkih i filozofskih teorija.

Međutim, uprkos činjenici da Šlegelov pojam „romantičarska ironija“ zapravo zahvata jedan skup interesovanja široko prisutan tokom i posle perioda romantizma, za nas je ovde, naravno, važnije to što su i drugi mislioci, štaviše, Šlegelovi savremenici i prijatelji, istražujući u velikoj meri prilično isti skup pitanja i problema, koristili sasvim različite pojmove da opišu ono što je podrazumevala Šlegelova „romantičarska

ironija“. Tako, na primer, mnoge karakteristike, kvalitete i attribute koje je Šlegel pripisao ironiji, Novalis i Žan Pol povezuju sa *humorom*: „Ono što Šlegel tako jasno opisuje kao ironiju jeste po mom mišljenju ništa drugo – do posledica i karakter pravog samo-posedovanja – istinsko prisustvo uma [...] *Za mene je Šlegelova ironija izvorni humor*“ (Novalis 1960: §428). Sigurno je da je povezivanju *humora* sa „romantičarskom ironijom“ doprinelo upravo Ž. P. Rihterovo upoznavanje sa *Tristramom Šendijem* Lorensa Sterna i u njemu zastupljenom metodom pripovedačkih digresija, poznatih pod nazivom „šendizam“. Naime, Žan Pol je ovo „iskustvo“, koje se podrazumevalo pod pojmom humora, preveo na jezik nemačke klasične estetike, prema kojoj *humor* postaje stav razumevanja za ljudske ludosti, setan blagonakloni smešak prema ličnim slabostima u kojima se ogleda ljudska priroda koja je daleko od idealnog. Prema njemu, humor zahteva koliko poetski duh simpatije, toliko i filozofsku kulturu; u osnovi njegovih reči, „Pesnik biva do izvesnog stepena ono čemu se sam smeje“, nalazi se istovetno gledište koje je ugrađeno u osnovu Šlegelovog shvatanja ironije. Za Fridriha Šlegela, pak, „humor ima posla sa bićem i nebićem, te je njegova sopstvena suština u *refleksiji*. Otuda njegovo srodstvo sa elegijom i sa svim onim što je transcendentno; otuda pak njegova gordost i njegova sklonost ka mistici dosetljivosti“ (up: Loma 1995: 88).

F. Šlegel i Žan Pol Rihter su, pre svega, nailazili na teškoću u pokušaju definisanja tzv. „novog grotesknog“. Na formiranje ovog pojma, paralelno sa ustanovljavanjem modernog shvatanja ironije i humora, bitno su uticali tada tzv. „moderni“ autori – Šekspir, Servantes, Stern i Swift – koje će, posle spisa F. Šlegela, L. Tika i Ž. Pola, kao po diktatu, za primere uzimati gotovo svi koji su se bavili problemima smeha, ironije i humora (up: Šopenhauer 1981; Pirandelo 1963; Bergson 1993; Bahtin 1978; Ženet 2002). Ta, takozvana „nova groteska“, značila je uvođenje subjektivne pozicije naspram sveta, za razliku od karnevalsko-narodnog izraza. Ove stavove nemačkih romantičara sledi i M. Bahtin (inače, njima, a u najvećoj meri Imanuelu Kantu, duguje svoja brojna teorijska polazi-

šta²⁰), kada u svojoj knjizi o Rableu tvrdi da je princip smeha već doživeo bitnu promenu u srednjem veku i renesansi tako da se transformisao u: humorizam, ironiju, sarkazam i komično (Bahtin 1978: 44–52).

Takođe, subjektivnu poziciju naspram sveta izdvaja i Šopenhauer (1981: 121–2), kada govori o razlici između (retoričke) ironije i humora: „Dakle, suprotnost ironiji bila bi ozbiljnost koja se krije iza šale, a to je h u m o r. Mogli bismo da ga nazovemo *dvostrukim kontrapunktom ironije*. [...] Ironija je objektivna, to jest uperena je na drugog; h u m o r je, međutim, subjektivan, to jest postoji samo za naše sopstveno 'ja'. Prema tome, remek-dela ironije nalazimo kod drevnih pisaca, a humora kod modernih. Jer, humor, ako bliže pogledamo, *počiva na subjektivnom, ali ozbiljnom i uzvišenom raspoloženju, koje se i nehotice sukobljava s običnim spoljašnjim svetom koji se jako razlikuje od njega*. Ono ne može taj svet da izbegne, niti može da mu se prepusti; zato, radi *kompromisa*, ono *pokušava da svoje sopstveno shvatanje i taj spoljašnji svet zamislija jednim te istim pojmovima, koji na taj način bivaju dvostruko, čas na jednoj čas na drugoj strani, nepodudarni s onim realnim što se pomoću njih zamislija*. Tako nastaje utisak namerno smešnog, to jest šale, iza koje se ipak krije i svetluca najdublja ozbiljnost. Ironija počinje ozbiljno, a završava se smehom; kod humora je obrnuto.“ Šopenhauerovo određenje „dvostrukog kontrapunkta ironije“ vezuje humor sa onom moći i snagom subjektivnog koja omogućuje, kako bi Hegel rekao, podsmevanje nad praznom prividnošću svemira (kako je postavlja, tako može, takođe, i da je poništi), odnosno, sa moći pojedinca da svoje tvorevine može shvatati neozbiljno. U tome leži i određenje „romantičarske ironije“ – prema L. Tiku, to je ona snaga koja dopušta pesniku da vlada materijom koju obrađuje, materijom koja se, kako piše F. Šlegel, prema „romantičarskoj ironiji“ svodi na jednu večnu parodiju, na jednu transcendentalnu farsu (ili bufoneriju).

I Pirandelo u svom eseju (Pirandelo 1963: 271–2) zapaža „srodstvo“ romantičarske ironije „sa pravim humorizmom, tješnje sigurno ne-

²⁰ O tome, inače, direktno govori i sam Bahtin u razgovorima sa Duvakinim koje je vodio od februara do marta 1973. godine i koji predstavljaju autentično svedočanstvo jednog od najpoznatijih ruskih „filozofa“, kako je sam Bahtin imao običaj sebe da naziva (Videći: M.M.Бахтин 2002).

go [sa] retoričkom ironijom“. Ovaj Italijan, koji je dosta dobro poznao radove teoretičara nemačkog romantizma²¹, vrlo jasno zapaža kako je F. Šlegel „prepisivao“ tuđe misli i teorije, npr. ideju Fihteovog subjektivnog idealizma i Šilerovu zvučnu teoriju igre, gde je ova druga, prema Pirandelu, odigrala značajnu ulogu pri definisanju „romantičarske ironije“.²² Interesantno je da će Pirandelo, govoreći o jednom italijanskom autoru (koga, između ostalog, za primer uzima i Gete), humor okarakterisati vrlo blisko Šopenhaueru i da će čak upotrebiti istu reč koju u svojoj definiciji humora koristi nemački filozof: „Manzoni se nikada ne srdi nad stvarnošću koja je u sukobu sa njegovim idealom: iz samilosti pravi *kompromise* ovdje i ondje i često oprašta, prikazujući svaki put detaljno, u živom obliku, razloge svojih kompromisa i svojih opraštanja: što je, kako ćemo vidjeti, svojstveno humorizmu“ (Pirandelo 1963: 272–3).

Podudarnosti između teorijskih pogleda ovih različitih mislilaca mogu se pratiti i na nivou karakterizacije humora kao svojevrsnog *osećanja*, ili *emocije*. F. Šlegel, na primer, povezuje lepotu groteske, dosetke i humora sa transcendentnim, čistim, ozbiljnim, sintetičnim i apstraktnim, nalazeći da su oni u vezi sa tragičnim, budući da ono iziskuje „stanovište svesti o suprotnosti nebića sa bićem, onaj *stav čiji su emocionalni polovi* humor i elegija, te dosetka i groteska“ (up: Loma 1995: 89). Nešto slič-

²¹ „Rekla bih da je jedan od glavnih činilaca koji Pirandela navode na raspravljanje pojma humorizam i njegove teorijske primjene u Italiji [...] upravo njegovo intelektualno formiranje u kulturnoj sredini koja je bila posve različita od one u njegovoj domovini. Općepoznata je činjenica da je Pirandello studirao u Bonnu, gdje je godinu dana i radio kao lektor za talijanski jezik“ (Roić 1989: 132).

²² „Ali gospodin Fridrih Schlegel je shvatio doslovno riječi: *der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt* [čovjek se mora s ljepotom samo igrati, i on se mora igrati samo s ljepotom. Jer da bi se to konačno odjedanput izreklo, čovjek se igra, kad je on čovjek u punom značenju riječi, a on je samo tada potpuno čovjek kad se igra], i rekao je da se za pjesnika ironija sastoji u tome da se nikada sasvim ne stopi sa vlastitim djelom, da ne izgubi, niti u času patetičnoga, svijest o irealnosti svojih tvorevina, da ne bude ruglo sablasti koje je on sam evocirao, da se podsmjehuje čitatelju koji će se dati uhvatiti u igru i samome sebi koji vlastiti život posvećuje igranju“ (Pirandelo 1963: 272).

no zaključuje i Šopenhauer: „Prema tome, humor počiva na posebnoj vrsti *raspoloženja* (nemačko *Laune* verovatno dolazi od *Luna*), kojim se pojmom, u svim njegovim modifikacijama, misli na prevagu subjektivnog nad objektivnim pri shvatanju spoljašnjeg sveta“ (Šopenhauer 1981: 122), pa humor naziva „*detetom smešnog i uzvišenog*“. Takođe, Pirandelo, u svom znamenitom eseu „Humorizam“, suprotstavlja humor retorici i navodi razliku između *smeha ironije* i *smeha humorizma* u činjenici da se smeh (retoričke) ironije vrlo retko uspeva „komički dramatizirati“, dok, nasuprot, smeh humorizma u tome uspeva zahvaljujući *osećaju suprotnog*. O ovoj, nimalo nebitnoj karakterizaciji, biće više govora kasnije.

Čuvenu razliku između humora i retoričke ironije ponudio je i Anri Bergson. Prema francuskom filozofu, *ironija* se sastoji u tome da *izriče* „ono što bi trebalo da bude, pretvarajući se da verujemo da je to upravo ono što postoji“, a *humor* u tome da se potanko *opiše* „ono što jeste, praveći se da verujemo kao da bi baš tako i trebalo da bude“, i dodaje: „Tako definisan humor je suprotnost ironiji. Oni su oboje oblici satire, ali ironija je govorničke prirode, dok humor ima nečeg *naučničkog*. Ironija se pojačava kad se zanosimo idejom o dobru koju bi trebalo ostvariti: zato se ironija može pojačati iznutra, dok ne postane, na neki način, rečitost pod pritiskom. Humor se, naprotiv, pojačava silazeći sve dublje u unutrašnjost zla da bismo zabeležili njegova svojstva sa nahladnijom ravnodušnošću. Više pisaca, među ostalima i Žan Pol, primetili su da humor voli konkretne izraze, tehničke pojedinosti, precizne činjenice. Ako je naša analiza tačna, to nije slučajno obeležje humora, to mu je sama suština. Humorista je moralista koji se prerusava u naučnika, slično anatomu koji secira leš samo zato da nam ga ogadi, a humor u užem smislu, u kojem ga mi ovde uzimamo, zaista je transpozicija moralnog u naučno“ (Bergson 1993: 68). Ovaj Bergsonov stav o humoru poklapa se sa mišljenjem F. Šlegela da je suština humora u refleksiji²³, s tom razlikom

²³ Govoreći o Sokratovoj ironiji, Šlegel piše kako se „ona uzdiže iz jedinstva umetničkog osećanja života (*Lebenskunstsin*) i naučnog duha“. Ovo nagoveštava Šlegelov programski cilj za moderno pesništvo, da „sva umetnost treba da postane nauka, a sva nauka umetnost; pesništvo i filozofija treba da se ujedine“ (Schlegel 1958, II: 161, Fragment 115).

što ovaj potonji zapaža da je humor, pored toga, i jedan „emocionalni pol“ te refleksije, „emocionalni, sentimentalni stav“ i „osećajna forma svesti“ (up: Loma 1995: 89).

Prema Ženetu (2002: 206), koji razvija Bergsonova polazišta, i ironija i humor mogu biti primenjeni u satiri ili polemici, s tom razlikom što je to sa ironijom uobičajeni postupak, dok je „slučaj humora suptilniji, ili možda širi, jer počinje da se oslobađa antifraze time što krivotvori ne stvarnost (*Vi ne tlačite Crnce*), već njen sud (*Potpuno ste u pravu što tlačite Crnce*); i zato što se takva varka može postepeno pretvoriti u sve manje i manje satirične, a sve više *ludičke* forme, čiji je tipičan slučaj ono što engleski [jezik] naziva *nonsens*.“ Ženet se, takođe, osvrće na odrednicu „Ironija“ u *Rečniku poetike i retorike* Anri Morijeja koji, u odsustvu odrednice „Humor“, razlikuje „ironiju suprotstavljanja“ i „ironiju pomirenja“. Ova prva bi odgovarala bergsonovskom određenju ironije, a potonja bergsonovskom određenju humora. Distinkcija koju Ženet zapaža možda je jedna od najslikovitijih ikada izrečenih razlika između ova dva pojma: „Ironija donosi antifrazu na činjenički sud, a humor na vrednosni. To je možda ono što mu daje nijansu *pomirenosti* ili mirenja: on prihvata činjenicu bez pogovora *miri se sa njom*, kaže Morije, *sa nasmejanom i prepuštenom dobroćudnošću, ubeđen da je zрно ludila u poretku stvari [...]* Pretvara se da smatra nenormalno normalnim, i šire dobro, ono što smatra lošim [...], pomerajući na taj način sa činjenice na sud čitavu polemičku poentu antifraze. Ironija funkcioniše tako kao činjenična antifraza, a humor kao *aksiološka antifraza*“ (Ženet 2002: 207). U tom pretvaranju da odobravamo stanje stvari koje osuđujemo i da ništa o tome ne krijemo, tvrdi Ženet, nalazi se ili – kako bi rekao Popa – *stanuje* humor.

Međutim, ma koliko slikovito izgledala ova distinkcija, ona se ne sme uzimati kao potpuna i svobuhvatna razlika između humora i (retoričke) ironije, jer se „odnosi samo na polemičku upotrebu ova dva oblika“, opominje Ženet (2002: 216). Humor je, pak, slaže se Ženet sa Dikroovim rečima, „oblik ironije koji nikog ne optužuje, u tom smislu da *smešni govornik nema posebnog identiteta*. Vidno neodbranjiva pozicija koju bi iskaz trebalo da pokazuje javlja se tako reći ‘u vazduhu’, bez nosača. Predstavljen kao ličnost odgovorna za neki iskaz u kojoj se sta-

novišta ne pripisuju nikom, čini se tada kao da je govornik van govorne situacije: određen prostom *distancom koju utvrđuje između sebe i reči, on se postavlja van konteksta* i time stiče privid ravnodušnosti i neusiljenosti“ (Ducrot 1984: 213).

S te strane, humor je, može se zaključiti, *dvosmisleniji* od (retoričke) ironije, budući da tom dvosmislenošću prevazilazi polemičku upotrebu čemu idu u prilog i mnogobrojne ocene, poput pomenute Morijeove, Lipsove (1975: 518–9) ili Hartmanove (2004 :400), da je humor *dobrodušniji* i *dobročudniji* od (retoričke) ironije.

Pored toga, humor se od ironije razlikuje i u odnosu prema komičnom time što nikada ne napušta sferu komičnog (iako, naravno, to nije i sâm), dok je ironija, budući da je uvek određena prisutnom antifrazom, u stanju da se oslobodi gotovo svake funkcije koja bi bila komična.²⁴ Međutim, ova distinkcija humora i ironije u odnosu prema komičnom zahteva jedno dublje sagledavanje same prirode komičnog i njenog odnosa prema kategoriji humora.

1.3. Humor vs Komično. Kao i u slučaju ironije, humor se jasnije može odrediti i slikovitije predstaviti ako se postavi u opoziciju sa komičnim. Na distinkciju između kateorija komičnog i humora pažnju su, tokom istorije, skretali mnogi proučavaoci.

Prvo i osnovno, kao što je i sam F. Šlegel zapazio, humor se, usled svoje subjektivnosti, svojstva koje njegovu lepotu povezuje sa transcendentnim i apstraktnim, može prvenstveno dovesti u vezu sa *tragičnim*. Naravno, u ovom stavu Šlegel nije usamljen – istovetne tvrdnje iznose, na primer, Ž. P. Rihter i Teodor Lips. Tako Rihter humor definiše kao „melanholiju jednog superiornog duha koji dolazi do toga *da se žabarija čak onim što ga rastužuje*“. Prema njemu, „romantični humor je ozbiljni stav nekoga tko upoređuje mali svršeni svijet sa neizmernom idejom: iz toga rezultira jedan *filozofski smijeh koji je pomiješan bolju i veličinom*. To je univerzalno komično, to jest puno tolerancije i simpatije“ (Richter;

²⁴ „Humor je uvek (manje ili više) smešno; ironija, naprotiv, može da nema ništa smešno, ni u nameri napadača, ni naravno u pažnji napadnutog“ (Ženet 2002: 225).

up: Pirandelo 1963: 969). Teodor Lips u knjizi *Komika i humor* (1899), takođe, polazi od ovog stanovišta, kada piše „da kroz negaciju, koja se zbiva pozitivnom ljudskom, ovo pozitivno ljudsko nama približeno, u svojoj vrijednosti očitije i uočljivije postane, u ovome se sastoji, kako smo vidjeli, *najopćenitija suština tragike*. Upravo se u tome sastoji također i *najopćenitija suština humora*.“ Međutim, Lips ističe kvalifikativnu distinkciju između humora i tragičnog: „Samo što je ovdje negacija druge vrste nego tamo, to jest komična negacija“ (Lipps; up: Pirandelo 1963: 983).

Nije na odmet, međutim, na ovom mestu ukazati prvo na prirodu i odnos komičnog i tragičnog efekta zadovoljstva, a potom i na odnos ovih estetskih kategorija prema svojstvu univerzalnosti, odnosno, njihovu vezu sa pravilom.

Poznato je, naime, da su *komično/tragično* istinski estetske, tj. umetničke kategorije koje se, pored oznake za rodovsku pripadnost, mogu upotrebljavati i kao vrednosni predikati. Pored toga, može se govoriti o *tragičkoj katarzi* koja je rezultat „mimetičkog dejstva pročišćenja forme – [...] gledalac i sam oseća sažaljenje i strah, ali u jednoj formi svedenoj na kvintesenciju, a sublimirano osećanje koje ga tada obuzme, i koje ćemo odrediti kao estetsko, prati uživanje“ – kako Dipon-Rok i Lalo tumače dobro poznatu Aristotelovu definiciju iz četvrtog poglavlja *Poetike*. Dakle, *katarza* se vrši samo u prisustvu *mimesisa* u kojem gledaocu fiktionalni karakter predstavljenih nesreća omogućava da istovremeno saoseća (ili drhti) i uživa u predstavljanju, prikazivanju ili opisivanju bolnih osećanja. Otuda su *sublimacija* i *estetska emocija* osnovna svojstva tragičke katarze. Moguće je, međutim, na sličan način govoriti i o *komičnoj katarzi*.²⁵ Naime, zadovoljstvo koje sadrži komični efekat može se *subli-*

²⁵ Pojam *komične katarze* tumači i Leon Golden polazeći od suprostavljenosti izazvanih emocija u tragediji i komediji. Prema Goldenu, Aristotel je emocijama sažaljenja i straha, iz definicije tragedije u *Poetici*, suprostavio osećanje indignacije (tzv. *nemesan*), o kome govori u *Retorici*. Goldenova teza jeste da indignacija ili *nemesan* i okolnosti koje je izazivaju – nezaslužena sreća i nešto neumesno ili neprilično – za Aristotela predstavljaju suštinske odlike komedije. Otuda se, tvrdi Golden, imajući u vidu da grčka reč *katharsis* može značiti *prosvetljenje*, pa time i *intelektualno prosvetljenje*, može govoriti o *komičnoj katarzi* kao „razjašnjenju *indignacije* koju u nama pobuđuju primeri nezaslužene sreće, ili neumesnog i nepriličnog ponašanja, koji ne

mirati u neko drugo, takođe estetsko zadovoljstvo. Tako je, na primer, osećaj nadmoći ili zadovoljene agresivnosti, koji komičnom pripisuju Hobs, Dekart, Bodler, Niče, Frojd ili Bergson, moguće na nekom drugom stupnju sublimirati u (humoran) pozitivan sud koji se sastoji u posmatračkom, kontemplativnom zadovoljstvu. Ovo navodi na zaključak da je „zadovoljstvo u komičnom isto koliko i osećanje tragičnog *izvor* estetskog zadovoljstva“ (Ženet 2002: 188).

S druge strane, univerzalnost komičnog i tragičnog počivaju na bitno drugačijim postavkama njihovog odnosa prema pravilu. Univerzalnost tragičnog počiva na tome da ono *uvek* objašnjava zašto tragični čin mora da izazove strah i sažaljenje, što je posledica karakteristike da tragično jednostavno opravdava prekršaj, istovremeno ne eliminišući pravilo. „Drugim rečima, svako tragično delo je istovremeno i lekcija iz kulturne antropologije, budući da nam dozvoljava da se poistovetimo i sa pravilom koje možda ne osećamo kao svoje“ (Eko 1984: 47). Nasuprot tragičnom, univerzalnost komičnog posledica je njegove osobine da *uvek* predviđa pravilo kao nešto što je unapred dato i zadato, istovremeno se ne trudeći da ga potvrdi. „Koje kontekste komično krši bez obaveze da ih potvrdi? To su, pre svega, opšti konteksti ili pragmatična pravila simboličkog uzajamnog delovanja, koja društveno telo mora prihvatiti kao već data. Torta bačena u lice je smešna, jer se pretpostavlja da se torte na proslavama jedu, a ne bacaju u lice drugima“ (Eko 1984: 48). Otuda, zaključuje Eko, ne čudi što se karnevali, ti sajmovi narodskog, oslobađajućeg, razarajućeg i oskrnavljujućeg dejstva, po pravilu, odigravaju jednom godišnje budući da je potrebna čitava „godina dana ritualnog prihvatanja da bi se uživalo u narušavanju obrednih pravila (*semel in anno*)“ (Eko 1984: 49).

I upravo u ovim karakteristikama – da je, s jedne strane, zadovoljstvo kako u komičnom tako i u tragičnom izvor estetskog zadovoljstva i, s druge strane, da je univerzalnost ovih kategorija zasnovana na razli-

izazivaju bol“ (Golden 1985: 77). Pored Goldena, tezu o *komičnoj katarzi* podsticali su i drugi, poput Getea koji u *Razgovorima sa Ekermanom* tvrdi da se Aristotelova katarza može primeniti i na komediju (up: M. Vitezović 1983: 923).

čitom vrednovanju narušavanja pretpostavljenih pravila – treba tražiti njihov odnos (bliskosti i udaljenosti) sa kategorijom humora.

Ono što Teodor Lips naziva *negacijom*, kao najopštijom suštinom kako tragedije tako i humora, koja se zbiva pozitivnom ljudskom, zapravo je *negacija pravila*. A to, u slučaju tragedije, znači da je pravilo deo narativnog univerzuma tragedije, potvrđeno od strane hora ili junaka, u svakom slučaju društva predočenog tim narativnim univerzumom, te neka situacija može delovati tragično samo u onolikoj meri u koliko tragedija uspeva da ubedi gledaoca ili čitaoca u uzvišenost i težinu dužnosti koju nameće dato pravilo. Međutim, kada je o humoru reč, pravilo je deo jedne skrivene, pritajene, ali podrazumevane i opšteprihvaćene *instance*, koja se ogleda u društvenom kontekstu u koji bi lice koje izlaže moralo verovati, ali kome to lice, za razliku od komičnog, ipak slepo ne robuje. Otuda je proces „metalingvističkog odvajanja“ distinktivna karakteristika humora u odnosu na komično.²⁶ Otuda je veoma korisno i uputno Ekovo objašnjenje ili razrešenje ovih problema: „U tom vidu, humorizam ne bi bio, kao komično, žrtva pravila koje pretpostavlja, već bi predstavljao njihovu kritiku, svesnu i eksplicitnu. On bi uvek bio metasemiotičan i metatekstualan. Od iste vrste bilo bi komično koje

²⁶ Na tom tragu bio je i T. Lips kada je pisao: „Ja sam kazao o naivnom komičnom da se ono nalazi na putu od komike ka humoru. Ovo ne znači: naivna komika je humor. Više puta je također i ovdje komika kao takva suprotnost humoru. Naivna komika se rađa kad se sa stanovišta naivne ličnosti opravdano, dobro, razborito sa našega stanovišta u suprotnom svijetlu pojavi. Humor se rađa, naprotiv, kad ono relativno dobro, opravdano, razborito iz procesa komičnog poništenja ponovo izroni na površinu, i sad tek pravo u svojoj vrijednosti osvetljeno i uživano postane. [...] Pravi temelj i jezgra humora je posvuda i uvijek relativno dobro, lijepo, razumno, koje se također nalazi ondje, gdje se ono prema našim običnim pojmovima ne postojeće nego hotimice negirano pojavljuje [...] U komici se ne samo komično rastvara u ništa, nego se također mi na izvjestan način, sa našim očekivanjem, našim vjerovanjem u jednu uzvišenost ili veličinu, pravilima ili navikama našeg mišljenja itd. svodimo 'na ništa'. Nad ovim vlastitim poništenjem uzdiže se humor. Ovaj humor, humor koji mi imamo s obzirom na komično, konačno sastoji upravo kao onaj koji ima nosilac svjesno humorističnog zbivanja u slobodi duha, sigurnosti vlastitog Ja i razumnog, dobrog i uzvišenog na svijetu, koja kod svake objektivne i posebne ništavnosti ostaje konzistentna ili upravo u tome dolazi do vrijednosti“ (Lipps; up: Pirandelo 1963: 983).

proističe iz načina govora, od aristotelovskih dosetki do džojsovskih igara reči“ (Eko 1984: 50).

Pomenuta svojstva „metalingvističkog odvajanja“, metasemiotičnosti i metatekstualnosti humora, pak, u vezi su sa navedenom karakteristikom komičnog zadovoljstva kao *izvora* estetskog zadovoljstva. Samo svojstvo humora da je plod jedne vrste verbalnog „odvajanja“ od verbalizovanog pravila (koje može biti izrečeno jezikom ili, pak, biti jezičko pravilo samo), upućuje na činjenicu udvajanja, jedne dijalektike spoljašnjeg i unutarnjeg delanja subjekta. To je ona konstanta Fihtheovog subjektivnog idealizma koju je, ranije je istaknuto, F. Šlegel iskoristio za dinamizam shvatanja pojma „romantičarske ironije“ i koja mu je omogućila da parabazi dodeli strukturu procesa preispitivanja samog subjekta kroz samo-stvaranje i samo-razaranje.²⁷ No, da se navedena karakteristika ne bi previše mistifikovala, možda je prirodnije stvar objasniti jednim slikovitim primerom koji, povodom čitavog problema, daje Luidi Piran-delo u svom ogledu „Humorizam“:

„Vidim jednu staru gospođu, obojenih kosa, skroz izmazanih ne zna se kojom strahovitom mašću, te osim toga svu nezgrapno našminkanu, i nakinđurenu mladenačkim haljinama. Počnem da se smijem. *Zapažam* da je ona stara gospođa *protivno* od onoga što bi trebala biti jedna stara poštovana gospođa. Mogu ovako, na prvi mah i površno, da se zaustavim na ovom komičnom utisku. Komično je baš *zapažanje*

²⁷ Istovremeno, to je dijalektika koja sebe sobom otkriva, kao što je slučaj u teorijskom diskursu pomenutog T. Lipsa, koji piše: „Govoreno je o humoru kao raspoloženju ili kao o načinu posmatranja stvari. Posedujem humor kada se nalazim u određenom raspoloženju ili kada stvari posmatram na određeni način. Pri tom ja sam onaj uzvišeni, onaj koji se potvrđuje, nosilac razumnosti i moralnosti. Kao uzvišeni, odnosno u svetlosti te uzvišenosti, posmatram svet. Pronalazim u njemu ono komično i upuštam se u to. Na kraju se opet vraćam samom sebi, ili onom uzvišenom u sebi, uznesen, ojačan, uzdignut. [...] Humor je, kažemo, uzvišenost u komici ili uzvišenost kroz komiku. Pri humorističkom posmatranju sveta uzvišenost je, pre svega, u meni. Onda je, razume se, i ono komično-ništavno u meni, ali samo kao nešto sekundarno, samo ukoliko, kao što je ranije rečeno, moje upuštanje u komiku istovremeno uključuje u sebe i neku vrstu samoponištenja. Samo u tom slučaju može biti reči o uzvišenosti u komici, pa prema tome i u humoru“ (Lips 1975: 515–6).

protivnoga. Ali ako sada u meni nastupi refleksija, i sugerira mi da ona stara gospođa možda ne osjeća nikakav užitek da se ovako kinduri kao papiga, nego da možda zbog toga trpi i to čini samo zato jer se samilosno zavarava da, ovako nakindurena, skrivajući ovako bore i sjedine, uspjeva da zadrži za sebe ljubav muža mnogo mlađeg od nje, evo da se ja ne mogu više smijati kao ranije, jer me je baš refleksija, radeći u meni, bacila preko onog prvog zapažanja, ili radije, više unutra: iz onog prvog *zapažanja protivnoga* učinila je da pređem na ovo *osjećanje protivnoga*: i sva je ovdje razlika između komičnog i humorističnog.“ Zatim Pirandelo, kako bi 'plastično' potkrepio svoj stav, navodi jednu scenu iz *Zločina i kazne*, u kojoj Marmeladov u krčmi izgovara sledeće reči: „Gospodine, gospodine! oh! gospodine, možda, poput ostalih, vi cijenite *smiješnim* sve ovo; možda vam dosadujem pričajući vam ove blesave i jadne pojedinosti mog domaćeg života: ali za mene nije *smiješno*, jer ja *osećam* sve to“ (Pirandelo 1963: 972–3).

Dakle, dok je komično *zapažanje* ili *percepcija suprotnosti* u kojem se, doduše, može javiti komično zadovoljstvo – superiornost i smeh kao posledica moje odvojenosti u odnosu prema oronuloj starici koja se šminka kao devojka – humor, pak, postaje *osećanje* te *suprotnosti* – početak refleksije o tome zašto starica tako postupa, pa time i početak identifikacije sa njom, pri čemu se može desiti da patim zbog njene drame: moj smeh prelazi u osmeh, zadovoljstvo superiornosti se transformiše, sublimira u pozitivan sud koji se sastoji u posmatračkom, kontemplativnom zadovoljstvu.

U prilog tezi da je opisana distinkcija između humora i komičnog opšteprihvaćena u teorijskim određenjima kategorija o kojima je reč, idu i zapažanja filozofa Nikolaja Hartmana koji u knjizi *Estetika*, u poglavlju „Komično“, piše: „*Komično* i *humor* zacelo su tesno međusobno povezani, ali ne samo što nisu isto, već čak ni formalno nisu paralelni. Komično je stvar predmeta, njegov kvalitet – mada samo *za* neki subjekt, što važi za sve estetske predmete – humor je, međutim, stvar posmatrača ili stvaraoca (pesnika, glumca). Jer on se tiče načina na koji čovek posmatra komično, kako ga shvata, kako ume da ga reprodukuje ili pesnički iskoristi. [...] Dar koji je pesniku potreban da stvori i dovede do pojave

komiku svojih likova tako kao da ih on nije stvorio, predstavlja humor. Koja je vrsta humora njemu potrebna, zavisi od vrste komike s kojom on ima posla. [...] Komika i humor nisu međusobno paralelni, već su uključeni jedan za drugim, i to tako da se svaki humor već odnosi na postojeću komiku i bez nje se uopšte ne može pojaviti, a svaka komika, sa svoje strane, izaziva, i takoreći zahteva, humor kao adekvatnu reakciju subjekta. [...] Komika se, u strogo estetskom smislu, dakle i ne ostvaruje bez humora subjekta. [...] Subjekt mora uneti nešto sasvim određeno, a to se, u ovom slučaju, ne sastoji samo u vedrom, neopterećenom stavu, već takođe u smislu za samu komiku, koji je, u normalnom slučaju, bitno identičan sa humorom. Možemo rezimirati: bez komike predmeta, nema humora shvatanja (a još manje prikazivanja)“ (Hartman 2004: 398–9).

U daljim eksplikacijama, Hartman pokazuje da pored humora, koji je samo jedan od načina doživljaja i stava prema komičnom predmetu, postoje i „drugi načini da se komično iskoristi“ – *prazno zabavljanje u komičnom*, *vic* ili iskorištavanje komike radi poente, *ironija* i *sarkazam* – koji su srodni i podređeni humoru u prijemčivosti za komiku, ali su vrlo različiti od njega po tzv. *etosu smeha*. Naime, prema Hartmanu, *etos smeha* je manifestacija individualnog psihološkog i umetničkog fenomena „doživljaja komičnog“, a karakterističan je jedino za čoveka; njime se „određuje unutrašnji stav prema komičnome i time samo komično nadoblikuje“, on se „ne odnosi samo na smeh, već čini čitav jedan životni stav čovekov“. Taj *etos smeha* može biti pozitivan ili negativan: kod humora je reč o ovom prvom, etosu „topla srca, punog ljubavi, ublažujućeg i saosećajućeg“ što, istovremeno, humoru obezbeđuje „boju dobronamernosti i dobrodušnosti“, dok je kod ostalih formi reč o drugom, negativnom *etosu smeha*, kod koga su šaljivost, smeh i ismevanje „sredstvo odbijanja i samo-odbijanja, gledanja s visine, osećanja-sebe-nadmoćnim“, sa pečatom „bezdušne šaljivosti“ (Hartman 2004: 400–2).

I pored toga što bi brojni filozofi i teoretičari možda s pravom mogli reći da se, uprkos isticanju razlika i sličnosti u navedenim razmatranjima humora i kategorija *smeha*, *ironije* i *komike*, došlo do toga da se o samom humoru reklo malo šta, ili gotovo ništa, čini se da bi takav govor ili stav u načelu isključio bilo kakvu mogućnost postojanja zadovoljavajućeg odgo-

vora na pitanje *šta je humor?* Nažalost, ova načelna nemogućnost gotovo je pravilo sa kojim računaju mnogobrojni radovi i studije o humoru. S druge strane, ipak se čini da se kao odgovor svima onima koji, poput Kročea, tvrde da „humor spada u one načelne stvari u životu koje ne mogu da se definišu“ (Laub 1999: 9) može ponuditi jedno *kompromisno* rešenje. Drugim rečima, izlaz iz pat pozicije u koju se došlo traganjem za odgovorom na pitanje *šta je humor?*, moguće je naći u zajedničkom imeniocu svih navedenih pokušaja objašnjenja humora (F. Šlegel, Ž.P. Rihter, Šopenhauer, Pirandelo, N. Hartman, Morije, Dikro, Ženet, Eko) – u njegovoj vezi sa emocijama, a samim tim i sa etikom.

2) Uvod u analizu humora kao emocije

Iako je u prethodnom delu rada prikazan priličan broj stanovišta koji potvrđuju iznetu hipotezu, i dalje je, na prvi pogled, sasvim čudno povezivati humor sa emocijama. Međutim, to stanovište je starije od svih do sada navedenih teorija i razmišljanja i može se sresti još kod Platona.

U *Filebu*, delu u kojem raspravlja o uživanju, preko Sokrata Platon (1983: 108–12) izražava sledeći stav: „A što se tiče stanja naše duše kod komičnih predstava, zar ne znaš da i tada postoji *mešavina patnje i uživanja?*“ (48a). Prema Sokratovim rečima, nije lako da se u tome svaki put uoči ta vrsta osećanja. Priroda smešnog se, prema Platonu, sastoji u tome što je ono neka vrsta poroka „koji dobija naziv po nekoj osobini“ (48c) i koje poseduje stanje suprotno od onog na šta upućuje natpis u Delfima, *upoznaj samoga sebe*: nikako ne upoznaj samoga sebe. Svaki od onih koji ne poznaje sebe nalazi se u tom stanju s obzirom na tri faktora: novac, telesnu građu i duševne osobine, tj. vrline (48e). Svako takvo stanje je, dodaje Platonov Sokrat, zlo, odnosno svaka takva mešavina uživanja i patnje mogla bi se podeliti na dve grupe – na one koji su takvi usled slabosti, nemoćni su da se svete kad ih ismevaju (49b) i na one koji mogu da se svete i koji su strašni i opasni, jer oličavaju silnike čije je neznanje štetno (49c). Samo u slučaju ovih prvih, neznanje spada u red onoga što je smešno: „takva osobina [je] smešna ako *ne nanosi štete*

drugima, čak i kada je vidimo u nekog svog prijatelja“ (49d). Kada se smejemo jednoj takvoj osobini, tvrdi on, mi osećamo zadovoljstvo, ali istovremeno i zavist budući da nam je smešno neznanje, odnosno, zla sreća prijatelja. Budući da *istovremeno osećamo zadovoljstvo i zavist*, mi *mešamo uživanje sa patnjom*, jer je zavist, prema Platonovom Sokratu, duševna patnja (50a). Platon, dakle, u razgovoru između Sokrata i Protarha o komičnom i smehu, uvodi dva bitna momenta: etički (*smešno je svako neznanje bez štete za drugoga*) i psihološki (*melanž emocija uživanja i patnje*). To je, primetiće se, vrlo blisko onoj dimenziji koju N. Hartman dodeljuje značenju pojma *etosa smeha*, o kojem je bilo reči.

Ovaj etički momenat od Platona preuzima i Aristotel kada u svojoj mnogo poznatijoj definiciji komedije piše: „Komedija je, [...] podražavanje nižih karaktera, ali ne u punom obimu onoga što je rđavo, nego onoga što je ružno, a smešno je samo deo toga. Jer, *smešno je neka greška i rugoba koja ne donosi bola i nije pogubna*; na primer: smešna ličina (maska), to je nešto ružno i nakazno, ali ne boli“ (Aristotel 1990: 52).²⁸ Ovo je, naravno, više definicija *komičnog* nego komedije, a smešno je, pak, *telos*, tj. svrha, cilj komedije, isto kao što su to sažaljenje i strah u tragediji.²⁹ Prema hrvatskom prevodiocu i klasičnom filologu, Zdeslavu Dukatu, reč *ružan* značila je to isto kako u estetskom, tako i u *moralnom* pogledu: smešna pogreška (*hamartema*) analogna je kasnijoj tragičkoj pogrešci (*hamartia*); komičke maske su bile groteskne, a izraz lica iskrivljen u grimasu, međutim, ne takvu koja bi izražavala bol.

²⁸ „Komedija je, [...] oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga. *Smiješno je, naime, neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast*: primjer je koji se odmah nameće komička maska koja je ružna i izobličena, ali ne iskazuje bol“ (Aristotel 1983: 17).

²⁹ Na ovom tragu je takođe moguće govoriti o već pomenutoj *komičnoj katarzi*. Štaviše, Goldenova razmišljanja u potpunosti prate strukturalistički izvedenu Aristotelovu teoriju tragedije, čiji je stratifikacioni model sadržan već u samoj definiciji tragedije i njenog predstavljanja na nekoliko nivoa (up: Doležel 1990: 21–44), što je, čini se vrlo verovatnim, bio slučaj i sa izgubljenim delom *Poetike* koji je govorio o komičnom pesništvu.

Pored ovoga, Aristotel govori i o osećanju zadovoljstva u smehu, kada u *Retorici* (1997: 89) piše: „Slično tome, kao što igra, te svaka vrsta opuštanja i smeh spadaju među *ugodnosti*, ovamo nužno ide i sve što izaziva smeh: ljudi, govor, postupci“ (I, xi, 29). Interesantno je da, kada upućuje savete govornicima u vezi sa upotrebom šala, Aristotel (1997: 337) povezuje upotrebu određenih vrsta šala sa određenim karakterom govornika: „Što se tiče šala, budući da su, kako se čini, od koristi u sporovima i, budući da treba, kao što je Gorgija s pravom govorio, protivnikovu ozbiljnost nipodaštavati šalama, a šalu ozbiljnošću, to smo u *Poetici* rekli koliko ih je vrsta, od kojih jedne slobodnom čoveku pristaju, a druge ne pristaju, *kako bi svako mogao odabrati šalu koja je u skladu sa njegovim karakterom*. Ironija je bliža širokogrudnijem karakteru no lakrdija, jer u prvom slučaju čovek pribegava šali i smehu radi samoga sebe, dok u drugom isto čini zbog drugih“ (III, xviii, 7). Aristotelovo podvlačenje veze između karaktera osobe i njegove upotrebe izvesnih šala nedvosmisleno upućuje na značenje koje je reč *humor* imala u tradiciji Hipokritove patologije i psihologije, o kojoj je već bilo reči (videti sam početak poglavlja o humoru).

Dimenzija etičkog i psihološkog, bila je, čini se, koordinatni sistem u kome su se komično i smešno sagledavali u čitavom antičkom periodu. Tako, na primer, u znamenitom delu *Obrazovanje govornika*, Kvintilijan (1985: 198) piše da se, s jedne strane, efekat šale, pa time i humora, „ne zasniva [...] na razumu, nego na *osjećanjima*, koje je teško, čak nemoguće opisati“ (VI, iii, 6), a s druge da „po riječima Ciceronovim, *porijeklo smijehu treba tražiti u ovom ili onom obliku deformacije i nakažnosti*. Ako mi takav nedostatak pokazujemo na drugima, on se naziva dovitljivost, a ako se okrene protiv nas, glupost“ (VI, iii, 8). On kod smeha prepoznaje izvesno katarzično dejstvo, kada kaže da smeh „neretko otklanja mržnju i ljutnju“ (VI, iii, 9). U Kvintilijanovoj tvrdnji da „smeh ima neku osobito despotsku moć, kojoj se teško suprotstaviti“ (VI, iii, 8), gledištu koje je istovetno Ciceronovom, odnosno slično pomenutoj Platonovoj doktrini iznetoj u *Filebu* – da se komedija zasniva na zluradom zadovoljstvu prilikom posmatranja neznanja i pogrešnih ubeđenja slabih ličnosti o njima samima i njihovoj situaciji – očitava se jedan pravac mišljenja o humoru

koji otelotvoruje dugačku istoriju pristupa smehu i koji, može se reći, anticipira i samo Hobsovo gledište, prema kojem „strast smejanja“ jeste „iznenadna slava“ koja nastaje kada se osetimo nadmoćnim u odnosu na „slabost“ drugih ili u odnosu na nas pređašnje. Tomas Hobs je svoje tvrdnje povodom humora izneo prvo u knjizi *Human Nature*, a potom i u *Levijatanu* (1991: 75), gde dodaje kako se ljudi u najvećoj meri smeju onima čijih su slabosti i mnogih mana svesni (deo I, pogl. 6). Na tragu Hobsovih tvrdnji, koje predstavljaju osnovnu tezu tzv. *teorija superiornosti*, stoje Dekartova, Stendalova, Bodlerova, Ničeova, Bergsonova shvatanja smešnog, a delom i shvatanja S. Frojda i S. Langer.

Bitka između zagovornika Hobsove *superiornosti* i *agresivne šale* s jedne, i onih koji su humor dovodili u vezu sa filantropijom, simpatijom i patosom, s druge strane, bila je zastupljena i prisutna tokom XVIII veka, a početkom XIX veka, ljubazan, dobrodušan, dobroćudan ili *benigni humor* bio je normiran u Engleskoj, a raširio se i u Nemačkoj takođe, uglavnom preko Ž. P. Rihtera koji je tvrdio kako je benigni humor romantična forma komičnog suprotstavljena hladnoj poruzi klasične satire. Prvu kritiku Hobsovog shvatanja humora (a time i svih tzv. *teorija superiornosti*) izneo je škotski estetičar, Frensis Hačison. On je objavio tri eseja u časopisu *The Dublin Journal* 1725. godine, iste godine kada se pojavila njegova publikacija *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*. Prvi esej predstavlja pobijanje pristupa i teorije humora Tomasa Hobsa, u drugom je izloženo Hačisonovo shvatanje prirode smeha, dok treći donosi diskusiju o korisnosti i štetnosti smeha. Hačisonovi tekstovi jesu značajan i zanimljiv doprinos tekućoj debati o prirodi i moralnosti humora, koja je započeta sa Platonom i Aristotelom, a koja se vodi i danas.

Hačison izražava neslaganje sa Hobsovim pogledima, delom zato što je to jedna od manifestacija doktrine koja naglašava da je čitavo ljudsko ponašanje samo-interesno. On se tome protivi, navodeći protivprimere koji pokazuju da iznenadna percepcija nečije superiornosti nije nužna niti dovoljna za stvaranje humora (jedan od primera percepcije superiornosti koja ne vodi do smeha jeste slučaj bogatog čoveka koji iznenada ugleda siromaha ili zdravog čoveka koji ugleda bolesnika). Pored mnogih vrsta humora koje ne zavise od iznenadne percepcije

superiornosti, Hačison navodi njemu omiljeno mesto – smeh *burleske* ili *parodije*. On smatra da sav smeh proizlazi iz „percepcije ludičkog“. Strogo govoreći, ovo je lako oborivo, čak pogrešno, jer se čovek može smeјati iz zadovolјstva, uživanja, ili osećaja opuštanja i oslobađanja, na primer. Ali jasno je da je Hačison nameravao da posmata i da razmišlja samo o našim reakcijama na ono što smatramo smešnim, jednom rečju: na zabavu. Hačison smatra da je *žabava* zasnovana na percepciji inkongruentnosti, nepodudarnosti između nečega što je uzvišeno i nečega što je nisko, loše. U osnovi, Hačisonova teorija spada među one teorije humora koje se nazivaju *teorijama inkongruencije* ili *nepodudaranja* i koje, poput teorija superiornosti, imaju svoju istoriju (D. H. Monro 1967, 1972: 90–93; Clark 1970: 20–32; Scruton 1983: 153–165). Kao esencijalan za humor, Hačison naročito ističe *kontrast* između „ideja veličine, uzvišenosti, svetosti, savršenosti, i ideja beznačajnosti, neosnovanosti, profanosti“ (Hutsheson, 1994: 53). Prema njemu, taj kontrast je odlučujući za humor u burlesci: banalan slučaj može se uporediti sa herojskim koji je sličan sadržajem, ali sasvim različit po uzvišenosti. Hačison ne tvrdi kako se smeјemo svim nepodudarnostima, inkongruencijama; izgleda da on smatra kako je kada god se smeјemo taj smeh upućen nečemu što opažamo kao nešto što je u izvesnom smislu nepodudarno, nekongruentno (Videti: Telfer 1995: 359–69).

Možda je osnovna ideja koju Hačison prenebregava ideja nekongruencije kao neodgovarajućeg, neuspešnog ispunјavanja neke norme ili odgovarajućeg kanona. Budući da postoji mnogo različitih tipova normi, ova ideja je u mogućnosti da generalizuje mnoge oblike kao što su: nepodudaranje između uzvišenih stilova pisanja i niskih tema, između formalne, uobičajene prilike i neurednog odevanja, ili između ogromnog prikazivanja besa i trivijalne provokacije. Da je Hačison iskoristio ovu koncepciju, nepodudarnost između uzvišenog (u smislu eleviranog, formalnog) i niskog, lošeg, njegova teorija bi zadržala validnost i zadržala vrednost u smislu važnog razvrstavanja podklasa različitih neodgovarajućih oblika koje, u slučaju komike reči, Bergson podvodi pod širu klasu postupka *transpozicije*. Prema Bergsonu, sredstva *transpozicije* su toliko mnogobrojna i različita da „smešno može ovde da prođe kroz

toliko stupnjeva, od najprizemnije lakrdije do najviših oblika *humora* i ironije“. On u podvrste postupka prenošenja ili transpozicije ubraja *parodiju* (degradaciju svečanog i ozbiljnog u obično i profano), *preterivanje*, koje se odnosi na *veličinu* predmeta (govoriti o malim stvarima kao da su velike), *burlesku* koja se odnosi na *vrednost* predmeta (transpozicija nižeg u više), ograničavajući se rečima „da odustaje od toga da ih sve nabroji“ (Bergson 1993: 66–8).

S druge strane, u eseju „A Theory of Comic as Insight“, američki estetičar Kenet Laš iznosi neslaganje sa Bergsonovom teorijom, tačnije, polemše sa određenim stavovima njegovog shvatanja komičnog. Bergson je, kaže se u eseju, pokušao da sistematizuje i vrednuje komično kao kritiku. Prema Bergsonu, komično je povezano sa mišljenjem, intelektom tako da humor ne može postojati zajedno sa emocijama. Postoji posebno polje ideja zahvaljujući kojem se javlja i rascvetava komično, naime, mozaik obrazaca misli i instinkata koji stvaraju i grade naše društvene norme i pravila. Društvo, kao organizam, mora ostati fluidno i fleksibilno kako bi preživelo; njegov najveći neprijatelj jeste automatizam. I, zauzvrat, neprijatelj automatizma jeste humor.

Jezgro Bergsonove teorije nalazi se na kraju drugog odeljka njegove studije o smehu: „Kruto, nepromenljivo, mehaničko, nasuprot gipkom, stalno promenljivom, živom, rasejanost nasuprot pažnje, ukratko automatizam nasuprot slobodnoj aktivnosti; eto šta smeh ističe i šta bi hteo da *ispravi*“ (Bergson 1993: 69). Reč koja ovde, kako kaže autor, „para uši“, jeste *ispraviti*: smeh prestaje da bude nesvrhovito zadovoljstvo i postaje društveno sredstvo, čak pre „oružje“, budući da ga društvo koristi kako bi individue održalo u saglasnosti sa društvenim normama. Na kraju eseja *O smehu*, Bergson (1993: 100–1) iznosi priznanje prema kome smeh, poput zaraze (bolesti), često pogađa nevine i širi krivicu. Na taj način, on pripisuje validnost ili „pravdu“ komičnog – zakonu prosečnog. Tako je komičnom oduzeto pravo pristupa refleksijama koje se tiču morala, dodata mu je neka vrsta socialnog instinkta i identitet mehanizma.

Kenet Laš svoju polemiku sa Bergsonom utemeljuje navodeći stavove kolege, filozofa Parkera, koji u jednom delu svoje knjige *The Principles of Aesthetics*, u kojem govori o komičnom, piše: „Problem zla

u estetici može se konačno rešiti upotrebom komičnog. U komediji uživamo u objektu koji je, u najširem smislu, zao. Da bi objekat bio komičan mora postojati neki standard ili norma, prihvatljiv sistem unutar koga se objekat pokušava, ali ne uspeva uklopiti, i u odnosu na koga, samim tim, on jeste *zao*“ (Parker 1946: 94). Naime, prema Lašu, Parker vidi komično kao moralnu diskriminaciju – ono je produkt percepcije nepodudarnosti između norme ili pretpostavljene ideje, i stvarnosti. U tom smislu se Parker slaže sa Bergsonovom tezom da komično ne bi postojalo u svetu lišenom ideja, ali on proširuje polje komičnog, „verujem s pravom“ – reći će Laš – uklanjajući pridev „društveno“ iz Bergsonove sintagme „društveno zlo“. Potom, Parker ide ka poništavanju Bergsonove restrikcije komičnog na mehaničko, ukazujući na to da je spontano, takođe, podjednak izvor humora. Između ostalog, pobunjenici i varalice, kapriciozni izvrdači standarda, i napetost koju oni stvaraju – jesu druga strana Bergsonove medalje. Može se, ako se identifikuje sa normalnim, smeјati ekstremu; ali se, isto tako, može, identifikujući se sa pobunjenima, smeјati normi i standardu. Ovo drugo, zaključuje Parker, vodi do više funkcije komedije, naime, do *saosećajnog uviđanja*. Možda je ova ideja *subverzije* najviše prisutna kod samog Svifta, jednog od glavnih predstavnika *crnog humora* – kako ga je „prozvao“ A. Breton – u njegovom komičnom i prepredenom pobunjeništvu posredstvom jezika (up: Hramosta 2006: 95). Dok *satira* ima sluha samo za kritike i oštre optužbe, *humor*, pak, poseduje srce i sjedinjuje nas, kroz saosećanje, sa objektima našeg smeha. Time je humor više kontemplativan, više estetičan. Parker verovatno oseća kako je saosećanje sa ljudima vrednije od bliskosti normama. Razlika u „saosećanju“ između *humora* i *satire* pre je po bliskosti i stepenu, nego po vrsti. Međutim, ono što je ovde važnije jeste to što je Parkerova hipoteza, ističe Laš, teorija komičnog koja podvlači „vezu koja nas povezuje sa našim bližnjima“ i koja se suprotstavlja Bergsonovoj tvrdnji da je komično veza koja bližnje vezuje za nas (up: Lash 1948: 113–5).

Ovoj tezi se, takođe, približavaju shvatanja Suzan Langer (1953, 1981) koja smatra da je smeh vrhunac osećanja. Međutim, i pored toga što se u ovoj tački Langerova ne slaže sa Bergsonovom postavkom sme-

ha kao čisto neemocionalne pojave, njihova razmišljanja se poklapaju u tvrdnjama da je smeh uvek izvesno osećanje nadmoći.

U bogatoj biblioteci istraživanja humora i fenomena smeha, postoje takva shvatanja i teorije koje se mogu imenovati *teorijama oslobođenja* ili *pražnjenja*. Herbert Spenser, jedan od predstavnika ove teorije piše: „Smeh, prirodno, nastaje samo kada se svest neočekivano prenosi sa velikih na male stvari – samo ako postoji ono što možemo nazvati *degradirajućim* neslaganjem [*Laughter naturally results only when consciousness is unawares transferred from great things to small – only when there is what we may call adescending incongruity*].“ Takođe, Francuz Diga smeh shvata kao opuštanje (*détente*) i pojavu opuštanja, a slično čini i A. Bejns (A. Bains) kada tvrdi: „Smeh je olakšanje od ograničenja [*Laughter is a relief from restraint*].“ Možda najpoznatiji zagovornik ove teorije jeste Sigmund Frojd, koji svoje shvatanje smeha formuliše i izvodi iz gore navedenih prethodnika: „Mi bismo rekli da smeh nastaje onda, kada je psihička energija koja je ranije upotrebljena za zaposedanje određenih psihičkih puteva postala neupotrebljiva, tako da ona slobodno može da se isprazni“ (up: Frojd 1969: 151–2).

U skladu sa pomenutim antičkim teorijama moguće je (čak zajedno sa onima koji veruju u nemogućnost definisanja humora, up: Escarpit 1960), „kao radnu hipotezu koja zadovoljava naše ciljeve“, uzeti utemeljeno latinsko značenje reči i reći: „humor je oblik ukusa, naprosto način gledanja na stvari. Humor se, poput lepote, nalazi u posmatračevom oku“ (Laub 1999: 21); ili: humor je „mirni, radosni i refleksni pogled na stvari“, „način poimanja zabavnih prizora, koji izgleda, u svojoj umerenosti, da zadovoljava smisao za smešno i da traži oprostenoje za ono što ima malo delikatnog u tom užitku“ (Sully 1904: 276); ili: „*Humor ist keine Stimmung, sondern eine Weltanschauung*“³⁰ gde se ova poslednja reč može prevesti i kao „pogled na svet“, ili kao „filozofija života“ čime se

³⁰ „*Humor nije raspoloženje (ugodaj, nastrojenost), već jedan pogled na svet (posmatranje sveta)*“ (Wittgenstein 1980: 78). *Wabrig Deutsches Wörterbuch* (1984) definiše *Weltanschauung* kao „način na koji neko posmatra i izvodi značenje ili smisao, kao i nečije postojanje u svetu“ [*Art und Weise, wie jemand die Welt und ihren Sinn sowie sein Dasein in ihr betrachtet und beurteilt*]. Ukratko, humor se ovde može posmatrati kao ono što

daje primat jeziku. Humor se, naravno, može posmatrati i kao estetska emocija (osećanje) ili forma lepote. Reč je o humanističkom, estetskom humoru koji, kao i poezija, transformiše, menja svet – njima se izražava ono što inače nije moguće izraziti.

2.1. Jedna teorija emocija. I pored toga što je, čini se, sasvim izvesno i dovoljno jasno da humor ima podlogu u osećajnosti, velike nedoumice postoje u pokušajima da se odredi „ton koji u toj osećajnosti preovlađuje“. Na taj način se očigledna izvesnost koja humor dovodi u vezu sa emocijama, premeće u jednu dakako neugodnu i zjapeću neizvesnost. No, ispostaviće se da je (ne)poznavanje humora proporcionalno jednako (ne)poznavanju emocija. U tom smislu, hvatanje u koštac sa ovim problemom umnogome je olakšano velikim doprinosom koji je učinjen u oblasti filozofske psihologije druge polovine XX veka, kada se za analizu emocija u estetici počela koristiti kognitivno-emotivna teorija. Izučavanja u okviru ove discipline (Shibles 1974, 1978a, 1978b) došla su do zaključka da se emocije mogu definisati kao *procene* koje prouzrokuju osećaje i delanje u određenom kontekstu. Stariju, tradicionalnu postavku koja je emocije povezivala sa mislima ili idejama, filozofska psihologija napušta i izbegava upravo usled neodređenosti pojmova pomoću kojih su se emocije objašnjavale (pojmovi „ideja“ i „misao“). Umesto njih, ponuđeni su pojmovi kao što su „unutrašnji govor“, „jezička upotreba“ i „slikovni izrazi“. Kognitivna teorija iznosi tezu da se reči koje označavaju emocije, ili reči *za* emocije (poput, na primer, reči „ljubomora“), odnose na sledeće: a) *mišljenje* (tj. *upotrebu jezika*), b) *telesni osećaj*, c) *radnju* ili *delanje* i d) *situaciju*.

Kratak sažetak kognitivne teorije emocija mogao bi se predstaviti ovako: 1) emocija nije samo telesni osećaj; 2) emocija je *kognicija* koja prouzrokuje osećaj; 3) emotivna kognicija je prvenstveno *vrednosna procena*; 4) emocija se *može menjati promenom kognicije*; 5) emocije nisu urođene niti nepromenljive; 6) ne može se imati dva puta potpuno ista emocija; 7) *negativne emocije* kao što su bes ili osveta proizlaze iz pogrešnih procena

uključuje emocije, misli i dela u osnovni princip, viziju, filozofiju života. U Vitgenštajnovim pojmovima, humor se može posmatrati kao određena „forma života“.

kao što su: i) neuspeh u pokušajima da se prihvati stvarnost; ii) neuspeh u shvatanju da možemo uraditi samo ono što je u našoj moći; iii) pogrešna upotreba pojmova vrednosti kao što je, na primer, mišljenje da je nešto loše samo po sebi; 8) emocija ne spada u one (mentalne) stvari kojih se možemo „osloboditi“; 9) emocije same za sebe nisu uzrok ponašanja; 10) budući da je svaka izjava isto što i kognicija plus osećaji, *svaka izjava se može shvatiti kao emocija*; tvrdnju poput „Nebo je plavo“ prati neki osećaj, pa se, na taj način, takođe može shvatiti i kao emocija, u ovom slučaju, estetska emocija; 11) postoje *metaemocije*, odnosno, emocije o emocijama kao što je, na primer, uživanje u određenim emocijama. Ovakva teorija emocija umnogome olakšava analizu humora, naročito pesničkog, izrazito estetskog.

Drugi, pak, način da se emocije opišu jeste da se, zajedno sa Vigenštajnom i ostalim filozofima jezika, kaže kako su emocije određene „jezičke igre“. Tačnije, ako se pretpostavi ranije izložena teorija prema kojoj emocija uključuje i podrazumeva upotrebu jezika u konkretnom kontekstu, tj. zahteva „kognitivni proces“ ili mišljenje, vrlo važnim se ispostavlja precizno određenje šta se podrazumeva pod „mišljenjem“.

2.2. Analiza „misli“ i „mišljenja“. Ono što se podrazumeva pod „mišljenjem“ deluje kao dobro skrivena i čuvana tajna, ili čak kao krajnja misterija. Ljudi se, na primer, često određuju sintagmom „misleće životinje“, iako ostaje nepoznato i nejasno šta se podrazumeva pod onim „misleća“. „Mišljenje“ se definisalo kao takav proces u kome učestvuje određeni skup ideja ili misli što, bezmalo, nije ništa drugo do jedan od primera kružne definicije koja neki pojam objašnjava sinonimom ili radnjom označenom tim pojmom. Zapravo, *ideje*, *misli* ili *koncepti* se, kako predlaže savremena filozofska psihologija, moraju posmatrati samo kao pseudofilozofske mentalne funkcije, budući da nemamo dokaza kako su oni nekakvi entiteti unutar nas samih.

Međutim, ako ideje i misli nisu nekakvi mali atomi ili entiteti unutar nas, šta su onda? Jedan od načina da se priđe ovom problemu jeste da se pogleda šta to radimo kada kažemo da „mislimo“. Jasno je, dakako, da se, kada se uzme bilo kakav primer kako bi se nešto približilo, objasnilo

ili opisalo i pojasnilo, koristi *jezik*. S te strane, kada ljudi inače kažu da nešto znaju, pretpostavlja se da oni umeju vladati jezikom kako bi to znanje prikazali. Drugim rečima, pod „mišljenjem“ se uglavnom podrazumeva „upotreba jezika“, a ne čovekova sposobnost da juri i lovi neke neverbalne, atomističke ideje koje lebde negde unaokolo u vazduhu ili u neakvim skrivenim odajama njegovog uma, i koje potom vešto hvata i spretno pakuje u reči. Naravno, mi ne znamo, na primer, kakvo bi bilo mišljenje nekoga ko nikada nije naučio jezik, niti njime ovladao. Štaviše, čini se da je sada i prekasno da to saznamo s obzirom na to da posedujemo znanje jezika i sposobnost jezičkog izražavanja, budući da smo njime „zaraženi“, uhvaćeni u ono što se zove „lingvocentrična kategorija ili neprilika“, tako da nam je onemogućeno da izađemo, kročimo izvan jezika ne bi li saznali kakvo bi u tom slučaju bilo „mišljenje“.

Dakle, ako bez jezika nema „misli“ i „mišljenja“, onda se „misao“ može definisati kao korišćenje, „upotreba jezika“ – unutrašnjeg ili glasnog govora.³¹ Zbog toga filozofska psihologija pod mišljenjem podrazumeva upotrebu jezika, koju prate izvesni „slikovni izrazi“, iz čega je, opet, moguće izvesti preciznu i konkretnu definiciju emocija: *Emocija (uključujući tu, naravno, i humor) jeste mišljenje definisano kao upotreba jezika plus slikovno izražavanje, koje uzrokuje telesni osećaj*. Prema kognitivnoj teoriji emocija, da bi se emocija analizirala i razjasnila, neophodno je ponuditi jasan opis kako unutrašnjeg, tako i glasnog govora neke osobe. Možda razlog zbog kojeg istraživači nisu bili sigurni u vezi sa emocijama, pa time i sa humorom, leži upravo u tome što nisu bili sigurni u vezi sa time kako da opišu „mišljenje“ i „emocije“, kao što nisu posedovali adekvatan pristup koji bi opisao sam odnos između misli i emocija, odnosno, pristup koji bi ove dve kategorije doveo u bližu i jaču vezu.

2.3. Emocija i etički pojmovi. Još jedan razlog usled kojeg se grešilo u vezi sa emocijama jeste i to što nije u dovoljnoj meri bilo jasno da pojmovi *za* emocije *uključuju etičke pojmove*. Pored toga, bilo je

³¹ Na taj način, kada kažemo: „Mislim na jedno, a govorim drugo“, sve što se podrazumeva jeste da „U sebi govorim jedno, a naglas drugo“.

prisutno i puno nedoumica koje su rađale mnoge konfuzije u vezi s tim kako razumeti i analizirati same etičke pojmove.

Prema kognitivnoj teoriji emocija, *etički pojmovi se mogu okarakterisati kao termini suštinski otvorenih konteksta sa ograničenim opsegom instanci zamene*. Tako, na primer, reč „dobar“ može značiti veoma mnogo toga; po sebi i za sebe, etički pojmovi su lišeni značenja, lišeni reference, odnosno, kao i Ostinovi *performativi*, ostaju izvan domašaja pitanja o istinitosti. Da bi etički pojmovi postali smisaoni, razumljivi i istiniti, nužno je dodeliti im posebno empirijsko i opisno značenje, kao i obezbediti im naročit kontekst. Prema ovoj teoriji, reći „Ja sam loš“ predstavlja zloupotrebu jezika, pa time i neuspeh razumevanja kako funkcionišu etički pojmovi. Navedena rečenica, ili iskaz, sam za sebe ne govori, zapravo, ništa. To je poput jednog drugog primera koji razotkriva matematiku etike: naime, reći „Pogrešno je jer je nemoralno“, ne predstavlja iznošenje nekog određenog razloga ili argumenta *pro et contra*, već, zapravo, jedno kružno zaključivanje, upravo zato što se jedan etički pojam (*pogrešno*), definiše i objašnjava drugim (*nemoralno*). Šekspir je, takođe, u drami *Henri VI*, pokazao kako etički pojmovi mogu biti neprecizni i nejasni: „Ako je ono *pravedno* što Vorik / Pravednim zove, onda *nepravednog* / Ničega nema; sve je pravedno“ (3 deo, II čin, scena ii).

Emocije, dakle, uključuju etičke pojmove: krivica, na primer, jeste procena „*Nije to trebalo* da učinim“, ili „Učinio sam *pogrešnu* stvar“; nasuprot, emocija humora uključuje pojam pozitivne vrednosti, poput „To je greška, ali *nije štetna*, mogu od nje da se distanciram“, ili „u stanju sam da *prihvatim* činjenicu da je nešto greška“. Na taj način, zahvaljujući ovakvom pristupu kognitivne psihologije, analiza humora predstavlja proširenu analizu jedne emocije.

2.4. Modeli za definisanje „misli“ i jezika. Na tragu zaključaka filozofske psihologije pokazalo se kako humor i druge emocije uključuju kogniciju, kao i da je za njihovo određenje potrebna analiza „misli“ i jezika. Ono što sledi jeste pokušaj da se pokaže kako jezik, a ne mentalno „mišljenje“, ima epistemološko prvenstvo ili prednost. Dakle, „Da li je mišljenje vrsta govora?“ (Vitgenštajn 1980: §330).

Prve korake ka odgovoru na ovo pitanje možda predstavlja, recimo, argument koji je Aristotel izneo protiv skepticista: ako oni predstavljaju svoju teoriju skepticizma, kaže Platonov učenik, oni moraju nešto povodom nje reći; a ako bilo šta kažu, onda oni nužno moraju nešto podrazumevati pod rečima koje koriste, odnosno, moraju pretpostaviti da mogu razumno, dakle, razumljivo komunicirati sa drugima; jednostavno, oni moraju unapred pretpostaviti značenje, jezik i komunikaciju, što zapravo znači da u velikom stepenu ne mogu biti skeptični. Drugim rečima, obznanjuje Aristotel, i skepticisti su uhvaćeni u ono što je ranije označeno „lingvocentričnom kategorijom ili neprilikom“.

Drugi primer bio bi, na primer, Dekart koji je kritikovan da pogrešno uzima „Ja mislim“ (*cogito*) za početnu epistemološku tačku (sa)znanja. Problem sa njegovim pristupom upravo je u tome što on čini pogrešku u pretpostavci da postoji *um* koji u sebi sadrži *ideje*, te je njegova omaška sadržana u prednaučnom pogledu koji *um* smatra nekakvom metafizičkom stvari ili supstancom. Pored toga, on ne uspeva da uvidi kako su um i misli, isto kao i njegova teorija, unapred pretpostavljeni i stvoreni pomoću jezika, jezikom, u jeziku. Naime, tvrdnju da jezik poseduje epistemološki primat, opravdava samo njegovo postojanje, dok „misao“, sa druge strane, ne može da opravda samu sebe – „misao“ je nejasan, pseudopsihološki pojam – tek pojam „upotreba jezika“ obezbeđuje konkretnu paradigmu onoga što se uglavnom shvata pod pojmom i rečju „misao“. Štaviše, i reč „misao“ jeste deo jezika, pripada njenoj leksičkoj građi. Možda postoji – a ako ne, onda ga je sigurno moguće zamisliti – jezik u čijem se rečniku ne nalazi reč „misao“, ali sigurno je da niko ne može imati „misao“ van jezika, niti može van jezika misliti i vršiti radnju koju zovemo „mišljenje“.

Vitgenštajnova tvrdnja: „Znanje nije prevedeno u reči kada je izraženo. Reči nisu prevod nečeg drugog što je postojalo pre njih“ (Wittgenstein 1967: 191) – znači, zapravo, da ne posedujemo direktan pristup čistoj ili goljoj misli, odnosno, da „misli“, „ideje“ ili „značenja“ nisu nezavisni entiteti (unutar *uma* ili bilo koje druge kategorije). Austrijski filozof Ludvig Vitgenštajn, jedan je od prvih koji je jeziku dodelio

epistemološki primat.³² On različite upotrebe jezika naziva „formama života“ ili „životnim formama“. Prema Vitgenštajnu, „životna forma“ je zadata, što znači da je, dok ga učimo, naš jezik primarno (primitivno) iskustvo i ne može biti objašnjeno nekom drugom vrstom iskustva.³³ Štaviše, prema ovom filozofu, i objašnjenje je zapravo samo jedna vrsta „jezičke igre“ i ne može zauzeti mesto nekih drugih objašnjenja kao što je, na primer, „jezička igra“ opisivanja. Ukratko: ne postoje prava objašnjenja kao takva. „Životna forma“ se odnosi na shvatanje da mi živimo naš jezik, ili da je jezik osnovna forma života; drugim rečima, „životna forma“ znači „jezik života“, isto kao i „život jezika“; upravo zbog toga što jezik ima epistemološki primat on se mora smatrati datim, zadatim. Jezik, dakle, ne počiva na prethodnim shvatanjima da postoje misli, objekti, ili ponašanje; on nije samo forma ponašanja, već je pre ponašanje jedno od formi „jezičke igre“, one koja se tiče upotrebe reči „ponašanje“ i govora o reči „ponašanje“. Ukratko: postoji zadatost jezika iza koje nema smisla, niti je moguće dalje ići.

2.5. Analiza značenja. Prema Vitgenštajnu, značenje reči nije ono na šta se ta reč odnosi, ili šta označava, već predstavlja upotrebu koju reč ima kao element jezika. Ako hoćemo da odredimo značenje

³² Ovaj iskorak u Vitgenštajnovoj filozofiji, iako postavljen kao jedan od važnijih problema u prvoj njegovoj knjizi *Tractatus logico-philosophicus*, prevashodno se vezuje za niz drugih knjiga koje su objavljene posthumno (kao što su *The Blue and Brown books*, *Zettel*, *Culture and Value*, *On Certainty*, na čelu sa *Filozofskim istraživanjima*), i u vezi sa kojima se uglavnom govori o filozofiji „kasnog“ Vitgenštajna. Nešto slično predlaže i Vorf-Sapirova hipoteza koja iznosi tezu da jezik uglavnom stvara stvarnost: „Mišljenje je veliko proširenje lingvistike“ (Whorf 1956: 66).

³³ Na samom početku *Filozofskih istraživanja*, Vitgenštajn uvodi pojam „jezičke igre“, objašnjavajući da se sva upotreba reči odigrava na isti način i u istom obliku pomoću kojeg deca uče svoj maternji jezik – kao igra, tako da se uvek kada je u pitanju primitivni jezik, može o njemu govoriti kao o „jezičkoj igri“. „Jezik i delatnosti kojima je protkan, ja ću nazvati jezičkom igrom“ (Vitgenštajn 1980: §7). Nešto ranije, u predavanjima koja su objavljena pod naslovom *Plava knjiga*, Vitgenštajn je za „jezičke igre“ tvrdio da su to „načini upotrebe znakova jednostavniji od onih na koje upotrebljavamo znakove našeg vrlo komplikovanog svakodnevnog jezika [...] forme jezika kojima deca počinju da upotrebljavaju reči. Proučavanje jezičkih igara je proučavanje primitivnih formi jezika ili primitivnih jezika“ (Witgenstein 1960: 17).

reči, moramo odrediti način na koji je reč upotrebljena kao instrument jezika. U 43. fragmentu *Filozofskih istraživanja*, piše: „Za *veliku* klasu slučajeva u kojima se koristi reč 'značenje' – iako ne za *sve* slučajeve njene upotrebe – tu reč možemo ovako da objasnimo: značenje jedne reči je njena upotreba u jeziku.“

Ovo zapažanje skreće pažnju na to da se *upotreba* često shvata kao ono čija je namera da nas nauči važnosti zamene (suplementiranja) sintaksičke i semantičke teorije trećim slojem, odnosno, teorijom pragmatičnosti prirodnog jezika ili *teorijom govornih činova* (up: Serl 1991). Drugim rečima, krajnja poenta je da „za *veliku* klasu slučajeva“ ne postoji ništa što bi se moglo dobiti pitanjem „Šta znače reči (koje smo izgovorili)?“ bez pozivanja na simultana zapažanja dobijena odgovorima na pitanja kao „Kada je to rečeno?“, „Gde je to rečeno?“, „Ko je to rekao?“, „Kome je to rečeno?“, i tome slično.

Kao što je poznato, Vitgenštajn u svojoj prvoj knjizi (*Tractatus logico-philosophicus*) uopštava Fregeovo pravilo konteksta, pišući da se ono ne odnosi samo na reči (i njihovu ulogu unutar konteksta određene propozicije) već na rečenice (i njihovu ulogu unutar konteksta određene upotrebe, ili – kako je Vitgenštajn naziva – jezičke igre). Na taj način, kasni Vitgenštajn misli da ako se usredsredimo na rečenicu i upitamo, van svakog razmatranja konteksta određene upotrebe, šta 'ona' znači, onda ćemo, hteli ne hteli, završiti tražeći njeno značenje u području psihološkog. Međutim, ono što, prema Vitgenštajnu, konstituiše određeno značenje izgovorene ili napisane rečenice nije prosto participacija psihološkog čina, već naša upotreba rečenice u kontekstu u kome je rečenica sposobna da obavi (Frege i rani Vitgenštajn bi rekli: logički, a kasni Vitgenštajn: gramatički) delatnost značenja. Dakle, ako neko pokuša da obezbedi odgovor na pitanje šta znači izvesni izraz van razmatranja bilo kog konteksta u kome je upotrebljen, tada će taj isti, više ili manje, nevoljno pasti u grešku misleći da bi 'značenje pod kojim neko upotrebljava reč' trebalo biti shvaćeno kao proces kroz koji prolazimo dok izgovaramo ili slušamo reč.

U delu *On Certainty*, Vitgenštajn piše: „Kao što reči 'Ja sam ovde' imaju značenje jedino u određenim kontekstima, a ne kada ih izgovorim

nekome ko sedi ispred mene i jasno me vidi – ne zato što su suvišne i nepotrebne, već zato što njihovo značenje nije *određeno* situacijom, što stoji u potrebi za takvim određenjem“ (Wittgenstein 1969: §348). Ono što Vitgenštajn ovde govori nije: jasno je šta znači rečenica 'Ja sam ovde', iako ono što se misli njenim izgovaranjem ostaje manje nego potpuno razumljivo usled neodgovarajućeg konteksta upotrebe. Ono što Vitgenštajn ovde govori o rečima 'Ja sam ovde' upravo je suprotno: da 'njihovo značenje nije *određeno* situacijom' – da njihovo značenje i dalje 'stoji u potrebi za takvim određenjem'.³⁴ Ono šta smo skloni da nazivamo 'značenjem rečenice' nije svojstvo koje rečenica već poseduje u apstraktnoj formi bilo koje moguće upotrebe i što onda sa sobom nosi – poput neke 'atmosfera koja prati reč' – u svakoj posebnoj prilici kada se upotrebljava. Reč je o tome, tvrdi Vitgenštajn, da je 'značenje rečenice' *u* okolnostima u kojima se 'stvarno primenjuje'. To je razlog zbog kojeg Vitgenštajn u knjizi *On Certainty* (§348) kaže: reči 'Ja sam ovde' imaju značenje *samo* u određenim kontekstima – drugim rečima, pogrešno je misliti da reči same za sebe poseduju značenje odvojeno od njihovog kapaciteta da imaju značenje kada ih različiti konteksti upotrebe obavezuju na to.

Vitgenštajnovi stavovi se umnogome poklapaju sa stanovištem Bahtinovog bliskog saradnika Valentina Vološinova, iznetim u knjizi *Markizam i filozofija jezika*. „Smisao neke reči u celosti je određen njenim kontekstom. U suštini, koliko data reč ima konteksta upotrebe toliko ima i značenja. Pri tome, međutim, reč ne prestaje biti jedinstvena, ona se, da tako kažemo, ne cepa na onoliko reči koliko ima konteksta njene upotrebe. To jedinstvo reči ne obezbeđuje se, naravno, samo jedinstvom njenog fonetskog sklopa, već i momentom jedinstva svojstvenim svim njenim značenjima. Kako

³⁴ U *Filozofskim istraživanjima*, Vitgenštajn koristi sličan primer ("To je ovde") da istakne da 'značenje izraza' nije nešto što izraz po sebi poseduje i što se potom uvodi u kontekst upotrebe: „Kažu mi: 'Ti razumeš ovaj izraz, zar ne? Dobro, dakle, – i ja ga upotrebljavam u značenju koje je tebi poznato.' – Kao da je značenje neka atmosfera koja prati reč i koju ova unosi u svaku upotrebu. Ako, npr., neko kaže da rečenica "To je ovde", (pri čemu pokazuje jedan predmet pred sobom) za njega ima smisla, neka se upita pod kojim se specijalnim okolnostima ova rečenica stvarno primenjuje. U njima ona onda ima smisla“ (Vitgenštajn 1980: §117).

pomiriti načelnu višeznačnost reči s njenim jedinstvom? – Tako se, grubo i elementarno, može formulisati osnovni problem značenja. Taj problem može se rešiti samo dijalektički“ (Bahtin 1980: 88).³⁵

Jednom rečju: znaci ne upućuju na sebe, ne odnose se isključivo na sebe same. Pre će biti da ih mi dovodimo u vezu jedne sa drugima, što je, zapravo, ono što se u okvirima semiotike misli pod njihovom „povezanošću“. Reći da znak „označava“ ili „predstavlja“ neki drugi znak jeste reći jedino da se on posmatra u određenom uzorku odnosa sa nekim drugim znakom. Odnosi između znakova, zbog toga, ne treba da uključuju mentalne entitete kao što su „značenja“ ili „ideje“. Pored toga što znaci imaju veze sa drugim znacima, oni imaju veze i sa drugim opaženim objektima. Ovde se, zapravo, predlaže nementalna asocijativna teorija značenja. „Asocijacija“ se odnosi samo na činjenicu ili paradigmu čovekove sposobnosti da nauči da određeni znak posmatra u vezi sa određenom vrstom objekta.

2.6. Asocijativna teorija značenja. Neke šale, ali i pesničke slike, ne mogu se razumeti bez poznavanja konotacija. No, prividno sav humor uključuje konotacije. Zbog toga, moguće je bilo šta dovesti u vezu sa bilo čim. Ovo je naročito svojstvo koje u osnovi važi za trope, humor i poeziju. Može se reći kako sav jezik funkcioniše po principu asocijacija, tako da se konotacija prividno odnosi na sve vidove humora.

Pod „nementalnim asocijacijama“ se podrazumeva da zapravo mi dovodimo u vezu, zvukove neke reči sa objektom iz stvarnosti koju ta reč označava. To je nešto što nam je moguće uraditi. Mentalni ili atomistički entiteti iza kulisa kao ni nikakva čudna mašinerija „uma“ ne bi trebalo da se pretpostavljaju kao postojeći. Pre je reč o čisto biheviornoj, opažajnoj paradigmi za asocijacije i konotacije. Vitgenštajnov pogled na značenje svakodnevnog jezika kao jezičke igre u konkretnom

³⁵ Da je ovu knjigu napisao Vološinov a ne – kako se mislilo i oko čega su se vodile debate – Bahtin, svedoči ovaj mislilac u razgovorima sa Duvakinim (Videti: M.M.Бахтин 2002). Međutim, postoje mišljenja prema kojima je Bahtin ovo potvrdio iz poštovanja prema svom prijatelju, ne želeći da otkrije pravu istinu oko kontroverze autorstva. Izgleda da je dijalektika još jednom odvojavala pobedu: nije rešila problema, ali je potvrdila sebe.

kontekstu daje dublju podršku i razjašnjenje pretpostavci da su asocijacije nešto što stvaramo u svakodnevnim životnim situacijama.

Dalje, za pretpostaviti je kako ova nementalna teorija pomaže pri objašnjenju rada **metafore**. Postoji mnoštvo opštih teorija o mehanizmu po kojem funkcioniše metafora, ali teorija koja bi trebalo da objasni detaljnije taj proces morala bi da bude zasnovana na znanju posebnih asocijacija koje ljudi prave (što je, na primer, prvobitno bio slučaj sa razvijanjem tzv. „Porfireijevog stabla“ u pokušajima odgonetanja prenosnog značenja metafore, a danas sa „mapiranjem“ u kognitivnim proučavanjima metafore).

Šta su, onda, neke od paradigmi za asocijacije? Prva je ta da se dovode u vezu zvuk neke reči, npr. „olovka“ sa predmetom, objektom olovke. To je čista paradigma zato što predstavlja nešto što se da opaziti i uraditi. Dotle, ništa više od ovoga se i ne misli pod pojmom asocijacija. Ali kakve eksplanatorne vrednosti ima to što ćemo ovaj proces smatrati asocijacijom? Pa upravo taj što on predstavlja *način učenja*. Kako, na primer, deca uče reči? U jednom složenom procesu u kojem se prvo zvuk povezuje sa nekim objektom, pa se zvuk koji se čuo uzima za objekat koji se video. Potom se asocijacije produžavaju u smislu paradigme „videti-kao“ ili posmatranja u pojmovima modela ili metafore, koji imaju eksplanatornu vrednost. One pokazuju da je *način na koji se donose procene zavisao od verbalnih i vizuelnih modela*. Paradigma asocijacija se produžava uviđanjem da *percepcija nikada nije lišena lingvističkih asocijacija*. Šta god da se opaža, nikada se ne opaža samo za sebe, već je uvek praćeno izvesnim asocijacijama. Kao što je već istaknuto, procena je u osnovi upotrebe jezika; a percepcija ili opažanje se uvek odnosi na procenu (☞ III, 2.3. *Alegorija i percepcija*).

„Asocijativnim (konotativnim) značenjima ostvaruje se emocionalna (i ekspresivna) jezička funkcija, tako što se pri označavanju pojava (predmeta) izražavaju različite *emocije* govornika, kao što su odobravanje, neslaganje, ublažavanje, preuveličavanje, ironija, neverovanje, humor i sl.“ (Mršević-Radović 1987: 16). To znači spremnost da se svaka asocijacija svede na konkretni iskaz ili opis utisaka iz svakodnevnog iskustva. Asocijativnost se na taj način suprotstavlja tzv. mentalizmu, kao i metafizici, i biva naklonjena operativnoj definiciji. Treba takođe biti načisto

sa time da su i sva ova objašnjenja, sama za sebe, takođe jedna jezička upotreba ili perspektiva: tiču se problema koji se mogu rešiti i razjašnjenja koja se mogu dobiti.

Humor i metafora po sebi su načini na koji nam se predočava ono što smatramo *normalnim* ili *uobičajenim asocijacijama* i ono što smatramo *odstupanjima* i *devijacijama*. Jedna paradigma asocijacija jeste prioritet i *norma*. Upitati za asocijaciju jeste pitati za uobičajeno, ili primarno, nasuprot sekundarnim, udaljenim ili zabačenim asocijacijama. Tako možemo svakoga upitati na šta njega najbliže asocira neka reč ili stvar: ubrzo će se otkriti kako je ono što je za nekoga doslovno i bukvalno, za nekog drugog devijantno i odstupajuće. Tu i leži sva relativnost i neuhvatljivost humora.

Drugi model za razmatranje asocijacija jesu *pravila*. Da li su asocijacije vođenje pravilima? Pravila su kao putokazi, ona upućuju. Jasno je da je nemoguće dovesti u vezu jednu reč sa svim drugim objektima, ali nemoguće je i to da se čitav proces uprosti na dovođenje u vezu jedne sa drugom stvari. Ovo je upravo i poenta epistemološkog prvenstva jezičkih igara! Moguće je koristiti i razumeti jezik u određenoj situaciji, ali je nemoguće očekivati da ga dalje analiziramo. *Analiza po sebi jeste samo još jedna jezička igra ili perspektiva.*

2.7. Humor – zaključci. Ako se, dakle, kaže da je humor emocija, onda se sve ono što je primenljivo u slučaju emocija može primeniti i na humor, tj. sve što važi za emocije važi i za humor. To znači da ako su poznate stvari u vezi sa emocijama, onda se poseduje prilično znanja i o humoru, čak pre nego li se krene u ispitivanje konkretnih pojedinosti. Stoga se mogu izneti sledeći zaključci: 1) budući da je emocija procena (upotreba jezika plus slikovito izlaganje) koja uzrokuje telesni osećaj i radnju, onda humor nije ništa drugo do iskaz (procena) koja uzrokuje osećanje i radnju u izvesnom kontekstu (u ovom radu, upotreba reči „misao“ i „kognicija“ uvek će se odnositi jedino na upotrebu jezika plus neko slikovito izlaganje); 2) iz kognitivne teorije emocija, takođe proizlazi da humor nije samo telesni osećaj ili unutarnje stanje; 3) budući da se emocija može menjati promenom kognicije (procena),

humor se, takođe, može menjati promenom procena; 4) prema analogiji sa emotivnom kognicijom, koja je prvenstveno *vrednosna procena*, može se proširiti Morijeova i Ženetova karakterizacija humora kao *aksiološke antiifrazę* – o kojoj je bilo reći ranije – i reći kako humorne reći delimično opisuju svaku od sledećih kategorija: procenu (upotrebu jezika), osećanja, radnje, kontekst; 5) budući da se ne može dva puta imati potpuno ista emocija, jasno je da se nikada ne može dva puta imati istovetno humorno iskustvo usled promene gore navedenih faktora; 6) humor se može odvojiti, tj. razlikovati od drugih emocija putem razlikovanja različitih procena, osećanja, akcija ili radnji, i konteksta koje uključuje; 7) smeh koji samo podrazumeva telesno osećanje i radnju, kako je na prvom mestu pokazano, nije kriterijum za humor. Na taj način potrebno je vratiti se polaznoj definiciji: humor je proizvod procene da postoji neka greška i to ona koja nije loša ili štetna; ta greška, potom, proizvodi smeh i prijatne telesne osećaje.

S druge strane, moguće je izvesti pojedine zaključke povodom *odnosa humora i ozbiljnosti*. O tom odnosu, koji je u teorijskim određenjima humora odavno prisutan, bilo je reći povodom Šopenhauerovog zapažanja da je humor „suprotnost ironiji“ jer predstavlja „ozbiljnost koja se krije iza šale“. Međutim, ozbiljnost o kojoj govori Šopenhauer, nalazi se u sferi procena stvaraoca humornog, tačnije: njegove *vrednosne* procene. Međutim, sasvim je jasno da postoji i drugi pol ozbiljnosti, na drugom, suprotnom kraju komunikacionog lanca, koji je svojina recipijenta. Zato je moguće, na primer, u preispitivanju odnosa ozbiljnosti i humora, krenuti od adresata³⁶, odnosno, od pitanja o značenju idiomske

³⁶ Adresat je *primalac* poruke, član komunikacionog lanca koji je na suprotnom polu od pošiljaoca ili adresanta. Može označavati jednu ili više osoba, tj. publiku. Pojam je u funkcionalnu lingvistiku uveo Karl Biler, predstavljajući govorni događaj pomoću trougaone sheme (adresant – referent – adresat). Ovaj model kasnije preuzimaju lingvisti i poetolozi praške škole (R. Jakobson, J. Mukaržovski, J. Levi, F. Vodička) za formulisanje sheme jezičke komunikacije. U kasnijoj Jakobsonovoj (1966) formulaciji komunikacionog akta, za adresata se vezuje *konotativna* ili *impresivna* jezička funkcija. Najveći doprinos u proučavanju vrsta i uloga adresata dala je semiotika. U zavisnosti od adresata, ruski semiotičar J. Lotman (2000: 29-31) razlikuje dva tipa komunikacionih kanala. Prvi pravac prenosa poruke jeste „ja-

sintagme koja retorički otelotvoruje poziciju adresata: Šta znači „uzeti šalu za ozbiljno“? To, zapravo, znači primiti šalu kao pretnju ili nešto loše, jer sve što izlazi van ciljeva nečije ozbiljnosti može se shvatiti kao loše: takva osoba neće lako odgovoriti na humor. To, takođe, znači i to da kada na humor ne reaguju ljudi koji su mu inače skloni, vrlo je moguće da su zabrinuti, zastrašeni, uznemireni. Ako je, pak, osoba takva da uopšte ne reaguje na humor to sugerise moguć psihološki problem. Već je u okvirima psihologije zapaženo da „smisao za humor označava emocionalnu zrelost“ (Grotjahn 1957: 81). Uzimati nekoga za ozbiljno često znači shvatiti ga bukvalno, kao i biti lišen mogućnosti da se uvide dvostruka ili odstupajuća značenja, ili široke, različite perspektive. Poput „šupljeg“ teniskog reketa, usko razmišljanje maši nameravan ambigvitet humora. Tačnije, u susretu sa humorom potrebno je nešto poput poetske dozvole, jer uz poetsku dozvolu nije neophodno govoriti obično, tj. na uobičajen, svakodnevni, konvencionalan način. Pesnicima je, a to je ujedno najbolji i, u slučaju ovoga rada, najkorisniji primer, dozvoljeno da se o stvarima, događajima i prilikama izražavaju na čudan način, da govore u metaforama, da pričaju neobično, zanimljivo, zanosno, zavodljivo. Pored toga, „ozbiljno“ ponekad znači i „strašno, hladno, strogo, smrknuto, grozno, zabrinuto“, a nekada može značiti: „objektivno“ i „odgovarajuće“. Neko može biti izrazito inteligentan istraživač, a i dalje biti humorističan i upotrebljavati humor – takav je, na primer, Umberto Eko u u većini svojih tekstova – što je, zapravo, znak kreativnog i kritičkog duha.

on“, u kome je „ja“ adresant i subjekat prenosa kome je poruka poznata, dok je „on“ objekat prenosa ili adresat kome je poruka nepoznata. Drugi pravac je „ja-ja“ slučaj kada adresant poruku predaje sebi samom kome je poruka već poznata. U sistemu gde je adresat „on“, informacija se premešta u prostoru, a u sistemu gde je adresat „ja“, prenos se odigrava u vremenu. Prenosjenje poruke samom sebi, tj. podudaranje adresata sa adresantom dešava se u slučajevima kada se podiže rang poruke: kada se čovek obraća sebi, poput zapisa u dnevnicima, autobiografijama, memoarima, u šta se može ubrojati i postupak *samoismevanja* (ili: šale na svoj račun), odnosno, svih onih zapisa koji za cilj imaju tumačenje unutrašnjeg stanja onog koji piše, tj. autokomunikaciju.

Drugi smisao ozbiljnosti jeste na tragu onoga što predlaže Šopenhauer, a to je ozbiljna šala – ona uključuje humor i istovremeno obezbeđuje novo znanje ili uviđanje. Videlo se da iskaz uzet ozbiljno ne može doneti humor. Međutim, sam humor se može uzeti ozbiljno, kao kritički, inteligentni humor, kao uviđanje (ili, u najekstremnijem obliku kao *satira*), a i dalje ostati humor. Suprotnost nečijem smislu „ozbiljnog“ upravo je – trivijalno, pa se često izvodi pogrešan zaključak da je humor trivijalan. Suprotnost upravo takvoj neprosvetljenoj ozbiljnosti može biti vitalni, živi, uviđajući humor. Ono čemu se neko smeje govori nam o tome povodom čega ta osoba jeste, kao i povodom čega nije ozbiljna. Drugim rečima, ono čemu se čovek smeje, najviše nam govori o toj osobi: „Ljudi ni u čemu tako jasnije ne pokazuju svoje karaktere (lica) nego u onome što smatraju smešnim“, pisao je Gete; „Svako se smeje na svom nivou, često malo ispod, ali nikad iznad“ (Ženet 2002: 184). Pojedine osobe smatraju humor o seksu i religiji tabuom, jer ih takav humor vređa. Drugi, pak, mogu odbijati humor koji je kritičan prema njima, što govori da se te osobe (ili: institucije) nečega plaše. A to, s druge strane, postavlja pitanje o postojanju činjenica ili takvih stvari o kojima se ne treba šaliti.³⁷

U skladu sa prethodnom raspravom, poenta jeste upravo u tome da humor narušava i podriva granice naših strahova, naše ozbiljnosti i našeg odbijanja ili neprihvatanja. Poznato je da postoji takva vrsta humora koja se naziva „bolesnim“ ili „crnim“. Pri tom, to je još jedna od „najozbiljnijih“ poteškoća u vezi sa humorom: ne zna se zasigurno kada će se neko braniti, kada će neko šalu uzeti za ozbiljno, kada će neko preterati šaleći se. Šaliti se sa ljudima, u prevodu znači – rizikovati. Neki ljudi, svima je poznato, svesno odbijaju da se smeju šalama kako bi sebi dali nadmoć nad drugima. Drugi su, opet, netrpeljivi ili anksio-

³⁷ To pitanje je, na primer, humorno vrlo uspešno tematizovano u pesmi iz cenzurisanoj filma *Plastični Isus* (1973) režisera Lazara Stojanovića, koja glasi: „Od šale sam se rodio / Od šale počeo da mislim / Na šalu sam sve prevodio / Na šalu su me našli da visim“ (sintagma „na šalu“, u poslednjem stihu, humorno je *dvosmislena*).

zni prema humoru uglavnom zato što se plaše da to ne povredi druge ili, možda, njih same.

Jednim svojim delom, humor počiva na tome da se o stvarima ne govori strogo niti ozbiljno. Uz humor se ignoriše težnja i potraga za ciljevima, često se od njih i odustaje, ne obraća se pažnja na posledice, dopušta se da sve bude moguće, priznaju se suprotnosti i dozvoljava prednost alogičnog. Humor čini i sam beg mogućnim.³⁸ On dopušta da se prevaziđe tlačenje stvarnosti, razloga i pravila. Humoran stav je nepobitno prihvatanje života kao takvog sa svim greškama, prihvatanje onoga što se teško da izmeniti. Naime, niko ne može odbijati realnost onakvu kakva je – ona se, ako se već čovek ne lati pištolja ili sekte, mora prihvatiti (iako se, naravno, može diskutovati o tome kakvo se prihvatanje ili *kompromis* sa realnošću u načelu odbija činovima poput (samo)ubistva ili religijske askeze). Tu, u tom prihvatanju nečega ili nekoga ko greši, ko pravi, stvara pogreške, ima nečeg lepog. Humor je, dakle, oblik darežljivosti. Ozbiljnost i bes, recimo, zasnivaju se na odbijanju i odbacivanju. Humor se, nasuprot, zasniva na *prihvatanju*. Prihvatanje pogreške ili devijacije je nužan uslov humora, tako da svaki drugi sinonim za glagol „prihvatiti“ priliči svojstvu humora: simpatija, optimizam, pozitivan pristup, darežljivost u mišljenju, fleksibilnost misli, humanistički stav, odgovornost, saosećajnost, ljubaznost, interesovanje, razumevanje, dobročinstvo, sloboda, briga, požrtvovanost. Stoga smo u stanju da se smejemo čak i „dragom korovu ili kukolju“. Budući da je nužan uslov humora prihvatanje, pokazano je da je većina sklona da istakne kako humor mora podrazumevati zaigranost, pomirljivi stav, čak i ljubav; Tekeri je govorio da humor predstavlja melanž duhovitosti i ljubavi („vic s ljubavlju“); Karlajl je pisao da je suština humora senzibilnost, toplo, nežno, prijateljsko „saosećanje sa svim oblicima postojanja“ (up: Tartalja 1985: 254). Humor je na taj način jedna vrsta intimiziranja u smislu da zahteva nečije prihvatanje. Što se humor više toleriše, veće je intimiziranje.

³⁸ Frojd, na primer, humor posmatra kao odbrambeni proces, budući da odbrambene procese smatra psihičkim korelatima refleksa bežanja (up: Frojd 1969: 239–40).

Može li bilo koja greška ili devijacija biti smešna? Može. Ništa samo po sebi nije smešno. Mi smo ti koji stvari i događaje vidimo kao humorne. Nijedan objekat za sebe nije smešan, potrebno je da se taj objekat proceni kao humoran. Treba ponoviti: humor je, kao i svaka druga emocija, subjektivan.³⁹ Ništa nije pogreška niti devijacija po sebi, postoji samo iskrivljenost nečije subjektivne percepcije, nečijeg uverenja i tome sl. Stvari iz spoljašnjeg sveta ne uzrokuju emocije, već ih prouzrokuje mi sami našim procenama – mi sebi stvaramo osećaj dosade, ljutnje, ljubavi, besa, mi sami stvaramo i određujemo humor. Humor se, dakle, ne može smeјati, već se stvari mogu opažati i procenjivati kao humorne. To znači da svaka devijacija ili greška može biti humorna ako se prihvati kao takva. Groteska, tragikomedija, bufonerija se, u određenom smislu, često shvataju humorno. Grub humor, ogoljeni humor, tabu humor, bolesni i crni humor mogu biti smešni ako su prihvaćeni. Isto je i sa smrću – i ona, često, može biti humorna (pravi primer je Swiftov humor koji su pojedini skloni da imenuju kao *Galgenhumor* ili *humor pod vešalima*).

No, zar se humor ne suprotstavlja snažnom osećanju? U raspravi o ovom pitanju, Bergson je držao da je smeh nekompatibilan sa snažnim emocijama. Intelektualni humor koji je, čini se, okosnica njegove rasprave *O smeћu*, sigurno pretpostavlja amputaciju emocija i odsustvo empatije, izvesno je da zahteva nepristrasnost. Suprotna ovom gledištu jeste tvrdnja da humor često uključuje snažna osećanja. Da li se pod „snažnim osećanjem“ podrazumevaju toplina, ljubav i nežnost? Ako je odgovor potvrđan, onda se može reći kako humor ne isključuje snažna osećanja. Humor, zadovoljstvo koje pruža, komunikativno uviđanje i in-

³⁹ Ovo svojstvo humora, kao distinktivno u odnosu na dosetku, zapaža i isti-će Frojd kada piše da „humor zahteva najmanje među svima vidovima komičnog; njegov proces dovršava se već u jednoj jednoj osobi, učesće neke druge osobe ne dodaju mu ništa novo. Uživanje u humorističkom zadovoljstvu koje je u meni nastalo mogu da zadržim za sebe a da pri tom uopšte ne osećam potrebu da to saopštim nekom drugom. Nije lako reći šta se pri stvaranju humorističkog zadovoljstva u toj osobi zbiva; međutim, izvestan uvid će se ipak steći ako se ispituju *slučajevi saopštenog ili doživljenog humora*, u kojima zahvaljujući svom razumevanju humorističke osobe dolazim do istog uživanja kao i ona“ (Frojd 1969: 234-5).

timnost koju stvara, nužni su sastojci potpunog i bliskog emocionalnog odnosa. Opet, humor izražava i iskazuje prihvatanje, priznanje, iako je reč o nečijoj grešci. To je dramska i estetska emocija *par excellence*.

S druge strane, ukoliko je humor u stanju da u sebe uključi groteskno, može se činiti da su groteskno i užasno dobrodošli. No, to nije slučaj upravo zato što se užasni aspekti određenih pojava i situacija, na primer, mogu odbijati, dok je, istovremeno, moguće smeјati se prihvatljivim aspektima užasnih pojava i situacija. U Tolstojevoj pripovesti „Smrt Ivana Iljiča“ (1876) za najintimnije i najviše prijateljski ponuđeno osećanje i smisao postojanja, ironično je rezervisan trenutak kada u Ivanovoj bolesti, njegove noge u neobičnom i smešnom položaju – u vazduhu – drži njegov sluga Gerasim. Možemo se smeјati užasnom i grotesknom ako razdvajamo stvari. Smeh grotesknom ne mora biti nehuman (i često to nije) – on, jednostavno, znači posmatrati i uočiti humorno i groteskno (ili užasno) zajedno.

Zar humor, kao što Bergson tvrdi, ne uključuje ravnodušnost i nepristrasnost? Jedno od shvatanja *estetskog razumevanja* jeste upravo to: da je potrebna nepristrasnost ili da je nužno „psihološko distanciranje“ kako bi se estetsko iskustvo uopšte posedovalo. Psiholozi (up: Bullough 1912) su tvrdili da „psihološko distanciranje“ odvaja fenomen od praktičnih namera subjekta (*practical self*). Neophodno je da se sam subjekat odvoji od praktičnog razmišljanja, od težnje ka svrsi i koristi, kako bi cenio sam fenomen prema aspektima njegove forme, sadržaja i kompozicije. Zapravo, reč je o izvesnoj vrsti posmatranja, o *perspektivizmu*. Prema terminologiji korištenoj u ovome radu, nepristrasnost ne znači odbijanje, strahovanje ili, pak, sklonost ka korisnim i praktičnim vidovima nekog objekta. Moguće je, na primer, uživati dok se kisne i pored činjenice da će se pokisnuti i pokvasiti; moguće je uživati pod virtuelnim kišobranom (spo)znanja te činjenice. Moguće je, čak, smeјati se glupoj (štetnoj i bolnoj) situaciji u koju se dospelo pri prelomu noge na skijanju. U tom smislu, nepristrasnost podrazumeva da se prema obično korisnoj, vrednoj, ali čak i nekorisnoj, bolnoj ili štetnoj stvari ili predmetu subjekat odnosi kao prema neutralnom, kako bi se ta stvar (ili predmet) cenila. Humor i umetnost se često odvajaju od potrošačkih i

uobičajenih svrha (u osnovi, globalno tržište, ekonomija i marketing se sa ovim stavom ne bi složili). Svrha im je, može biti, da budu artefakti, tj. estetski predmeti. Da bi se nekoj šali smeјalo, mora se biti sposoban za distanciranje od predmeta i svakodnevnih vrednosti i predrasuda. Ovo nas vraća na početnu definiciju humora: nešto je greška, ali se plašim i ne mogu da se distanciram – ovaj stav vodi do besa i negativnih emocija; nešto je greška, ali mogu da se distanciram – ovaj stav vodi do humora i estetskog razumevanja.

Estetsko razumevanje, kao i humor, takođe uključuje prihvatanje. Umetnost, poput pop-arta, može se posmatrati kao ozbiljna, ali i kao humorna. Magritove slike su humorne, jer njegova platna narušavaju prirodne zakone: stenje lebdi u vazduhu, senke padaju na pogrešnu stranu, itd. Druge umetnosti su, pak, devijantne u tom smislu da mogu uključivati negativne emocije, a rečeno je da sa grotesknim humorom postoji prihvatanje negativnih emocija. Tačnije, to je sledeće iskustvo: „Ovo je užasna scena ili takav kontrast boja i predmeta da izaziva jezu, ali ću dopustiti da to iskustvo doživim.“ Drugim rečima, to je prihvatljivi užas. Upravo u tom smislu, humor i umetnost jesu slični; ne razlikuju se jer uključuju prihvatanje svih pogrešaka i devijacija. S druge strane, oni mogu služiti, kao što je slučaj sa satirom i humorom uviđanja, da se suprotstave nepravdi, nesavršenosti društva i života ili, što nije redak slučaj, da ih kritikuju. Da bi se humor shvatio ne sme se biti indiferentan prema devijacijama ili greškama koje humor uključuje. Humor, dakle, nije indiferentnost, ravnodušnost, već znak upozorenja ili pripravnost za ponašanje i događaje.

Samim tim, humor nije indiferentan ni prema hororu, užasnom, jezivom. Kada se kaže da je humor uviđanje i opažanje pozitivnih aspekata neke situacije to, naime, ne znači da neko takođe ne vidi i užasne aspekte. Tačno je da su oba ova načina različita i kontradiktorna u gledanju i posmatranju određene situacije. Ali je tačno i to da se *groteska* približava toj dvostrukosti pogleda na stvari i objekte i njihove kontradiktorne aspekte (up: Kajzer 1995; 2004), upravo zato što ona predstavlja nemoguću harmoniju različitih emocija. Videti situaciju kao humornu znači „videti kao“, znači određenu perspektivu. Sve dok se čovek drži

te perspektive, perspektiva užasnog je potisnuta. Zbog toga se čini da je određenje humora kao emocije, onako kako je shvata i definiše filozofska, kognitivna psihologija, jedino u stanju da obezbedi konceptualni i teorijski okvir za definisanje one vrste humora koji je u teorijskoj i interpretativnoj praksi poznat kao **crni humor** (☞ III, 1.3. *Humor pod vešalima*; ☞ III, 3. *Crni humor*).

Ovo bitno svojstvo humora (kao uštedene energije na račun drugih emocija, koje kognitivna psihologija proširuje na model pozitivnog vrednovanja negativnih emocija) među prvim je prepoznao S. Frojd u knjizi *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Govoreći o razlici koja humor čini tananijim i suptilnijim u odnosu na komiku, Frojd piše: „Čuli smo da je oslobađanje neugodnih afekata najjača smetnja komičnom dejstvu. [Čim nekoristan pokret čini štetu, glupost dovodi do nesreće, razočaranje nanosi bol, svršeno je i sa mogućnošću komičnog efekta, bar za onoga koji ne može da se odbrani od takvog neraspoloženja, koji je sam pogođen njim ili mora da ima udela u njemu, dok onaj koji ne učestvuje u tome svedoči svojim ponašanjem da je u situaciji dotičnog slučaja sadržano sve što je potrebno za komično dejstvo.] A humor je sredstvo da se ostvari uživanje uprkos neugodnim afektima koji to ometaju; on se zalaže za takav razvoj afekata, on se postavlja na njihovo mesto“ (Frojd 1969: 234). Prema Frojdu, *vidovi humora* upravo i jesu „vanredno raznovrsni u zavisnosti od prirode osećajnog impulsa koji se ušteđuje u korist humora: samilosti, srdžbe, bola, ganutosti, itd. Ovi impulsi mogli bi se naoko nizati bez kraja i zato što se carstvo humora sve više proširuje kada umetnik ili pisac uspeju da humoristički savladaju još nesavladane emocije, da ih sličnim veštinama kao u prethodnim primerima pretvore u izvor humorističkog uživanja.“ Tako, kao primer ostvarivanja humora na račun horora i užasnog, Frojd navodi: „Umetnici *Simplizissimus*-a [...] postizali su začuđujuće uspehe u ostvarivanju humora na račun jeze i odvratnosti“ (Frojd 1969: 238). Čini se da je mehanizam koji omogućuje ono što Frojd naziva „uštedom“ upravo ono što Bergson slovi kao nepristrasnost ili ravnodušnost, i što je, u

ovom radu, opisano kao estetsko, psihološko distanciranje neophodno za estetsko razumevanje.⁴⁰

*

Na samom kraju ovoga poglavlja, moglo bi se zaključiti da je za analiziranje Popinog pesničkog humora neophodno istražiti bogati repertoar *jezičkih igara*, stilističkih tananosti, učiniti njihov popis, njihovo arhiviranje, razvrstavanje, imajući uvek na umu bogati arsenal retoričkih figura, leksička i gramatička pravila i norme, zapažajući narušavanja, odstupanja, nepravilnosti i greške koje su izvor humornih efekata i začudnih pesničkih slika. Istovremeno, neophodno je voditi računa o za humor specifičnim devijacijama, koje interpretaciju ulančavaju sa drugim disciplinama poput logike, filozofije i psihologije, koje mogu biti od pomoći pri rešavanju problema s kojima će se u istraživanju susresti. Konačno, ne treba zaboraviti da postoji veliki broj grešaka i pogrešaka koje smo u stanju da napravimo, i da se zbog toga, vrlo često, neki isti humorni/komični mehanizmi javljaju u više različitih vidova humora.

Pored toga, trebalo bi imati u vidu da na raznolikost pojavnih oblika humora, na šta je ukazao Frojd (1969: 238–9), utiču „dve osobitosti koje su u vezi sa uslovima njegovog nastanka“. Naime, humor se, prema Frojdu, prvo može pojaviti u spoju sa dosetkom ili nekom drugom vrstom komičnog iz čega se, kao sasvim opravdan, izvodi zaključak da se mehanizmi stvaranja humora, naročito verbalnog ili pesničkog, podudaraju sa tehnikama i sredstavima stvaranja dosetki i komičnog (tehnikama koje su dosetki i komičnom, prvensteno *komični reči*, ako se slede Frojdova i Bergsonova istraživanja, skoro u potpunosti podudarne). Drugo, piše začetnik psihoanalize, što se tiče razvoja afekata ili emocija

⁴⁰ Igra je, takođe, slična estetskoj distanci: često je lišena svrhe, po svemu različita od usredsređenog, teškog i napornog rada. Igra je neozbiljna, bez štetnih efekata ili negativnih emocija. Uz igru se možemo pretvarati da smo bez straha i brige, možemo se distancirati od problema i od realnosti, jednostavno, možemo biti i postupati kako i šta god zamislimo ili želimo u tom svetu (naizgled) lišenom svrhe i odgovornosti.

koje su, prema njemu i Bergsonu, smetnja komičnom dejstvu, humor „može taj razvoj afekata da ukine potpuno ili samo delimično“, dajući na taj način različite oblike onoga što Frojd, preuzimajući termin iz estetike Fr. T. Fišera u sasvim drugom značenju, naziva oblicima „slomljenog“ humora – humora koji se kroz suze osmehuje. U slučaju ovog poslednjeg, nesumnjivo je da analiza treba da prati ranije iznetu tezu da je humor emocija koja uključuje vrednosne procene (upotrebu jezika plus slikovno izražavanje) i da se rukovodi putem razumevanja njihovih značenja, odnosno analizom asocijacija uključenih u svaku procenu.

Konačno, pesnički humor Vaska Pope trebalo bi dovesti u vezu i sa onim ne tako dobrodušnim strategijama, kao što su *ironija* i *sarkazam*, i prikazati mogućnosti jednog posebnog oblika humora – **crnog humora** – da, zahvaljujući specifičnoj logici prihvatanja *groteskne deformacije*, uključi nabrojane „maligne“ i podrugljive oblike humora u književne forme bliske *satiri* i *parodiji*.



II

MEHANIZMI ANALIZE

I ANALIZA MEHANIZAMA

POPINOGR PESNIČKOG HUMORA

Zadatak ovog istraživanja nije, dakle, traganje za doslovnom ili jedinom celovitom, apsolutnom definicijom humora, već bi se on pre ogledao u tome da se pronađu najkorisniji, najviše odgovarajući, najadekvatniji modeli i metafore koji se u tu svrhu mogu primeniti. Stoga i treba skrenuti pažnju da ponuđeni teorijski okvir ne teži teoriji u onom smislu u kojem bi se sav humor mogao predstaviti *jednom* izjavom, osećanjem ili radnjom, već pre onoj teoriji koja pokazuje kako je humor rezultat *mnogo različitih* vrsta izjava, osećanja i situacija. Zato je podjednako netačno tvrditi da humor nema definiciju ili da postoji smo jedna definicija humora. Očigledno je da humor ima onoliko definicija koliko smo mi u stanju da ih uspostavimo. Otuda je možda najbolje krenuti od toga kako sam Popa (1979: 7–8) definiše humor u predgovoru antologije *Urnebesnik*:

„Taj divni, taj neulovljivi humor! Ide zemljom, a senka mu nebom. Glas mu govori belo, a odjek mu odgovara crno. Stopalo mu je okrenuto unapred, a trag unazad. Ko će znati, ko opisati: u kakvom to beskraju, u kakvoj jezi se humor sa svojom senkom ponovo susreće? U kojoj gluhoti mu se glas sa odjekom ponovo spaja i miri? Nad kojim bezdanom mu se stopalo s tragom ponovo sastaje i izjednačuje? Ko će humoru nabrojati sva lica i naličja? Humor može da bude: kamen koji ujeda kad ga neko zgazi. Vatra koja voli da se kupi gola. Reka koja teče uzvodno. Voćka koja sama pojede voće sa svojih grana. Kuća koja je izgubila svoje zidove, ali se i dalje ponaša kao kuća. Nož koji se poseče kad god nešto seče. Čovek koji je sam sebe skinuo sa vrata i uspravio se. Ko će s humorom izaći na kraj? Osim samog humora.“

Sva Popina objašnjenja humora data su kroz pesničke slike, perspektive, modele, metafore. I sve te pesničke slike su, u najmanju ruku, humorne. Otuda Popa i kaže da sa humorom na kraj može izaći samo humor. To znači da humor uvek poziva na sebe, na sliku kojom je izražen, na situaciju u kojoj ga srećemo, na kontekst u kome funkcioniše, on je uvek, kako kaže Eko (1984: 50), *metasemiotičan* i *metatekstualan*.

1. *Narušavanje asocijativnog automatizma*

1.1. Nadrealističko shvatanje humora. Humor i metafora. Humor je u prethodnom delu rada analiziran kao emocija zasnovana na jezičkoj upotrebi, što je, nesumnjivo, od velike koristi, budući da je cilj ovoga rada analiza humora u verbalnoj umetnosti. Ukazalo se na činjenicu da je humor u osnovi verbalna aktivnost, naročito ako se ima u vidu ranije izneto određenje značenja reči “misao”. Dalje razjašnjenje mišljenja ili jezika moglo bi se predstaviti putem analize metafore, budući da se različiti vidovi humora, u svojoj osnovi, mogu svesti na različite tipove metafore. Još je Kvintilijan u *Obrazovanju govornika* (VI, iii, 65) pisao: „*Ex omnibus argumentorum locis eadem occasio est*“, što se može prevesti i kao: „Sve forme *tropa* pružaju podjednaku mogućnost za šalu.“ Treba biti načisto s tim, naime, da doslovni prevod ove rečenice glasi: „Svi dokazni oblici pružaju jednaku priliku za šalu“ (Kvintilijan 1985: 209), ali se dokazni oblici (*argumentorum*), čemu svedoči sam Kvintilijan, u najvećoj meri izvode uz pomoć *tropa* i retoričkih *figura* (up: Kvintilijan 1985: 209–20). Drugim rečima, prevedemo li ovaj uvid na (delimično, i ne bez razloga, ispošćeni) jezik našeg istraživanja, u poeziji Vaska Pope humor će biti snaga verbalizovane slike, a pesnička slika će imati ulogu prenosioca humora. U tom smislu, kada je reč o pesničkoj slici koja je prenosilac humora, reč je, zapravo, o **tropima**, a najčešće o **metafori**. Ovde treba skrenuti pažnju na to da je ovakvo shvatanje humora formulisano u tekstovima pripadnika i teoretičara **nadrealizma**.

Mnogi nadrealisti su u humoru videli osnovna obeležja svog književnog programa: subverzivnost i poetizaciju stvarnosti, „antiestetičko“

usmerenje i prevratničku ulogu koju bi poezija, pa samim tim i stvaralački čin, trebalo da imaju u umetnosti i društvenom životu. Tako, na primer, Aragon u *Raspravi o stilu* definiše humor kao „negativan uslov poezije“ koji, prema jednom od ključnih teoretičara iz kruga beogradskih nadrealista, Marka Ristića, bezmalo „omogućava pojavu poezije time što prethodno briše, razara, satire anti-poeziju, tj. sve ono što je sentimentalno, ili misaonim navikama umrtvljeno, ili svakodnevnom upotrebom izlizano“ (cit. pr. Popa 1979: 18–9). Pozivajući se na Aragona, u tekstu „Humor i poezija“, čije je odlomke Popa uključio u svoju antologiju pesničkog humora, Marko Ristić (1930, 1957), s druge strane, piše i ovo: „Ali što je manje razumljivo, ako se pojmu humora ne da jedan sasvim nov i sasvim ozbiljan smisao, to je da u svetlosti humora izvesni elementi odjednom dobijaju boju poezije, *da je dakle humor i jedan pozitivan uslov poezije*. To dvostruko dejstvo humora u stvari je nedeljivo“. A potom i eksplicitno objašnjava janusovsko lice humora: „*Humor je jedna nagonska, izvorna kritika konvencionalnog misaonog i osećajnog ustrojstva*. Ta kritika može, ali ne mora da bude satirična. Ne usvajajući jedan okoreli poredak logike i osećanja, *humor iznenada obasjava stvarnost jednom tako neočekivanom, tako čudnovatom i tako preobražavaćkom svetlošću, da njen svakodnevni izgled biva korenito izmenjen, i da njeni sastavni delovi bivaju dovedeni u nove, u iznenadne, u nadstvarne odnose*. U tim novim odnosima, izvesni podaci stvarnosti pokazuju jednu neospornu, ali dotle skrivenu grotesknost, dok drugi dobijaju jedan novi značaj, jednu naglu poetsku izrazitost. *Tako humor vrši jednu mešavinu realnog i fantastičnog. I tako je svaka manifestacija humora u stvari jedna metafora*“ (cit.pr. Popa 1979: 19).

Ristić se u svom tekstu ne upušta u nagovešteno izlaganje o tome šta je metafora, premda jasno naglašava šta ona nije: „Trebalo bi sad opširno izlagati kako metafora nije nikako neki literarni ukras, neko kitnjasto i dodato, nadovezano, bez čega jedna misao može da se izrazi, itd. Za sada, neka bude dovoljno ako se napomene da je metafora, i to ne samo u književnosti, jedan konkretan i nezamenljiv način izražavanja, jedan stvaralački postupak nedeljiv od postupka poezije“, i dodaje: „Novina jedne metafore čini uglavnom njenu snagu, a *humor je prvorazredni činilac i uslov te novine*. Pa je tako dakle i prvorazredni činilac i uslov poezije“

(cit. pr. Popa 1979: 19–20; sva podvlačenja su Popina). S obzirom na ranije uspostavljenu teoriju emocija i analizu „misli“, Ristićeva formulacija humora kao „kritike *misaonog* i *osećajnog* ustrojstva“ u najvećoj meri odgovara posmatranju (shvatanju) humora kao emocije. Međutim, ono što je za nas ovde interesantnije jeste upravo podudarnost između iznete teze da je „pesnička slika prenosilac humora“ i Ristićevog stava da je „svaka manifestacija humora u stvari jedna metafora“, odnosno, određena upotreba jezika.

Na ovom mestu se interesantnim čini pomenuti teorijski rad književnika i filozofa Zdenha Rajha, esej naslovljen „Predgovor za studiju o metafori“, prvobitno objavljen u časopisu *Nadrealizam u službi revolucije*, organu nadrealista u Parizu, 1933. godine. Rajh se u ovom kratkom eseju bavi nekolikim interesantnim temama, kao što su tumačenje nastanka jezika u istoriji ili kritičko razmatranje lingvističkog koncepta znaka, dosledno sprovodeći metodu dijalektičkog marksizma. Međutim, ono što u ovom tekstu privlači posebnu pažnju jeste tumačenje same moći *metafore* kao misaono-poetske sinteze subjekta i objekta. Ova tema, koja se najavljuje u uvodnom pasusu i otvara tekst, značajna je za čitavu koncepciju nadrealističkog shvatanja *humora* i *metafore* kao kritike i preobražaja postojećih saznanja i misaonog ustrojstva: „Ako je proces poetskog stvaranja uopšte moguć – ako slikovna predstava, metafora, stvorena u ovom svetu i za ovaj svet, može da postoji sa sadržajem koji ima istu prirodu kao sadržaj logičke misli, i ako tu metaforu mogu da zamislim i da budem uzbuđen ne podvrgavajući je logičkom opravdanju, moram se tada pitati: kako to da se takav postupak može da odvija a da ne dovede do potpunog preobražaja samih osnova našeg saznanja?“ Otuda je sasvim logično što Rajh, u zaključku svog teksta, smatra da nam metafora omogućava da dođemo do jednog drugog viđenja stvarnosti „koje više nije hipotetični polazak jednog postupka mišljenja, nego je njegov konačni proizvod“ (up: Rajh 1982: 269–73).⁴¹

⁴¹ Više o humoru u nadrealizmu videti: Novaković (1996: 122–33; 2002: 110–23). Više o slici u nadrealističkom tekstu videti: Kvas (2007: 77–83).

Oboje, i humor i metafora, predstavljaju devijacije, nepravilnosti, greške ili kombinacije ne-sličnih, umnogome različitih i neretko dijagonalno suprotnih, nespojivih stvari. Da bi se razumeo način na koji se humor stvara, potrebno je detaljno analizirati sve faktore koji su u tom procesu uključeni. Međutim, detaljnijih komparativnih analiza humora i metafore ima vrlo malo, ili gotovo da ih nema.⁴² U drugoj polovini XX veka, metafora je pažljivije analizirana, tako da bi dalje analize trebalo da se rukovode različitim razumevanjima i interpretacijama njenih brojnih značenja.⁴³ Imajući u vidu nešto ranije iznetu tezu – da je značenje nementalna asocijacija – sigurno je da za potpuniju analizu, humor zahteva što detaljniju analizu različitih asocijacija uključenih u svaku procenu.

S druge strane, moguće je humorni potencijal metafore rasvetliti i na jednom prilično površnijem nivou, naročito ako se insistira na usko formalističkom raščlanjavanju semantičkih slojeva ovog tropa. Američki teoretičar, Monro Bierdsli je u dobro poznatom eseju „Metaforični obrt“ (prvi put objavljen 1958, a potom 1962) predstavio svoju teoriju metafore (up: Kojen 1986: 79–99). Prema ovoj teoriji „logičkog apsurd“, dva pojma u metafori, ako se uzimaju doslovno, izražavaju apsurdnost. Stoga, piše Bierdsli, postoji „obrt“ konotativnog značenja u kojem prirok (ili dodatak reči koja je fokus metafore) dobija novo značenje. A, to znači da se mora uspostaviti sekundarno značenje, drugi nivo značenja, kako bi metafora imala smisla, jer je originalno, uobičajeno ili doslovno značenje apsurdno, nedelotvorno. Metafora shvaćena bukvalno jeste pogreška, doslovna pogreška. Stihovi „*Očiju tvojih da nije/ ne bi bilo neba / u slepom našem stanu*“ podrazumevaju metaforu: „tvoje oči su nebo“. Reči „tvoje oči su nebo“ predstavlja pogrešku, tj. doslovno shvaćen ovakav

⁴² Neke od retkih analiza funkcionalnih sličnosti između humora i metafore na koje je autor ovoga rada naišao, takođe spadaju u domen psiholoških proučavanja (videti: Shibles 1983; Mio and Graesser 1991: 87–102). Pomenuti Ristićev esej, iako iznosi ovu tezu, ne predstavlja rad koji ima za temu detaljniju analizu njihovog odnosa.

⁴³ Za detaljan pregled književno-teorijskih, filozofskih i kognitivnih pristupa metafori u drugoj polovini XX veka, videti: Kojen (1986); Ortony (1994); kao i časopise *Metaphor and Symbolic Activity* (1995), *Cognitive Science* (1998), *Poetic Today* (1999), *Cognitive Linguistic* (2000) i *Style* (2002, 2003).

iskaz jeste pogrešan. Ali na drugom nivou tumačenja, kao estetski opis plave boje, on može biti tačan. Prema ovom, u velikoj meri naivnom shvatanju rukovođenom određenim infantilizmom senzibiliteta, metafore su interesantne, zabavne i humorne jer na prvi pogled izgledaju kao pogrešne ili kontradiktorne, a kao što je već istaknuto, nama su smešne upravo kontradikcije ili devijacije. Značenje metafore sačuvano je, zaključuje Biersli, jer je stvorena nova poetska asocijacija ili veza koja ostvaruje i obezbeđuje njen smisao. Otuda je metafora poput izneverenog očekivanja proniknute šale jer iz očigledne netačnosti, besmislice ili kontradikcije, proizlazi neka istina ili smisao.

1.2. Humor jukstaponiranja ne-sličnih predmeta i pojava. Jedan od načina da se analizira humor jeste, recimo, primena Bierslijeve teorije metafore, odnosno primena teorije „logične apsurdnosti“ na humor (up: Bošković 2006). Humor se onda može shvatiti kao logička apsurdnost ili kontradikcija lišena smisla. Umesto primoranosti na traganje za drugim slojem značenja, primalac humora je samo prinuđen da reaguje uz smeh i prijatna telesna osećanja. Dakle, zajedno sa Bierslijem možemo tvrditi kako metafora po sebi može biti humorna jer je na prvom nivou značenje zaklonjeno, da bi se potom ponovo javilo na drugom nivou. Međutim, ovde je moguće izdvojiti jedan posebno interesantan tip kontradikcije koja stvara humor, a to je da se nešto ponudi i oduzme istovremeno.⁴⁴ Svakome ko je čitao pesme Vaska Pope, ne treba mnogo pa da zaključi kako taj humor uključuje neke opšte procene kontradikcija ili devijacija kao što su: smisao u besmislu i besmisao u smislu, istina koja izgleda kao greška i greška koja izgleda kao istina, beznadežne želje, jukstaponiranje ne-sličnih predmeta i pojava, moguća nemogućnost i slično. Tako su, na primer, u Popinoj poeziji česte *jednočlane metafore* iz čijeg je diskursa nadomestivi termin odsutan, a inkompatibilnost je

⁴⁴ Ovu osobitost tzv. dvostrukog lica (*double face*) ili janusovske dvoglavosti humora primećuje Francuz Melino (Mélinaud) u članku „Zašto se čovek smeje“ (1895) čije zapažanje citira Frojd u pomenutoj knjizi: „Ono što prouzrokuje smeh, to je ono što je u isti mah s jedne strane apsurdno a s druge strane blisko“ (Frojd, 1969: 241f).

implicitna (tzv. metafora *absentia*): na prvom nivou značenja metafore poput „obale nežne“, „beskrajni krug“ ili „zrela praznina“ sasvim su besmislene, ali na drugom nivou značenja otkriva se njihov smisao (*čern, život i vazduh*). Otuda je moguće da Popa *dlan* predstavi kao „rumenu pustinju“ ili „živi pesak“, da za *telu* kaže „kamenjar moj meki“, da *Zemlju* nazove „malokrvnom zvezdom“, *prašumu* „zelenookim drvom života“, *stan višespratnice* „golubarnikom zabodenim u nebo“, *tanjir* „zlatnim krugom dosade“, *maslačak* „žutim okom samoće“, itd.

U humoru i metafori se **jukstaponiraju** pojmovi koji se odnose na udaljene „isečke stvarnosti“, pa se dobija kombinacija dve ili više nesličnih reči, pojmova ili predmeta. U Magritovom nadrealističkom slikarstvu, na primer, jabuka je veličine jedne čitave sobe, na platnima Milića od Mačve balvani plutaju u vazduhu (istovetna metafora za *ljude u gradovima* nalazi se u Popinoj pesmi „Doručak u velegradu“: „Vi ste ovde balvani u vazduhu“). Takva jukstapozicija postavlja pitanje, *Šta ako...? Šta ako dva nespojiva elementa stavimo zajedno, naporedno, jedno pored drugog?* Kod Pope su, takođe, česte i *dvočlane metafore* koje su, zapravo, jukstaponiranje naizgled nespojivih predmeta i pojava: „opušci jevtinih snova“, „vrela pepeo smeha“, „rumeni oblak dlana“, „užareni jezici sunca“, „ruke drveća“, „obrazi kuća“, „ruža osmeha“, „ulice tvojih pogleda“, „laste iz tvojih zenica“, „nebo tvojih reči“, „cigareta mojih briga“, itd. Veliki američki humorista, Mark Tven, je povodom duhovitosti pisao kako je ona „iznenadni brak ideja koje pre tog braka nisu uopšte dovođene u nekakvu vezu“, što se može reći i za humor i metaforu koji su dobijeni mehanizmom jukstaponiranja nespojivih delova stvarnosti.

Marko Ristić je odgovarajući na anketu o humoru u časopisu *Nadrealizam danas i ovde*, ukazao na navedeni potencijal ovoga mehanizma unutar metafore: „Metafora je kao i vic, jedna unifikacija, jedan sudar elemenata, postavljanje jednog neočekivanog odnosa“ (Ristić 1932: 19). Upravo ta „neočekivanost“ izneverava mehanizam ustaljenih navika i asocijativnosti vraća automatizmom umrtvljenu vrcavost. O značaju nadrealista koji su praktikovali mehanizam jukstaponiranja izrazito udaljenih stvari i pojava u svom umetničkom izrazu, kao i o njihovom doprinosu modernom humoru posle Drugog svetskog rata govori i Bora Ćosić

u izvrsnom eseju „O komičnom u savremenoj likovnoj umetnosti i o današnjem smehu uopšte“, objavljenom u časopisu *Delo*. „Zahvaljujući nadrealizmu“, piše Ćosić, „koji su svojim čudnim obrtima pokazali niz novih puteva u sprezanju reči za koje se dotada mislilo da žive u većitoj netrpeljivosti, rodilo se neizmerno mnogo mogućnosti kombinovanja. Tako su čitavi tekstovi bivali ispunjeni natpisima i firmama, rečima pogrešno izgovaranim kao što to čine deca, aluzijama na pojedine stihove s nekom usađenom rečju, koja je doprinosila opštoj iskrivljenosti itd. Ovo je presudno, u pravcu obogaćivanja i stvaranja novih, neslučenih izraza, uticalo na smeh i komično“ (Ćosić 1957: 73).

1.3. Humor i oneobičavanje. Bilo šta što je *nadrealno* odstupa od bliskog i poznatog. Međutim, veliki broj reči koje su nam bliske ili poznate, kao što su „mišljenje“, „duša“, „um“, „vreme“, „dobro“, „loše“, „ideja“, „emocija“ i njima slične, jesu zapravo reči sa najnejasnijim značenjem u jeziku ili čak reči lišene precizno određene reference. Takve reči su nam u toj meri bliske da ih upotrebljavamo kao poznate, smatrajući da nema potrebe objašnjavati ih niti definisati njihovo značenje, jer pretpostavljamo da se ono podrazumeva. No, dovoljno je samo da se prema njima odnosimo kao da ih nikada nismo čuli, poput dece koja upravo pokušavaju da nauče jezik. Čini se da je upravo to ono što rade pesnici, filozofi, naučnici, i njima slični koji teže da pažljivo i kritički promisle svoj predmet mišljenja ili proučavanja. Taj postupak, kako ga je imenovao teoretičar ruskog formalizma i jedan od osnivača i pripadnika ruske avangardne družine *Serapionova braća*, Viktor Šklovski, jeste postupak *očuđavanja* – oneobičavanja određene reči raskidom sa uobičajenim kontekstom u kojem je najčešće srećemo. Za Šklovskog, *отстранение* stoji u srži estetskog iskustva upravo stoga što otežava i produžava percepciju. Drugim rečima, svrha umetnosti je prema Šklovskom upravo u remećenju i narušavanju „automatizovane percepcije“ putem procesa *očuđavanja*, a time i u obezbeđivanju pogleda na predmete i pojave u svetu kao „da se posmatraju po prvi put“.⁴⁵ Blisko značenje ima i nemački pojam

⁴⁵ Više o ovome videti: Šklovski 1969: 42–3; Shklovsky 1990: 5–7; Petković 1975: 178–90. Između ostalog, očuđavanje (oneobičavanje) je, takođe, jedna od

verfremdung, koji se odnosi na otuđenje, efekat alijenacije ili smeštanja pojma u strane kategorije.⁴⁶ Obično i uobičajeno, na taj način, postaje tajanstveno i nepoznato otkrivajući one svoje dimenzije i osobine koje do tada nismo ni primećivali, ili smo ignorisali. Ruski formalisti su ovaj postupak, koji vodi do stvaranja „otežale forme“, smatrali sveprisutnim principom imaginativne književnosti.

Odstupanje od uobičajenog predstavlja slom navika, rutine, klišeja ponašanja, uvreženog načina mišljenja ili opažanja. I metafora i humor su u svojim osnovama narušavanja uobičajenog, te, na taj način, proizvode kako kreativno uviđanje, tako i smeh. „Prebacivanje reči (zajedno sa pojmom) iz uobičajenog u neuobičajeni semantički niz može se shvatiti kao preimenovanje koje *podbunjuje stvar*“ (J. Jovanović 2001: 97). Primeri za to mogu biti:

Stihovi: „Uzđasi bez vesala / Misli bez krila“ („U zaboravu“).

[šamac]

[ptice]

Stihovi: „Sa tela *sumrak* svlačim“ („Daleko u nama“, 30).

[kapul]

Stihovi: „*Jutro* je u pečalbi“ („Slepo sunce“).

[čovek]

Stihovi: „Vidim smeje ti se levo *uvo*“ („Snovno vaspitanje“).

[brk]

Stihovi: „*Dan* ti bogat u naručju / Nosim“ („Daleko u nama“, 18).

[dar]

Stihovi: „*Reči* su mi u travu zarasle“ („Daleko u nama“, 23).

[ruže]

S obzirom na to da metafora, kao što je više puta istaknuto, predstavlja devijaciju, narušavanje očekivanog, povodom nje je moguće govoriti o humoru koji nastaje *narušavanjem uobičajenog asocijativnog automatizma*, što

brojnih tehnika koju, u mnogim radovima, upotrebljavaju izvesni teoretičari i mislioci poststrukturalizma.

⁴⁶ Više o ovome videti: Breht 1979.

je i bio jedan od razloga nadrealističke afirmacije humora. Poznato je da prvo Bergsonovo (1993: 61) opšte pravilo u slučaju *komike reči* glasi: „*Komičan izraz dobićemo kad neku apsurdnu misao ubacimo u kalup neke uobičajene rečenice.*“ Prema Bergsonu, da bi se stvorila komika reči, a time i, dodajmo, verbalni humor, dovoljno je da se osvetli *automatizam* onoga koji izgovara (ili: piše) uobičajenu rečenicu, što se postiže pomoću u nju ubačene besmislice, neodgovarajuće, nekongruentne reči ili sintagme. Naravno, dodaje Bergson, besmislica ili neodgovarajuća reč ili sintagma ovde nije izvor, već sredstvo da nam se komično i humor otkriju. Primeri ovog „opšteg pravila“ mogu se naći u mnogim Popinim stihovima:

Iskaz: „razbežali se *ljudi* (živa bića)“;
Stihovi: „Razbežali se *dani*“ („Daleko u nama“, 13).

Iskaz: „jata *ptica*“;
Stihovi: „Jata *iznenađenja* / Hranimo sa dlana“ („Daleko u nama“, 19).

Iskaz: „s *rukama* u džepu“;
Stihovi: „Neću ni s *nogama* u džepu“ („Vrati mi moje krpice“, 3).

Treba primetiti kako je u prva dva primera reč iz uobičajenog govornog iskaza, koja ima referencijalno značenje konkretnog predmeta ili pojave (ljudi, ptice), zamenjena nekom apstraktnom imenicom u stihovima (dani, iznenađenja). Potom se te apstraktne pojave u pesničkoj slici konkretizuju – stvorene **metafore** imaju model *apstraktno + konkretno*. Pažnja usmerena na doslovni nivo značenja ovih metafora stvara 'perceptivni šok' – naš asocijativni automatizam poljuljan je time što je sadržaj uobičajenih govornih obrazaca promenjen. Pored toga, apstraktne pojave se, zahvaljujući kontekstu u kome su se našle, u toj meri materijalizuju da čitava pesnička slika u izvesnom smislu izaziva određeni humorni efekat. Pri tom, zapaža se da intenzitet humornog efekta raste s porastom stepena materijalizacije; drugim rečima, poslednji primer je humorno najuspeliji jer se asocijativni niz sužava i ogoljava do jasne kontradikcije koja rezultira humornom besmislicom.

Ovo Bergsonovo pravilo moguće je posmatrati i sa stanovišta drugih „definicija“ humora ili pomoću „modela“ drugih teorija smešnog. Ako se uzme sledeći primer:

Iskaz: „*duboko* u nama“;

Stihovi: „*Daleko* u nama“ („Daleko u nama“, 29);

– videće se da stihovi deluju kao besmislica ili *nonsens* usled narušenog postojećeg opštepoznatog pojmovno prostornog odnosa u iskazu, ali i usled narušavanja gramatičkih pravila (uz prilog „daleko“ ide predložko padežna konstrukcija: *od* + *genitiv*). Humor upravo prouzrokuje odstupanja od gramatičkih pravila, jer takve devijacije predstavljaju očigledne pogreške. Ovo je Vitgenštajn navelo na pitanje: „Zašto za neku gramatičku doskočicu osećamo da je *duboka*? (I to je, štaviše, filozofska dubina)“ (Vitgenštajn 1980: §111). Kao što je već rečeno, naš jezik u najvećoj meri konstituiše stvarnost, čemu idu u prilog Vorf-Sapirova hipoteza i Vitgenštajnov rad na filozofiji svakodnevnog, običnog, govornog jezika. Vitgenštajn je nedvosmisleno ukazao na to da je čitava filozofija sadržana u nekom delu govora i meri gramatike, u čemu se i ogleda njegov dekonstruktivistički doprinos. Moglo bi se reći da *humor* *dobijen odstupanjem od gramatičkih pravila istražuje granice i mogućnosti jezika, a samim tim i stvarnosti*. Poezija, filozofija i nauka se u ovom problemu stapaju i spajaju. Zapaženo je, takođe, da se jezička pravila identifikuju samo u onim slučajevima kada je prisutno njihovo humorno narušavanje (up: Goldstein 1990: 39). Pored gramatičkih pravila, u isti red se mogu ubrojiti i odstupanja od želja, poznatog, idealnog, praktičnog, izgovora, svrhe, pravila ili standarda, pa čak i od samog humora, tako da su pojedini proučavaoci skloni da tvrde kako se sve teorije humora mogu svesti na *prihvatljivo odstupanje od norme* (up: Dziemidok 1993).

Međutim, može se dodati da je u gore navedenom primeru, koji je naslov jednog od ciklusa Popine prve zbirke, prvenstveno reč o *narušavanju prostornih odnosa*. Kod Vaska Pope postoji niz primera koji upućuju na primerenost iznetog zaključka (☞ II, 2.4. *Humor i kontradikcija*), a tome, nesumnjivo, ide u prilog i činjenica da se u njegovoj poeziji ne nalaze primeri pravog „lomljenja gramatike“, postupka kojim su ekspe-

rimentisali pesnici avangardnog perioda (prvenstveno dadaizma i nad-realizma) ili autori *nonsens* poezije. Vasko Popa je umnogome poznavao domete do kojih su stigle prethodne pesničke škole, i sigurno da se na njihovom iskustvu uverio u to da bi bilo uzaludno „lomiti gramatiku“ jer se tim postupkom dobilo mnogo manje nego što se očekivalo (up: Vuković 1998: 104).

1.4. Humor i govorne formule. Skrenimo pažnju na sledeće: ono na šta Bergson prvenstveno misli pod sintagmom *kalup neke uobičajene rečenice* jeste, zapravo, ono što je u nauci o jeziku poznato pod nazivom *klišetirani govorni izraz* ili *govorni klišei*, koji je uobičajen, gotov model govora čije je značenje očvrstelo i opšteprihvaćeno, odnosno, sintagma ili čitava rečenica koja u govornoj službi ima širu i stalnu upotrebu. To su, drugim rečima, sažete, posebne govorne celine koje se upotrebljavaju kao unapred spremljeni klišei ili fraze. Praktična primena govornih klišea u govoru uvek je u vezi sa datim slučajem i određenom situacijom ili prilikom, kada se koristi kao primer i potvrda, ili začim i ukras. Govorni klišei u velikom broju slučajeva predstavljaju uopštenu, često profanu građu prešlu iz raznih oblasti čovekovog fizičkog i duhovnog života: iz verovanja i praznoverja („ustao na levu nogu“), iz Biblije („neverni Toma“), iz molitava („ne daj bože“), iz dečjeg govora („šarena laža“), iz pisane književnosti („Kir-Janja“), iz hazardnih igara („biti u buli“), iz života i običaja, načina življenja, zanimanja, profesija, struka itd. Pored toga, poznato je da postoje dve bitno različite vrste govornih klišea.

Prvi tip jesu takvi izrazi, sintagme ili rečenice, koji su frekventni u svakodnevnom govoru, ali tek *poluidiomatskog tipa*, odnosno, pored svog doslovnog značenja koje je uvek u vezi sa nekom situacijom ili prilikom nemaju u potpunosti ostvareni potencijal da poseduju i preneseni smisao; oni su, zapravo, „na pola puta između *pravih idioma* i sasvim jasnih rečenica koje slede normalna gramatička pravila. Takve izraze mi memorišemo kao deo procesa građenja tečnog govora“ (J. Jovanović 2001: 88).

Drugi tip su takvi izrazi, sintagme ili rečenice, koji, pored doslovnog, poseduju i preneseno značenje na koje se, njihovom upotrebom u

govoru ili pismu, u potpunosti i oslanja govornikova ili autorova intencija; na ovaj tip govornih klišeja upućuju termini *idiom* i **frazologizam**.

1.4.1. Humor i govorni kliše. Obratimo pažnju na humor koji se stvara ubacivanjem nekog apsurdnog, neodgovarajućeg jezičkog znaka ili znakova (zaobilazeći Bergsonovu formulaciju „misao“) u prvi od navedena dva tipa govornih klišeja, ali u primeru sa komplikovanijim efektom pomenutog Bergsonovog pravila. Pod „složenošću“ komplikovanijeg efekta misli se na sledeće: umesto jednog *kalupa banalne rečenice* ili *govornog klišeja* postoje dva ili više koji kombinacijom (Frojd bi rekao: *ukrštanjem*) ili kontaminacijom (Frojd: *sažimanjem* ili *stapanjem*), uklapajući se jedan u drugi, grade treći:

Iskaz: „*kiša* pada“

Iskaz: „padati *na kolena*“

Stihovi: „*Kiša* pada *na kolena*“ („Daleko u nama“, 4).

Iskaz: „*istrčali smo* iz kuće, dvorišta“;

Iskaz: „iskočiti *iz grudi*“;

Stihovi: „*Istrčali smo iz grudi*“ („Daleko u nama“, 13).

Iskaz: „*pšenica* belica“;

Iskaz: „*ptica selica*“;

Stihovi: „Mlad mesec kosi / *Pšenicu selicu*“ („Kosovo polje“).

Ovako stvorene pesničke slike se, zapravo, približavaju **dosetki**. One izgledaju kao verbalne pogreške, kao iznenađan, nov i neočekivan spoj dveju poznatih, oveštalih jezičkih kombinacija: „Pesnikovi iskazi i slike ne postoje sami po sebi: podrazumevaju iskaze i slike čijim su preinačenjem dobijeni“ (Petković 1997: 19). Takav spoj, koji je proizvod unakrsne veze „dve klase predmeta“ (Petković 1975: 212) u stanju je da iznenadi, da skrene našu pažnju na neprirodnost i novinu sadržaja u krajnje uobičajenom i jednostavnom, štaviše, (pre)poznatom sintaksičkom poretku. Na ovaj način, asocijativni automatizam, koji je bio gospodar, Bog i pastva u svom kraljevstvu govornog klišeja, sada je poljuljan, uzdrman i srušen. U kritici je zapaženo da se asocijativni automatizam ruši,

odnosno, da se 'perceptivni šok' ostvaruje putem *kontrasta* između jednih i drugih veza u stihovima. Međutim, „ovaj postupak ne bi trebalo brkati s tzv. *nonsens* poezijom u kojoj se reči potpuno lišavaju leksičkog značenja ali se zadržavaju njihovi oblici i gramatičke funkcije. Čemu služe ovi *kontrasti* kod Pope? Oni mogu da pesmi daju humorni ton ili mogu učiniti da se semantičke veze bolje, jače oseće“ (Vuković 1998: 104).

Navedeni postupak uključuje i mogućnost zamene neke reči iz govornog klišea nekom drugom rečju koja s njom zvučno korespondira, npr:

Iskaz: „*žile* kucavice“;
Reč: „*ku*kavice“;
Stihovi: „*Žile kukarice*“.

Iskaz: „*zelena* trava“;
Reč: „*trava*“;
Stihovi: „*Zelena strava* niče / U pitomim naborima“ („Na čiviluku“).

Dobijena pesnička slika u poslednjem primeru, pak, može se podvesti pod **metaforu**, ali isto tako pod **grotesku** i **antitezu**.

Postoje i takvi primeri u kojima je reč o *proširenju* ili *ubacivanju, umećanju* sintagmi koje pripadaju nekom drugom isečku stvarnosti u već postojeći govorni iskaz ili jezički uobličenu prostu, poznatu iskustvenu činjenicu. Tada, kao i u prethodnim slučajevima, dolazi do stvaranja **metafore**, pri čemu se metaforizuje umetnuti opis isečka stvarnosti, uz pomoć neke od reči iz postojećeg govornog izraza/iskaza. Na primer:

Iskaz: „ulica nema kraja“;
Stihovi: „*Ulice tvojih pogleda* / Nemaju kraja“ („Daleko u nama“, 15).

Iskaz: „laste se sele na jug“;
Stihovi: *Laste iz tvojih zenica* / Na jug se *ne* sele“ („Daleko u nama“, 15);
Iskaz: „sa drveta (jasika) opada lišće“;
Stihovi: „*Sa jasika u grudima tvojim* / Lišće *ne* opada“ („Daleko u nama“, 15).

Iskaz: „na nebu zalazi sunce“;
Stihovi: „*Na nebu tvojih reči* / Sunce *ne* zalazi“ („Daleko u nama“, 15).

Istovremeno, ovaj postupak može dovesti do stvaranja tzv. „slomljenog“ humora koji zadovoljstvo ostvaruje tako što samo delimično ukida razvoj drugih afekata, odnosno, kao što je to u ovom slučaju, emocije ljubavi, date kroz niz jezičkih slikovnih izraza koji izražavaju subjektivu vrednosnu procenu: divljenje i bliskost nekoj osobi. Sigurno da se u navedenom primeru humoran efekat ostvaruje jedino na nivou *doslovnog značenja dobijenih metafora*, koje narušavaju asocijativni automatizam. Drugim rečima, možemo se smejati „nebulozama“ i besmislicama koje je spreman da izgovori onaj koji iskazuje svoju ljubav, međutim, takva interpretacija navedenih stihova je nedovoljna, tj. previše je jednosmer-na, uskogrudna i ograničavajuća.

Sličan je i sledeći primer, s tim što se humor „lomi“ zahvaljujući *asocijacijama* (semantičkim vezama) koje izazivaju reči iz *ubačene sintagme* u opštepoznate upotrebe jezika, tj. gotove formule slikovnih iskaza:

Iskaz: „lomiti i deliti *bleb*“;

Stihovi: „Venconosac im lomi i deli / *Njihovu zlatnu prošlost* / I oni je jedu“ („Večera na Kosovu polju“).

Iskaz: „sipati u putire *vinó*“;

Stihovi: „Sipa im u putire belih božura / *Njihovu rujnu budućnost* / I oni je piju“ („Večera na Kosovu polju“).

Ovde je *metaforička sličnost* između boje *žita* (i **metonimijske veze** sa *blebom*) i *prošlosti* (zlatno) kao i *vina* i *budućnosti* (rujno), nadjačala naizgled postojeću bizarnost, tj. prvobitno jaku besmislicu, inkongruenciju ili grubu grešku, koju reči *prošlost* i *budućnost* predstavljaju u slikovnim izrazima („jedu prošlost“ i „piju budućnost“). *Dakle, jaka ili bogata (disperzivna) metaforička sličnost (analogija) u stanju je da u velikoj meri umanjuje intenzitet i stepen humornog efekta*. Ili: *Pojačavanje, podcrtavanje i širenje semantičkih veza (metonimijske konotacije) u stanju su da umanje i ublaže humorni ton*.

Jasno je, dakle, da čest Popin postupak podrazumeva reaktiviranje mrtvih ili okoštalih metafora (govorni irazi *poluidiomatskog tipa*). Humor je posledica ponovnog oživljavanja metaforičkih značenja takvih izraza

koji su izgubili svoju prvobitnu metaforičku snagu, njihovog „podmlađivanja“.⁴⁷

Analiza metafora je u direktnoj vezi sa ranijom diskusijom o jeziku i asocijacijama (značenju). *Poetska metafora udvostručava humor* – zato govorimo o vrsti estetskog humora. Prema kognitivnoj teoriji emocija, emociju konstituišu i stvaraju procene. Metafora je naročita vrsta procene koja može da stvori poetsku ili estetsku emociju. „Estetsko“ je ovde vrsta emocije. Humor se može posmatrati kao estetska emocija ili forma lepote u slučaju kada **metafora** kombinuje *estetsko* i *humorno*, ili kada **groteska** predstavlja spoj *zastrašujućeg* i *humornog* (☞ III, 1. *Humor i groteska*)

1.4.2. Humor i frazeologizam: humor doslovno shvatanje metafore. Metafora može da ima nekoliko značenja (najmanje dva: doslovno i prenosno), a humorna je onda kada se uzima ono „pogrešno“, nenameravano. Ljudi su skloni mišljenju da postoji samo jedan način posmatranja stvari, pa tako sopstvene teorije, poglede i verovanja pretpostavljaju kao istinita i kao jedini način na koji se stvari u svetu mogu posmatrati. To je jedna vrsta *doslovnog shvatanja metafore*. Pogrešno bi, a time i humorno, na primer, bilo doslovno shvatati Popinu metaforu „zelene novčanice“ ili „zelene rukavice“ (*lišće*), „navlaka žuta“ (*mahovina*) ili „plave i smeđe ptice“ (*pogledi*).

Prema Vitgenštajnu, mi težimo da ostanemo začarani i opčinjeni našim jezikom i slikama, sopstvenim predstavama, te smo zaneseni i zavedeni samo jednom perspektivom ili načinom na koji posmatramo stvari. Postojanje jedne jedine „jezičke igre“ sputava naše mišljenje. Poznato je, na primer, kako su se teorije i pogledi naučnika, filozofa, kao i pesnika ispostavile kao proširene ili razvijene metafore: primećeno je da se naučne revolucije pojavljuju onog trenutka kada se jedan model ili metafora zameni drugom; Tomas Kun (1962) je, tako, izneo tvrdnju da se svaka naučna teorija ili škola zasniva na ukorenjenim metaforima,

⁴⁷ Vitgenštajn (1980: §464) je, takođe, pisao kako je njegov zadatak u filozofiji da izoštri osećaj za čudno, da pretvori maskiranu besmislicu u besmislicu koja je očigledna.

modelima ili, kako ih on naziva, paradigmama. Iz perspektive filozofije svakodnevnog jezika, doslovno razumevanje metafore je stvaranje **kategorijalne pogreške**.

Istovremeno, to je i drugo Bergsonovo „opšte pravilo“ u slučaju *komike reči*: „*Komičan efekat postižemo kad se pretvaramo da neki izraz shvatamo doslovno, a bio je upotrebljen figurativno*. Ili ovako: *Čim se naša pažnja koncentriše na ono što je materijalno u nekoj metafori, izrečena misao postaje komična*“ (Bergson 1993: 62). Drugim rečima, ovo pravilo ne važi isključivo za metaforu, već i za sve druge njoj slične figure prenosnog značenja, odnosno, **trope**.

Vratimo se sada govornim izrazima, frazama ili *kalupima uobičajenih rečenica*. Do sada je bilo reči o primerima iz Popine poezije koji u sebi sadrže govorne izraze doslovnog značenja (među koje, između ostalih, spadaju i *kletve* o kojima će biti reči kasnije). No, postoje govorni izrazi prenesenog načenja (*idiomi*, **frazeologizmi**) koji, za razliku od onih pređašnjih (govornih izraza doslovnog značenja), stilskim prerusavanjem predmeta koji se poredi u sliku koja ga zamenjuje dobijaju drugo, mnogo jače i slikovitije značenje koje postaje sredstvo višeg književnog stvaranja. Stoga se u teoriji književnosti smatra da je govorni kliše jedan od onih jednostavnih oblika koji čine vidljivom granicu koja deli književne od drugih vrsta tekstova (up: Тынянов 1977). Već je istaknuto da „svaki govorni kliše sadrži opis nekog isečka stvarnosti“, ali da je po svom sklopu složeniji od običnog jezičkog teksta, „a složeniji je zato što sadrži udvajanje: za opisivanje se ne uzimaju obične jezičke jedinice, nego gotov tekst, pomoću kojega je već ranije obavljeno opisivanje“ (Petković 1995: 95–6). Zbog toga je i specifična sama recepcija govornog izraza: „On se očigledno mora dvaput čitati: jednom da bi se percipirala slika koju nosi (doslovni opis) i drugi put da bi se u aktu preslikavanja iz same te slike izvukao smisao (prenosan opis)“ (Petković 1995: 96). Pogledajmo Popinu pesmu „Između igara“:

Niko se ne odmara

Ovaj stalno premešta svoje oči
Stavi ih na leđa
I hteo ne hteo pođe natraške
Stavi ih na tabane
I opet hteo ne hteo vrati se naglavce

A ovaj se sav u uvo pretvorio
I čuo sve što se ne da čuti
Ali mu dojadilo
I žudi da se ponovo pretvori u sebe
Ali bez očiju ne vidi kako

A onaj je otkrio sva svoja lica
I jedno za drugim vitla preko krova
Poslednje baci pod noge
I zagnjuri glavu u šake

A ovaj je zategao svoj pogled
Zategao ga od palca do palca
Pa hoda po njemu hoda
Prvo polako pa posle brže
Pa sve brže i brže

A onaj se igra sa svojom glavom
Hitne je u vazduh
I dočeka je na kažiprst
Ili je uopšte ne dočeka

Niko se ne odmara

Ovde svaka strofa počinje nekim govornim izrazom koji koristi izvesnu prenesenost značenja sintagme ili rečenice kao celine. U stihovima koji zatim slede, Popa ne razvija njegovo figurativno, već doslovno

značenje, pri čemu narušava očekivani pojmovno-logički odnos. Zašto Popa u pesme unosi govorni kliše (*frezeologizam*)? Zato da bi svoj lirski opis učinio složenijim, da bi u njemu stvorio jednu vrstu napetosti između doslovnog i prenosnog plana značenja jezičkih jedinica. Reaktiviranjem okoštale metafore, vraćanjem jezičke figure u njeno stanje bukvalnog značenja, Popa omogućuje da se izvrnuta slika preokrene u drugi smer, i uputi u novu, neočekivanu metaforizaciju (videti: T. Popović 1997: 84).

Izraz „premešta svoje oči“, kojim počinje prva strofa, upućuje na stanje unezverenosti, dezorijentacije, rastrojenosti pažnje i volje. Popa će u sledećim stihovima razviti „igru“ sa doslovnim smislom ovoga izraza, pa će subjekat „svoje oči“ moći da izmesti („premesti“) iz originalnog prebivališta („očnih duplji“, „glave“) i postavi ih „na leđa“ ili „na tabane“. Izbor imenica koje pesnik koristi nimalo nije slučajna. Naime slika „očiju na leđima“ omogućila je bukvalizovanu preokrenutu sliku kretanja: subjekat bez svoje volje (što je prenosno značenje izraza „hteo ne hteo“) primoran je da se kreće okrenut leđima u pravcu kretanja, unazad, tj. „natraške“. Po analogiji i paralelizmu, slika „očiju na tabanima“ omogućuje razvijanje humornog tona konkretizacijom njenog značenja: subjekat, opet bez svoje volje („I opet hteo ne hteo“), mora da se kreće glavom nadole, naniže, tj. na glavi, strmoglavce (što su sve doslovna značenja priloga „naglavce“). Međutim, pored doslovnih, na čitaoca istovremeno utiču i figurativna značenja ova dva priloga za način. Tako, „natraške“ znači i „naopako, rđavo, kako ne valja“, a „naglavce“ ima preneseno značenje „navrat-nanos“ (up: Rečnik 1969, III: 644; 504). Otuda čitava strofa ima dvosmerno dejstvo, s jedne strane je to humoran efekat koji je zasnovan na obrtu situacije i alogičnoj predstavi slike bukvalizovanog značenja, a s druge, čitalac je izložen efektima **groteske**: dezorijentacije, gubitka oslonca i ležišta, poremećaja prostornih odnosa i vrednosnih korelata koji su posledica nove metaforizacije čitave pesničke slike.

Izraz „otkriti sva svoja lica“ upućuje na figurativno značenje „pokazati svoju raznolikost naravi“. No, Popa se upućuje u interesantnu „igru“ tako što u stihovima koji slede razvija doslovno značenje *idioma* (reč je o „frazologizmu sa predložko-imeničkim oblikom kao kvalifikatorom

totaliteta“), stavljajući naglasak na reč „sva“, u značenju „sva moguća“, ali i „određen, konačan broj“. Takva logika omogućuje da se u stihovima nađe formula „jedno za drugim“ ili pridev „poslednje“, koji su u vezi sa brojevima (kvantitativnim totalitetom). Zatim, bukvalizovano značenje slike „lica pod nogama“ („lice“ je sinegdoha „glave“), omogućuje razvijanje doslovne slike „zagnjuriti glavu u šake“, koja asocira na brigu ili stid kao neka od mogućih „lica“ raznolike naravi.

Izraz „igrati se glavom“, na primer, upućuje na neopreznost prema vlastitom životu: „dovoditi sebe u životnu opasnost, izlagati se životnoj opasnosti“ (Rečnik 1967, I: 484). Pesnik prenebregava njegovo prenosno značenje i vraća ga u prvobitno jezičko stanje, okreće izraz na doslovni smisao, te na taj način stvara alogičnu predstavu. Takva predstava mu omogućuje da se uputi u još složeniju metaforizaciju – onaj ko se igra sa glavom, ko je skida sa ramena, ko je baca u vazduh i ko je hvata dočekujući je na kažiprst, često rizikuje da tu istu, „svoju glavu“, uopšte ne dočeka i da je „izgubi“ (videti: T. Popović 1997: 83–4). Kao krajnji rezultat dobija se mogućnost nove metaforizacije bukvalizovane, izvrnute slike, tzv. „specifično zatvaranje semantičkog kruga“ – od idioma „igrati se glavom“ došlo se, putem metaforizacije njegovog doslovnog značenja, do idioma „izgubiti glavu“ u značenju: „a) poginuti ili b) ne umeti se snaći, (iz)gubiti prisebnost“ (Rečnik 1967, I: 484–5).

Ta metaforizacija, kako pesnik kaže, jeste onaj *beskraj i jeza u kojoj se humor sa svojom senkom ponovo susreće, ona glubota u kojoj mu se glas sa odjekom ponovo spaja i miri, onaj bezdan nad kojim mu se stopalo s tragom ponovo sastaje i izjednačuje* (Popa 1979: 7). Jasno je, dakle, da kod Pope dolazi do metaforizacije humornih slika, do transformacije humora u metaforama koje otkrivaju svet apsurdna ili koje su *bliske nonsensu*, mikrostrukтури besmislenog, iz čijeg ugla svet na svoj način postaje začuđujući. Ovakve metafore kriju logiku unutarnje alogičnosti, te ogoljavanje njihove apsurde logike donosi uživanje identično onom u humoru. Otuda Popin humor, budući metaforizovan (Bošković 2006: 410), poprima obeležje *reverzibilnosti*, jer metafora zahteva novi nivo razumevanja, zahteva konotaciju. Ovo obeležje Popinog pesničkog humora istakao je Tihomir Brajović (1997: 109): „Dvosmislenost, nesvodiva dvogubost je, otuda,

estetski najdelotvornije svojstvo Popinih *urnebesnih slika* koje su građene na principu *reverzibilne transpozicije*, pokretljivog i povratnog, dinamičnog 'premještanja' što ne dozvoljava očekivanu semantičku stabilizaciju čitanja i tumačenja. Izmicanje jednosmjernom humornom obrtu dosjetke, koja se iscrpljuje u komičnom prevođenju na neočekivanu ali tačno odredljivu i 'čitljivu' ravan razumijevanja – to je, po svemu sudeći, tajna vazda prisutne smisaone 'otvorenosti' Popine poezije.“

Tihomir Brajović u svom radu govori o Popinom postupku **deme-taforizacije metafora**, jednom od postupaka kojim se stvara humorni efekat, dok se Petar Milošević (2008: 103–6) odlučuje za pojam **dekonstrukcija idioma**. Drugi proučavaoci su, pak, skloni da ovaj postupak definišu terminologijom koja je bliža lingvistici. Tako, na primer, uzimanje izraza u bukvalnom smislu Vesna Cidilko (2008: 186–7) imenuje pojmom **remetaforizacije** ili **redukcije**, budući da je čitav proces povratan u odnosu na nastanak frazeološke polisemije, koja je posledica sekundarne metaforizacije. S druge strane, Jelena Jovanović (2001: 92–5) čitav „mehanizam“ naziva **dezautomatizacijom frazema**, naučno-pojmovnom sintagmom koja, možda u većoj se meri nego Brajovićevo određenje, upućuje na humorni potencijal koji poseduje ovaj Popin stvaralački postupak. Jovanovićeva opisuje delovanje početnih stihova pesme „Između igara“ kao *centrifugalno* – budući da poseduju uzajamnu (dvosmernu) zavisnost među leksemama u funkciji frazeoloških članova, ovi stihovani *frazelogizmi* su u stanju „da nas odvedu van svoje vlastite strukture“; dok delovanje stihova koji im slede opisuje kao *centripetalno* – budući da „vraćaju na samu strukturu“. Otuda, zapaža ona, njihov spoj izražava semantički gest *rasklimavanja znaka*: „Prvi stihovi normalno su ostvarivi u običnom govoru, drugi su potpuno apsurdni. [...] Novi poredak dat je na fonu starog – mi ne prepoznavamo već otkrivamo. Materijal se opire, percepcija se produžava, a očekivanje nas vara.“ I njene zaključci se sažimaju u pojmu, odnosno, postupku **reverzibilne transpozicije**: „Kontaminacijom ova dva paralelna niza nastaje 'raz-kaz'. Rezultat je reverzibilno transponovano kazivanje: 1) 'bukvalizacija' jezičkog sadržaja, i 2) 'uozbiljujuća' simbolizacija prethodno bukvalizovanog sadržaja“ (J. Jovanović 2001: 94). U ovakvim konstrukcijama kolebljivosti otkrivamo

da je spektar humora upisan u *Mebijusovu traku*, vraća na samoga sebe sve dok slavljenje besmisla, narušenog reda i uobičajenog asocijativnog automatizma, ne postane paradoksalno slavljenje reda, ponovo zadobijenog značenja i smisla, ali dobijenog kroz ogledalo, odnosno, putem *metaforizacije humora*. Mislim da je ova sintagma pogodna da označi ono što podrazumevamo pod **parodijom**: metafora, videli smo, jeste često humorna; otuda bi se „metaforizacija humora“ mogla prevesti kao „humor o humoru“, ili imenovati pojmom *metahumor*⁴⁸, što je, kao vrsta *reverzibilnog* humora, zapravo parodija (☞ **III, 1.4, Igra neigrana: humor i parodija**).

Treba istaći da se u *svim* pesmama ciklusa „Igre“ (*Nepočin-polje*) može sresti postupak *dežautomatizacije frazema*, tj. *revirzibilne transpozicije* (*metahumora*). Pored toga, ovaj postupak se nalazi u većini pesama iz zbirke *Nepočin-polje* (1956). Evo, na primer, kako funkcionišu *frazеologizmi* u petoj pesmi ciklusa „Vrati mi moje krpice“:

Tebi *dođu lutke*
A ja ih u krvi svojoj kupam
U krpice svoje kože odevam

Ljuljaške im od svoje kose pravim
Kolica od svojih pršljenova
Krilatice od svojih obrva

⁴⁸ Ovdje bi trebalo napraviti malo objašnjenje povodom pojma *metahumor*. Naime, ovaj pojam se lako može učiniti kao svojevrsan pleonazam, jer ako je humor *metasemiotičan*, onda je skoro uvek samoreferencijalan, uvek upućuje na sliku kojom je izražen. Otuda, reći za određenu vrstu humora da je *metahumor* izgleda isto kao reći da čovek pripada rodu ljudi. Međutim, iako svestan njegove manjkavosti, ja sam sklon da ostanem pri upotrebi ovoga pojma upravo stoga što mislim da se njegovom pleonastičkom strukturom, na način na koji funkcioniše hiperbolizacija upotrebe epiteta, ističe *reverzibilnost* kao dominantna odlika *humora parodije*. Na kraju krajeva, i sam pojam *metahumor*, ako se tako može reći, postaje svestan sopstvene manjkavosti, što ga ne sprečava da sa njom zapodene dijalog i svoj naziv opravda analogijom sa onim što se u teoriji parodije zove „dvoglasna reč“.

Stvaram im leptire od svojih osmeha
I divljač od svojih zuba
Da love *da vreme ubijaju*

Kakva mi je to pa igra

Izraz „došle (udarile) mu lutke (u glavu)“ ima značenje: „bez vidnog povoda postao je zlovoljan“ (Rečnik 1969, III: 249). Dakle, idiom „došle mu lutke“ u svojoj osnovi ima eufemističku funkciju ublažavanja inače ozbiljnih životnih situacija i psiholoških stanja; reči ovog *frazeologizma* odnose se na ličnost koja pokazuje izvesnu ćudljivost i labilnost u ponašanju: „Pesnički subjekt obraća se (dativ lične zamenice *ti* – ‘tebi’) u prvom stihu ličnosti koja je ćudljiva i psihički labilna (*kojoj su došle neke lutke u glavu*)“ (Kvas 2005: 440). S druge strane, reč „lutke“ asocira na dečju igračku, predmet iz realnog sveta za koji se neposredno vezuje i govorni izraz koji je u naslovu čitavog ciklusa i koji svoje poreklo ima u dečjim igrama („Vrati mi moje krpice“). Pesma dalje razvija doslovno značenje – „ lutka “ kao predmet – u slikama koje dobijaju bizarna, humorno-groteskna značenja („A ja ih *u krvi svojoj kupam / U krpice svoje kože odevam* // Ljulaške im od svoje *koše* pravim / Kolica od svojih *pršljenova* / Krilatice od svojih *obrva* // Stvaram im leptire od svojih *osmeha* / I divljač od svojih *zuba*“).

Međutim, u pozadini ovih slika nalaze se prepoznatljivi obrasci. Tako, izraz „kupati se u krvi i znoju“ (poreklom iz *Biblije*) ima značenje „biti na muci, u velikoj neprilici, u teškom položaju“ (up: Rečnik 1967, II: 328); izraz: „odenuti u krpice“ asocira na „igru, zabavu“; izraz: „u svojoj koži“ ima figurativno značenje „život, položaj, bezbednost, imanje, prisebnost“ (otuda slika „U krpice svoje kože odevam“, umrežava i umnožava data značenja); izraz: „dati nekom osmeh“ asocira na „ljubavno osećanje prema dragoj, voljenoj osobi“; izraz „imati leptire u stomaku“ ima značenje „biti zaljubljen“, itd. Pored toga, Popa je u ove stihove, nimalo slučajno, uključio imenice koje označavaju i delove tela (krv, koža, kosa, pršljenovi, obrve, usne i zube – osmeh), koji predstavljaju materijalne, konkretne predmete i objekte. Otuda, kako je

primećeno (up: Kvas 2005: 440), da bi razrešio ćudljiva psihička stanja ličnosti kojoj se obraća (u kontekstu čitavog ciklusa može se reći da je ta ličnost – *ćudo*), subjekat se napreže, muči, izmišlja raznorazne igre i zabave, podređuje čitavo svoje znanje, sposobnost, iskustvo i pažnju („prisebnost“) tom zadatku, kao i svoje telo, svoje emocije („ljubav“); jednom rečju, u doslovnom i prenosnom smislu: „daje sve od sebe“ (figuratívno značenje *frazeme* „dati sve od sebe“ jeste „dati svoj maksimum ili pomoći nekome na svaki način“).

Potom, pesnik navodi i *razlog* zbog koga čini sve to što čini: „Da (lutke) *love* da *vreme ubijaju*“. I ovde se prepoznaje *idiom* „ubijati vreme“ koji se odnosi na stanje „dosade“: „Kontrast između reči *ubijati* (prekidati život, kretanje, tok) i reči *vreme* (nešto što živi, što se kreće, što ima svoj tok) predstavlja binarni stereotip koji rečnik čitaoca, njegov sociolekt, nedvosmisleno prepoznaje kao potencijalni hipogram u formi klišeá *ubijati vreme* sa značenjem *dosade*. Varijanta matrice ove Popine pesme tako bi bila *dosada donosi ćudljivost*, potvrđena navedenim hipogramima u formi klišeá“ (Kvas 2005: 441). Otuda se čitava pesma, koja je počela jednim, zaokružila i završila drugim *frazeologizmom*. Opis stanja koji u svom prenesenom značenju nosi krajnji *idiom* („dosada“), u narativnoj shemi pesme, ispostavlja se kao uzrok stanja opisanog u prvom, početnom *idionu* („ćudljivost, labilnost“). Poslednji stih: „Kakva mi je pa to igra“ takođe predstavlja govorni izraz. Njegova funkcija je da bude završna, izvodna formula pesme.

Pored toga, kod Pope nailazimo i na primere kombinacije doslovnog i prenosnog govornog izraza u jedinstvenoj pesničkoj slici:

Iskaz: „voštana *sveća* dogoreva“ (doslovno značenje);

Izraz: „dogoreti do nokata“ („dozlogrditi, postati neizdržljivo, prekipeti“, up: Rečnik 1969, III: 815);

Stihovi: „Voštana *noć* / Tek je dogorela / Do nokata *praskozorja*“ („Daleko u nama“, 6).

Mehanizam **revirzibilne transpozicije** ili **dvosmernog prenošenja** koji funkcioniše u stvaranju ovih u najmanju ruku „začudnih“ pesničkih slika, objasnio je Novica Petković: „Nešto složeniji postupak nalazimo u

dvema strofama šeste pesme. [...] Jezgro prvoj strofi daje frazeologizam: *lice se razvedrava* (kao dan) i *smrkava* (kao noć). U drugu je strofu položen jedan drugi: kad neko u nečem dođe do kraja, kad više nema kud, kaže se da mu je *dogorelo do nokata* (podrazumeva se da mu je dogoreo luč u ruci ili sveća, što je vrlo duboko potisnuto u našem pamćenju). Pesnik se oba puta unekoliko vraća nazad, ka prvobitnom doslovnom značenju: kod njega se lice *razdanjuje* (što je nešto bliže danu), a do nokata dogoreva noć koja je *voštana* (što je nešto bliže sveći). Time nam je, razume se, iz našega jezičkog pamćenja približeno jedno ranije stanje. Sledeći je korak *dvosmerno prenošenje* sa prirode na ljudsko telo i sa ljudskog tela na prirodu. U prvoj se strofi razdanjivanje (svanjivanje dana) prenosi na razvedrivanje ljudskog lica, a u drugoj se strofi sveća što u ljudskoj ruci dogoreva do nokata prenosi na noć, koja kao voštana dogoreva do nokata praskozorja“ (Petković 1997: 19). U jednoj, pak, drugoj Popinoj pesmi:

Iskaz: „voštana *sveća* se topi“

Izraz: „topiti se od *miline*“

Stihovi: „Voštana *baka* topi se od *straha*“ („Ulično čudovište“)

– takođe je reč prenošenju atributa *voštana* sa neživog predmeta (sveća) na živo biće (baka). Ovde je, za razliku od prethodnog, složenijeg primera, reč o **jednosmernom prenošenju**. Međutim, humorni efekat se proizvodi na osnovu *kontrasta* koji postoji između stanja označenih imenicama u stihovima („topi se od *straha*) i govornog izaza u koje nas ti stihovi vraćaju kao u jedno „ranije jezičko stanje“ (topi se od *miline*).

I u pesmi „Lovca“, takođe, postoji kombinacija govornih izraza doslovnog i prenesenog značenja:

Izraz: „uči bez kucanja“ (doslovno značenje)

Izraz: „uči na jedno uvo a izaći na drugo“ (preneseno značenje);

Stihovi: „Neko *uđe bez kucanja* / *Uđe* nekome *na jedno uvo* / *I iziđe* mu *na drugo*“ („Lovca“).

Ovde su u jednoj strofi spojena dva govorna klišeja koja, nezavisno jedan od drugog, imaju vrlo udaljena značenja. Međutim, ono što ih povezuje i ono što je omogućilo Popi da ih spoji u stihove, jeste

neposredna semantička veza koja se uspostavlja pomoću zajedničkog glagola („ući“). No, glagol „ući“ se u slučaju izraza „ući bez kucanja“ upotrebljava u doslovnom smislu („ući iznenada“), dok je u *frazemi* „ući na jedno uvo a izaći na drugo“ njegovo značenje prenosno („ne pridavati značaja nečemu; olako uzimati; brzo zaboravljati“; up: *Rečnik*, 1976, VI: 398). Povodom **ukrštanja** dva sistema misli u istoj rečenici, odnosno, u *igri reči*, Begson piše: „Ovde se dva sistema misli zaista poklapaju u jednoj jedinoj i istoj rečenici, a reči su iste; upotrebljavaju se jednostavno različita značenja koja jedna reč može da ima, naročito u svom prelazu od doslovnog u figurativno značenje“ (Bergson 1993: 65). U takvom spoju govornih klišeja preko zajedničkog glagola koji je, istovremeno, nosilac njihovih distinktivnih značenja, omogućeno je dvosmerno, pokretno i dinamično, **povratno ukrštanje** koje ne dozvoljava očekivanu semantičku stabilizaciju čitanja i tumačenja: „U takvom spoju moguće je zameniti njihove pozicije, pa mimo uobičajene prakse, prvi frazem shvatiti u prenesenom, a drugi u doslovnom smislu. To je pravo ’bombardovanje’ jezičkog znaka“ (J. Jovanović 2001: 93).

Isti spoj nalazimo i u pesmi „Vaskrs pesnikovog spomenika“:

Izraz: „hvatati se za glavu“

Izraz: „ispašće ti oči“

Stihovi: „Rušitelji se hvataju za glavu / Iz glave će im oči ispasti“ („Vaskrs pesnikovog spomenika“)

Prvi stih razvija tendenciju da i sledeći čitamo u doslovnom značenju, uprkos tome što je u njemu prisutan govorni kliše prenosnog značenja („ispašće/iskoćice ti oči“ kaže se osobi koja se toliko zagledala u nešto ili nekoga da taj pogled i pažnju nije u stanju da sakrije ili skrene). Ali, isto tako, moguće je takvu tendenciju razviti i u suprotnom smeru, zahvaljujući zajedničkoj imenici „glava“ (reč „oči“, budući da im je mesto „na glavi“, omogućuje zajednički imenitelj). Ukratko, i ovde je reč o **povratnom ukrštanju** u kome materijalizacija figurativnog značenja stvara humorni efekat.

Ono na šta upućuje istaknuto svojstvo „Popinih *urnebesnih slika* koje su građene na principu *reverzibilne transpozicije*“ jesu upravo postupci koje Bergson, u slučaju *komike reči*, izdvaja kao podvrste njima nadređenog mehanizma, tzv. komične *transpozicije* ili *prenošenja*. To su *preuveličavanje*, *parodiranje*, mnogobrojni oblici *ironije* i *humora*. Konstanta ovih postupaka, zaključuje Bergson, jeste postupak *ponavljanja*. Sve ove postupke, kao po diktatu, Popa je koristio u pesmama ciklusa „Igre“ (*Nepočin-polje*).

Tako, na primer, u stihovima pesme „Zavodnika“ vidimo kako je humor ostvaren **preuveličavanjem** situacije bukvalizovanog značenja *frazologizma*:

Izraz: „vrteti glavom“ (u smislu: „neodobravati, negirati“);

Stihovi: „I vrti glavom vrti / Sve dok mu glava ne otpadne“ („Zavodnika“).

Izraz: „razbijati glavu“ (u smislu: „mnogo razmišljati, upinjati se misleći“, up: Rečnik 1967, I: 485);

Izraz: „skačeš sebi u usta“ (u smislu: „opovrgavati ili ofirati samog sebe“);

Stihovi: „Razbijaš sebi glavu za glavom / Skačeš sebi iz usta u usta“ („Sirota odsutnost“).

Zapaženo je da u ovom poslednjem primeru osećanje humora ne izaziva čin samouništenja već „postupak kojim je taj čin predstavljen. Postupak izaziva iznenađenje i osećanje apsurdna. Elementi fantastičnog, grotesknog, apsurdnog otkrivaju se u nečem običnom, svakodnevnom, standardnom“ (Petrov 1983: 222).

Drugi primer pokazuje da se preuveličavanje može završiti govorom frazom koja postaje njegov najviši gradacijski stupanj:

Fraza: „bilo šta“;

Fraza: „bilo čega“;

Stihovi: „Jedni odgrizu drugima / Ruku ili nogu ili bilo šta [...] Igra se nastavlja živo // Sve dok ima ruku / Sve dok ima nogu / Sve dok ima bilo čega“ („Jurke“)

Takođe, prisutan je i postupak **obrta**.

Fraza: „izgubiti se“

Stihovi: „Traži ga traži / Gde ga sve ne traži / I tražeći njega izgubi sebe“ („Žmure“)

Primere manjih ili većih preinačenja prepoznatljivih govornih obraza, tj. jednosmernih **obrta** ili **povratne transpozicije frazeologizama** nalazimo i u sledećim stihovima:

Izraz: „izaći iz svoje kože“;

Stihovi: „Prazna soba stane da reži / Uručem se u svoju kožu“ („Odjekivanje“).

Stihovi: „Svako *svuče* svoju kožu / Svako otkrije svoje sazvežđe / Koju noć nikad videlo nije [...] Ko do zore ne zastane / Ko ne trepne ne tresne / Taj *zaradi* svoju kožu“ („Svadbe“).

Stihovi: „Ili da *svučem* svoju belu kožu / I okačim je o klin / Ili („Rt Dobre Nade“).

Smisao novodobijenih pesničkih slika otkriva se „iznutra“, tačnije, kada se čitaju naporedo sa *frazeologizmom* „izaći iz svoje kože“. Preneseno značenje ovog *idioma* je „izgubiti prisebnost“, a figurativno značenje reči „koža“ često je u vezi sa atributom „svoj“ ili „vlastiti“ i znači „život, položaj, bezbednost, imanje“ (up: Rečnik 1967, II: 767, iii). Smisao stihova bliske jezičke zalihe („*uvući* se u svoju kožu“, „*svući* svoju kožu“ i „*zaraditi* svoju kožu“), uspostavljaju se na pozadini latentnog kontrasta (izaći – uvući; izaći – zaraditi) ili sličnosti (izaći – svući) sa glagolskom jedinicom *frazeme* („*izaći* iz svoje kože“). Za razliku od stihova pesme „Odjekivanje“, kod kojih se značenje odmah „razotkriva“ jer su dobijeni postupkom **obrta** („uvući se u svoju kožu“ ili „sačuvati prisebnost“), stihovi pesme „Svadbe“ se opiru jednosmernom tumačenju.

U ovoj pesmi, reč je o *transformaciji* subjekta koja je opisana putem više frazeoloških gnezda („svući svoju kožu“ = „osloboditi se sopstvenih navika, mišljenja, želja“; „svući do gole kože“ = „opljačkati nekoga“; „iz ove kože se ne može“ = „nemoguća je ikakva promena“; „ne trepnuti“ = „držati pažnju, biti usredsređen“; „nećeš ni trepnuti“ = „nećeš ni osetiti“; „zaraditi svoju kožu“ = „steći položaj, imanje, određeni način života“, itd; up: Rečnik 1967, II: 767–8), od kojih je delovanje figurativnog značenja reči „koža“ na koje smo ukazali, istovremeno centralno i disperzivno (centripetalno i centrifugalno). Dakle, u ovoj pesmi funkci-

oniše postupak **povratne transpozicije** koji je umnogome složeniji od opisanog postupka **obrta**.

Treći primer, pesma „Rt dobre nade“, predstavlja poseban slučaj kombinacije dva govorna klišeja prenesenog značenja. Za razliku od prethodne dve pesme, prvi govorni kliše „svući svoju kožu“ proširen je atributom „bela“. Razlog zbog koga je pesnik „dodao“ ovaj atribut u stihovani *frazeologizam* otkriva se, međutim, tek u kontekstu cele pesme: u njoj je, naime, reč o rasističkom činu u kojem ljudi „bele kože“ ponižavaju, maltretiraju i tlače „crni bračni par“. Svedok ovih događaja je Popin prijatelj, takođe pesnik, koji izjavljuje da mu je ostalo „da bira“: ili-ili. Prvi izbor dat je pomoću spoja dva *frazeologizma*, tako da bi „svući svoju (belu) kožu“ značilo „osloboditi se svojih *rasnih* predrasuda, *rasnog* porekla, položaja, načina razmišljanja, *rasno* kodiranih namera, želja“, a „okačiti (kožu) o klin“ imalo bi smisao „prestat i završiti“ sa svim ovim nabrojanim značenjima „svoje *bele* kože“ (up: Rečnik 1967, II: 767–8). Drugi par izbora dileme „ili-ili“ Popa je dao samo kao prazan, nepopunjen, otvoren znak čime je uspeo da kod čitaoca izazove efekat upitanosti, da ostavi mogućnost nadogradnje teksta jedne prilično angažovane pesme daljim refleksijama i interpretacijama stihova.

Humorni učinak ima i pažnja usmerena na doslovno značenje sledećih stihova iz zbirke *Reč*:

Vi se ovde vrtite bez glave
S nogama u džepu
I rukama u kesi („Doručak u velegradu“).

Sigurno da je ova humorna pesnička slika nastala kombinacijom sledećih govornih izraza (*idioma*):

Izraz: „s rukama u džepu“;
Izraz: „vrteti se (leteti) ko muva bez glave“;
Izraz: „odrešiti kesu“;
Izraz: „s glavom u torbi (kesi)“;

– na čijoj se pozadini uspostavlja njen pravi smisao i značenje. Već gotovi postojeći govorni izrazi su u stihovima pretrpeli značajne promene: semantičke supstitucije, ukrštanja, permutacije, preokretanja, odstupanja

i narušavanja što je dovelo do stvaranja apsurdnih, besmislenih i nemogućih, alogičnih pojmovnih odnosa na doslovnom nivou značenja. Otuda oni, naravno, za nas i jesu humorni.

Nešto slobodnije baratanje govornim klišeom takođe se nalazi u poslednjoj Popinoj zbirci *Rež*, u pesmi „Zidanje“. Evo tih stihova:

Nekadašnji zidarski radnik
Kucka se kašiprstom
Po sedoj glavi

Neću da odnesem ovaj lonac
Prazan pod zemlju

Izraz „prazan ćup“, koji stoji za praznoglava, glupa čoveka, „preimenovan“ je, pretočen u novi, nama bliži i savremeniji kontekst zamenom reči „ćup“ rečju „lonac“. Tako je dobijena sintagma „prazan lonac“. Takođe, zemljani ćup umukluje kuckanje, a lonac budući da nije zemljani, i da je otvoreniji od ćupa, jasnije odzvanja, dakle rečitiji je u „saopštavanju praznine“. A ono što je bitnije za celu pesmu jeste to da je izraženo htenje i želja da se saznaje, kao i uverenje da „pun lonac“ nešto znači s one strane života.

Ili u pesmi „Ludi izlaz“, takođe iz zbirke *Rež*:

Plaše me da mi *nedostaje*
Jedna daska u glavi

I još me plaše
 Da će me sahraniti
 U sanduku od tri daske

Plaše me a ne slute
 Da ću bez četvrte daske
 Ja njih uplašiti

Hvali mi se vesela luda
 Iz naše ulice

Humor u ovoj pesmi zasnovan je na postupku **obrta**: oni koji plaše, ne slute da će biti uplašeni. Iako humor, za kojim poseže „vesela luda“, predstavlja jednu vrstu odbrambenog mehanizma, postupak **obrta** izgrađen je na jednoj specifičnoj logici. Volter je, na primer, razmatrajući fenomen *ludila*, pisao: „Šta je ludilo? To je pogrešno opažati i iz toga razumno izvoditi zaključke“ (Volter 1963). Uz pomoć ovakve logike (tzv. **kategorijalne pogreške**), sasvim je razumljiv zaključak koji izvodi „vesela luda“. Ali taj zaključak, zapravo, omogućuje igra sa doslovnim značenjem *frazologizma* „fali (nedostaje) ti jedna daska u glavi“ koji stoji za nerazumna, šašava, luda čoveka (up: Rečnik 1967, I: 619), kakvim sugrađani i smatraju protagonistu ove pesme. „Vesela luda“ dovodi u vezu imeničku jedinicu *frazema* („jedna daska“) sa mrtvačkim sandukom koji, poznato je, ima četiri daske. Otuda je logično da će ga, ako mu „nedostaje jedna daska u glavi“, sahraniti „u sanduku sa tri daske“. Međutim, doskočica kojoj „vesela luda“ pribegava vrlo je prikrivena, tačnije vezana za verovanje o vampirima – bez te „jedne“ daske, koja je u logici „vesele lude“ postala „četvrta“, on veruje da će se povampiriti i time uloge obrnuti, tj. doći u položaj da će on plašiti one koji su plašili njega (☞ III, 1.3. *Humor i ironija. Humor pod vešalima*).

Karakteristika poslednje Popine zbirke *Rež* je ta da sve pesme u njoj odražavaju neku vrstu ponašanja i da su u njima obeležene određene situacije zasnovane na opažanju društva. Zato u njoj dolazi do upotrebe savremenog ili osavremenjenog govornog jezika i savremenih reči tamo gde su te reči postale znaci kolektivnog života (sociolekti). Tu se odigrao značajan pomak zahvaljujući jezičkoj dinamici u koju se pesnik uključio (up: Brkić 1998: 121–32).

1.5. Humor i literarne formule. Kao i u slučaju *govornih klišea*, humorni efekat se u Popinoj poeziji ostvaruje i narušavanjem asocijativnog automatizma koji leži u pozadini recepcije prepoznatljivih i opštepoznatih literarnih formula. To su najčešće *folklorne formule* – uvodne formule iz narodnih *bajki*.

U nauci o književnosti je primećeno da su *formule* veoma često deo okvira usmenih proznih vrsta. Albert Lord, na primer, proučava formule

kao dinamičku komponentu usmenog stvaralaštva, ali smatra da je “suštinska ideja formule ono što je u svijesti pjevača, gotovo kao refleksna radnja u brznoj kompoziciji prilikom pjevanja” (S. Koljević 1982: 509; up: Lord 1974). Pored toga, istaknuto je i da se *formule* javljaju u funkciji označavanja granica prostiranja proznog teksta (Petković 1984: 299).

Iako, prema nekim proučavaocima, žanr dela nije „taj koji određuje izbor izraza, izbor formula, već to čini predmet o kome je reč“ (Lihačov 1972: 106), postoje mnogobrojna gledišta koja razmatraju snažno prisutan okvir/granicu teksta u usmenoj **bajci**: Jakobson (1966: 46) *uvodne formule* u ruskim *bajkama* vidi kao postupak kojim se priprema pažnja publike; za Veselovskog su formule konstante, vremenom nastale u poetskom jeziku, čijim se pominjanjem pokreće čitav *mehanizam asocijacija po sličnosti i suprotnosti* (Petković 1975: 36.); V. Latković (1975: 90) *završetak bajke* povezuje sa fabulom – „bajka se naglo završava čim glavni junak postigne cilj kome je težio“; M Bošković-Stuli (1978: 38) *uvodne i završne formule bajke* posmatra kao elemente koji „nisu čvrsti delovi sižea, ali u času izvedbe čine funkcijsku cjelinu“; mogućnost da se *finalne formule* pojave u stihu ili da se u njima prelazi na prvo lice i direktno obraćanje publici, prema N. Petkoviću, pokazuje važnu funkciju koju ima završetak – razdvajanje književnog od neknjiževnog teksta, „izvođenje iz imaginativnog sveta u realni“ (Petković 1984: 279), itd. Dakle, pored toga što je usmeni žanr **bajki** u potpunosti zasnovan na konstantnoj kompozicionoj shemi, odabiru i kombinaciji određenih motiva, ograničenom broju delokruga likova, kao njihovo najtipičnije obeležje navode se formule ovog žanra: početak i kraj, uvodna i finalna formula bajke.

U *uvodnoj formuli* bajke se mogu uočiti elementi koji se odnose na odrednicu vremena, mesta i nosilaca radnje. Zanimljivo je pogledati, na primer, pripovetku „Zlatna jabuka i devet paunica“, koja pokazuje kako se usložnjavanjem uvodne formule otvaraju mogućnosti i za usložnjavanje kompozicije. Struktura ove bajke je mnogo složenija od nekih drugih, ali se i njena uvodna formula može raščlaniti na dva samostalna dela: „Bio jedan car pa imao tri sina“ + „pred dvorom zlatnu jabuku, itd.“ U daljem nizanju postoje četiri odrednice čudesne jabuke: „za noć ucveta, / i uzre, / i neko je obere, / a nikako se nije moglo doznati ko“.

Oko carevića se u drugom delu bajke grupišu četiri motiva, itd. Može se zapaziti, naime, da je struktura uvodne formule umnogome povezana sa strukturom celoga sižea. Za potpuni estetski doživljaj slušalaca uvodna formula ima veoma značajnu ulogu, a time što je prepoznatljiva, ona najpre nosi određenje žanra, čime se uspostavlja odnos slušalaca prema priči.

Uvodne formule bajki prisutne su u prvom ciklusu Popine zbirke *Sporredno nebo* („Zev nad zevovima“) – njima počinju sve pesme ovog ciklusa, sugerišući „priče iz davnih vremena“. Međutim, namesto uobičajenih junaka bajke, Popa je ponudio sasvim neočekivane junake i neobičan svet u koji nas ove formule uvode:

„Bio jednom jedan *broj*“ („Zaboravan broj“),
„Bila jednom jedna *greška*“ („Ohola greška“),
„Bio jednom jedan *trougao*“ („Mudar trougao“),
„Bilo jednom bezbroj *odjeka*“ („Skamenjeni odjeci“),
„Bila jednom jedna *priča*“ („Priča o jednoj priči“),
„Bio jednom jedan *zev*“ („Zev nad zevovima“).

Junaci Popinih pesama pripadaju takvom leksičkom sastavu koji je u dubokoj suprotnosti sa formalnom strukturom *uvodnih formula*. Poznato je da su ovakve *folklorne formule* neka vrsta „automatizovanih“ konstrukcija, kako bi rekli teoretičari praške škole, u kojima je ustaljen red reči (sintaksički poredak) jedno „kontekstualno uslovljeno konstrukciono pravilo: rečenice sa antepniranim glagolom u linearnoj tekstovnoj sekvenci“ (J. Jovanović 2001: 83). Popa u stihovima zadržava sintaksički poredak i redosled kako bi postojeći konstruktivni obrazac formule bio prepoznatljiv, dok istovremeno narušava očekivani leksički sadržaj na njenom kraju. Na taj način, on uspeva da iznenadi čitaoca neočekivanom leksičkom supstitucijom koja stvara humorni efekat, međutim, zadržavajući prepoznatljivu formalnu strukturu inicijalnog pripovedačkog obrasca bajke, on takođe uspeva da aktivira potencijal reference arhaične sintakse čiji podtekst i irealitet zbivanja nisu u vezi sa određenim istorijskim, već sa večnim, „mitskim“ vremenom: „Govorna formula – *bio jednom jedan* – sugerise priču iz davnih vremena. Ali ta go-

vorna formula ne mora da upućuje samo na događaje i pojave iz prošlih vremena. Ona ne upućuje na neko određeno istorijsko vreme, već na večito vreme. Njome se ističe dogodljivost nečeg u vremenu“ (Petrov 1983: 206). Takva formalna struktura umnogome utiče na granice teksta i kompoziciju čitavog „speva“ u kome se nabrojane pesme nalaze (☞ **III, 2.2. Humor alegorije kao melanž ironije, parodije, kritike i satire**). Pored toga, zadržavajući prepoznatljivu formalnu strukturu, a menjajući njenu leksičku zalihu, ovaj postupak dobija osobine **parodije** (☞ **III, 1.4. Igra neigrana: humor i parodija**).

2. *Narušavanje elementarnih logičkih odnosa.*

2.1. **Humor i apsurd. Retorika kao izvor humora.**

Metafora se, sa pozicija Biersdlijeve teorije, može shvatati poput izneverenog očekivanja proniknute šale, jer iz očigledne netačnosti, besmislice ili kontradikcije, proizlazi neka istina ili smisao. Humor, takođe, zahteva doslovan nivo da bi ga narušio ili iskrivio. Sa humorom se devijacija obično završava nemogućom, nerešivom kontradikcijom, totalnom blokadom razumnog i razumljivog ili tzv. „alogijama“, kako ih naziva Vladimir Prop (up: Prop 1984: 95–102).

O ovoj komičnoj besmislici vrlo korisno zapažanje ostavio je Bergson. Pitajući se o komičnoj besmislici, on zaključuje da je to vrsta „obrtanja zdravog razuma“, po prirodi logike koju neguje slična logici fiksne ideje: „Besmislica koju susrećemo u komičnom nije, dakle, bilo kakva besmislica. To je veoma određena besmislica. Ona ne stvara smešno, pre bi se moglo reći da ona iz njega proističe. Ona nije uzrok, već posledica – specifična posledica u kojoj se ogleda specifična priroda uzroka koji je proizvodi. [...] To je posebna vrsta obrtanja opšteg osećanja i zdravog razuma. Ono se sastoji u tome što mi nastojimo da oblikujemo stvari prema nekoj našoj misli, a ne misli prema stvarima. Sastoji se u tome da vidimo pred sobom ono o čemu mislimo, umesto da mislimo o onome što vidimo. [...] Ima li to obrtanje zdravog razuma neki naziv? Srešćemo ga, bez sumnje, u akutnom ili hroničnom stanju, u izvesnim oblicima ludila. Po mnogo čemu ono liči na fiksnu ideju. Ali ni ludilo ni fiksna

ideja neće nas navesti na smeh, jer su to bolesti. [...] No, postoji jedno normalno stanje duha koje po svemu liči na ludilo, gde pronalazimo iste asocijacije ideja kao u poremećenom stanju, istu neobičnu logiku kao u fiksnoj ideji. To je stanje sna“, i izvodi teoremu: „Komična besmislica je iste prirode kao i besmislica sna“ (Bergson 1993: 94–6). Otuda, nimalo ne čudi što Popin pesnički humor uglavnom podrazumeva poetsko-fenomenološki opis sveta apsurda u kojem se, na osnovu kriterijuma korelacije i logike, otkrivaju svojevrсна narušavanja i izopačenja.

Ova konstatacija je za analizu i klasifikaciju tehnika i sredstava stvaranja humora vrlo bitna, jer je svođenje na **apsurdnost** temeljna odlika skoro svih manifestnih vidova humora, odnosno, može se tvrditi kako je „apsurd“, zapravo, sinonim „humornog“. Ovo je, dosta pre Bergsona, zapazio Imanuel Kant: „U svemu što treba da izazove neki živ, grohotan smeh mora da se nalazi neka *besmislica* (dakle nešto što se po sebi razumu ne može dopadati). *Smeh predstavlja jedan afekat koji potiče iz iznenadnog preobražaja napregnutog očekivanja u ništa*. Upravo taj preobražaj, kome se razum nesumnjivo ne raduje, ipak za trenutak pričinjava indirektno vrlo veliku radost. Dakle, uzrok smeha mora se sastojati *u uticaju predstave na telo i njegovom povratnom dejstvu na duševnost*, i to ne ukoliko je predstava objektivno predmet zadovoljstva (jer kako može da nas zadovolji neko iznevereno očekivanje), već jedino time što ona kao prosta igra predstava proizvodi neku ravnotežu životnih snaga u telu“ (Kant 2004:165).⁴⁹ Može se pokazati kako je izvesna apsurdnost posledica skoro svake od tehnika kojima se postiže humorni efekat: jukstaponiranja nespojivih, ne-sličnih ili dijametralno različitih stvari, supstitucije, dvosmislenosti, očigledne kontradiktornosti, devijacije, inverzije i obrtanja, logičke pogreške, nepravilnosti, narušavanja istine, preuveličavanja i preterivanja, i sl.

Takođe, imajući u vidu prirodu i značaj ove komične besmislice za humor, mora se postaviti pitanje gde se nailazi na tu očiglednu grešku u logici ili grešku nad logikom, kada je reč o jeziku, odnosno, o poeziji,

⁴⁹ Kantova teorija smešnog, zajedno sa Hačisonovom (o kojoj je već bilo reči), Hazlitovom (W. Hazlitt), Šopenhauerovom i Kjerkegorovom, ubraja se u *teorije inkongruencije* (Videti: Morreall 1987).

čiji je najvažniji i presudni medijum sam jezik. Jedan od pravaca na koji se ukazalo jeste **metafora**, no, metaforom sigurno nije iscrpljen sav repertoar tzv. jezičkih pogrešaka i nepravilnosti u kojima, u izvesnom smislu, nailazimo na apsurd, besmislicu, narušavanje postojećih logičko-pojmovnih odnosa.⁵⁰ Metafora je samo jedna od brojnih retoričkih figura i zaustaviti se na njoj značilo bi ograničiti opseg mogućnosti daljih istraživanja mehanizama i tehnika pomoću kojih se manifestuju različiti vidovi humora. Iz tog razloga, trebalo bi pažnju usmeriti na retoriku koja bi mogla obezbediti odgovarajuću korisnu „aparaturu“ za potrebe istraživanja pesničkog humora Vaska Pope.

Retorika je, naime, značajan izvor humora. To se dalo videti na primeru figure metafore. Pored toga, **logičke pogreške** ili greške nad logikom kao da su pravilo koje srećemo u svim tipovima retoričkih figura. *Figura* je opšti pojam za svaku neobičnu kombinaciju reči ili frazu koja menja uobičajenu i logički-pojmovno prihvatljivu formu, odnosno, normu. Prema Aristotelu (1997), retorika je veština ubeđivanja putem otkrivanja i upotrebljavanja svih raspoloživih značenja i smislova jezika. Humor je, takođe, jedno od tih značenja. Retorika nam pruža postupke koji se koriste u jeziku, nudi nam njene jezičke igre, njenu logiku, njene pogreške, njene pozitivne ili negativne uticaje na publiku, njenu delotvornost, njenu pragmatičnu upotrebu kroz različite diskurse, itd. Mnoge retoričke figure sadrže agramatičke, alogičke ili pogrešne upotrebe jezika (npr. *metafora*, *katahreza*), druge predstavljaju tehnike rasprave

⁵⁰ U pomenutom eseju „Predgovor za studiju o metafori“, razmišljajući o metafori, Zdenko Rajh kao da ponavlja Bergsonov uvid, uveravajući nas da „iskustvo *snova* treba da bude empirička osnova za jednu studiju o funkcionisanju misli koja želi da pređe granice logičkog razuma.“ Pri tom, Rajh se poziva i na Frojdova učenja o snovima, u kojima „sve ono što je bilo zakočeno, ili ostvareno u budnom životu, strovaljuje se kao nadolazeći talas slika, rušeći na svom putu ono što je čovek tako vredno podizao da bi opravdao napredak i istinitost svog rasuđivanja“ i u skladu sa dijalektičkom metodom zaključuje da posle tog destruktivnog čina „više ne postoji apsurdna misao“. Drugim rečima, ono što ostaje jeste jedino moć osećanja, koje slike potiskuje i međusobno povezuje, te je dobijeni onirički simbol, tvrdi Rajh, „skraćivanje misaonih postupaka i njihovo ostvarenje u emotivnom znaku koji je, u sebi samom, ako ga čovek podvrgne analizi, erotičan čin u njegovoj stvarnoj realnosti“ (Rajh 1982: 273).

(npr. dilema i nedoumica, analogija), neke se odnose na ponavljanje reči (*antanaklasa, tradukcija, dilogija*), neke, pak, na ponavljanje zvukova (npr. *aliteracija, asonanca*), druge predstavljaju supstitucije (*alegorija, parabola, metonimija, ironija, poredenje*), poroke jezika (*varvarizam*), mane glagoljivosti (*tautologija, pleonazam*), vrste dosetki ili igre rečima (npr. *paranomazija, silepsa, žengma, ekvivoka, kalambur*), sintaksički nered (*hiperbaton*), ritam jezika, izostavljanje, greške, gramatička odstupanja, figure raspravljanja (npr. *apoplanezis*: izvrđavanje uz pomoć digresije), figure slike (npr. *parabola, alegorija*), uzroke i posledice, *patos* (figure žestine), *etos* (figure zahvalnosti, pohvala), itd. Na taj način, retorika sa njenim brojnim figurama može poslužiti za ilustraciju različitih tehnika i mehanizama koje, zasebno, ili manje-više međusobno kombinovane, funkcionišu u procesu stvaranja Popinog pesničkog humora.

Tako, na primer, **antropomorfizacija** i **personifikacija**, koje su neka vrsta metafore, mogu da posluže za deskripciju jednog posebnog mehanizma humora, za čiji je pojavni vid moguće uzeti ranije navedene pesnikove pokušaje definisanja samog humora iz predgovora antologije *Urnebesnik*. Tu je humor ostvaren jezičkim slikama: kamena koji ujeda kad ga neko zgazi, vatre koja voli da se kupa gola, voćke koja sama pojede voće sa svojih grana ili noža koji se poseče kad god nešto seče. Reč je o tome da se svim predmetima, neorganskim (tj. neživim: kamen, vatra, nož) ili organskim (voćka), ovde pripisuju ljudske osobine, tj. oni se antropomorfizuju i personifikuju. Poznato je da antropomorfizacija i personifikacija predstavljaju neku vrstu kategorijske pogreške, nepravilnosti. Istovremeno, pripisivanje ljudskih osobina neživim stvarima i pojavama, biljkama i životinjama, uvećava našu empatiju i intimiziranje sa njima. Kada se govori o humoru koji je dobijen uz pomoć pomenutih figura, sigurno je da se treba setiti crtanih filmova Volta Diznija. Neke od važnih karakteristika humora kako kod Pope, tako i kod do danas u istoriji sigurno jednog od najpoznatijih autora crtanih filmova, zasni-vaju se upravo na antropomorfizaciji i personifikaciji koje su pogodne za karikaturalno predstavljanje stvari, pojava ili osobina, i humornog sli-kanja različitih segmenata sveta stvarnosti. Takođe, treba imati u vidu i suprotan postupak, odnosno, postupak „dehumanizacije“ (humorna slika

– „Čovek koji je sam sebe skinuo sa vrata i uspravio se“ – iz predgovora antologije *Urnebesnik*, zasnovana je na ovom postupku) ili **mehanizacije** onoga što je živo ili ljudsko.

O tome je pisao i iz tog shvatanja, kao početne premise, izveo svoju teoriju komičnog Anri Bergson (1993). Danas se njegova teorija komičnog, uglavnom u anglosaksonskom govornom području i, može se reći, kritički uskogrudno, karakteriše kao *teorija stereotipnog humora* – koji je umnogome zasnovan na personifikaciji ili dehumanizaciji – upravo stoga što je poznato da je izvedena proširenjem njegovih filozofskih pojmova, tj. metafora vitalizma i intuicije koji su suprotstavljeni razumu. Kažemo „kritički uskogrudno“, jer su mehanizmi personifikacije i mehanizacije ljudskoga tela samo neki od brojnih koje Bergson navodi u svom delu *O smehu*. Rame uz rame sa zaključcima francuskog filozofa stoje i izvesna nadrealistička shvatanja subverzivnosti humora, kakvo je, recimo, ono u odgovoru Koče Popovića na anketu o humoru: „Anorganske stvari mogu postati humorne ako im se pridaje neadekvatni život organskog sveta. I *vice-versa*. Pokloniti život budilniku ili sebi život budilnika [...] Momak koji svakoga dana budi druge, ma i u isto vreme, nije humoran. Sem ako se istovremeno izjednači sa budilnikom, ako postane (već evoluirani) budilnik, to jest sem i tek ako istovremeno i jeste i nije budilnik, ako postaje humoran kad prestaje da bude budilnik, a i običan momak koji budi svakog dana u isto vreme“ (*Nadrealizam danas i ovde* 1931/1: 19).

2.2. Humor i personifikacija ili antropomorfizacija. **Personifikacija** je, takođe, neka vrsta **kategorijalne pogreške**. „Moguće je zamisliti životinju koja je razjarena, plašljiva, tužna, vesela, preplašena“, piše Vitgenštajn, ali se pita: „Pas veruje da je njegov gospodar na vratima. Da li on, međutim, može da veruje kako će njegov gospodar doći sutra?“ (Vitgenštajn 1980: 199; II, i). Mi govorimo o „neprijateljskim gradovima“, o „željama mačke“, neživim stvarima određujemo rod – muški, ženski, srednji. Tako je, na primer, „ljubav“ ženskog, a „bes“ muškog roda, dok je „država“ često personifikovana kao organizam. Frojd je, na primer, personifikovao mentalne kategorije ida, ega i superega. Pojedini istraživači dali su proširene i detaljne metode

za personifikacije izvesnih apstrakcija (up: Bloomfield 1963), tvrdeći da personifikacija predstavlja najviše domete imaginacije, pružajući "istinski imaginativni izraz elementima mišljenja koji odražavaju snažan osećaj stvarnosti". Oživeti stvari isto je što i saosećati, empatizirati.

Personifikacija je, takođe, neka vrsta metafore. Tako kod Pope postoje **metafore** koje su personifikacije („poljubac sunca“, „smirene ruke drveća“, „prsti sutona“, „vratovi obešenih praznina“) ili **katahreze** koje su istovremeno i personifikacije: „leđa stvari“ – „stvari okreću svoja leđa“ (stvari ispoljavaju svoj odnos prema čoveku), „noga stolice“ – „stolica je večno na nogama“ (predmet postaje oduhotvoreni subjekat). U Popinoj poeziji personifikovani su:

i) pojave i prostori iz prirode i kosmosa:

„Slepo sunce“;
 „Zalogaj sunca“;
 „Sunce oblači koske“;
 „Ne zavodi me modri svod“ („Poznanstvo“);
 „Ne zagovara me više / Besposleni vetar“ („Putovanje“);
 „Vetar me za ruku vodi“ („Daleko u nama“, 23);
 „Plećati vazduh ruke ne pruža“ („Puzavica“);
 „Veče nas pod pazuhom nosi“ („Daleko u nama“, 4);
 „Plamen se previjao / U mukama slepim“ („Ništarija“)

ii) svet flore:

„Nemušto zapomaganje alg“ („U jauku“);
 „Mahovina čeka“ („Mahovina“);
 „Platan cigaretu pali“ („Daleko u nama“, 8);
 „Vrbe ne bi nikad / Nežne preko praga prešle“ („Daleko u nama“, 14);

iii) predmeti, najčešće iz gradskog pejzaža:

„Krovovi u zemlju silaze“ („Daleko u nama“, 1);
 „Samo nepoznati dimnjaci / Slobodno hodaju ulicama“ („Daleko u nama“, 5);
 „Kuće nam se kriju / Iza uskih leđa“ („Daleko u nama“, 7);
 „Razularene kašike / Odnose nam zrno po zrno“ („Daleko u nama“, 10);
 „Duž naših rebara / Ulične svetiljke / Svlače haljine krvave“ („Daleko u nama“, 11);
 „Bele ulice preda mnom beže“ („Daleko u nama“, 23);
 „Obezglavljena drvca čeznu / Za krunama od sumpora“ („U pepeljari“);

iv) delovi čovečijeg tela:

„*Ruke* tvoje sanjaju u mojima“ („Daleko u nama“, 21);
 „Kratkovida su ti leđa“ („Ništarija“);

v) čovekove emotivne reakcije, govora:

„Zadnje *misli* se legu“ („Na čiviluku“);
 „Nage *reči* mi zebu“ („Daleko u nama“, 3);

vi) apstraktni pojmovi:

„Sjaj ti se otad propio / *Praznina* ugojila“ („Nebeski prsten“)
 „Otrovni zeleni *časovi* / Marširaju“ („Daleko u nama“, 9);
 „*Časovi* sa kojima sam samovao / Dižu se pred tobom“ („Daleko u nama“, 27);
 „Grlim tvoju *odsutnost*“ („Daleko u nama“, 24);
 „*Praznina* te je zagrlila“ („Daleko u nama“, 22“).

Trebalo bi reći da je većinu navedenih primera izdvojio i u predgovoru zbirci *Kora* naveo Aleksandar Petrov. On je, između ostalog, nemalo potom u istom tekstu definisao Popinu upotrebu *personifikacije* kao „dominaciju logike personalizacije“, tačno primetivši da Popa „ceo postojeći svet [...] vidi i doživljuje kao živi svet“ (up: Petrov 1969: 29–30). Učestalost personifikacije u Popinoj poeziji ističe i Vesna Cidilko, koja ovu figuru bezmalo naziva „centralno izražajno sredstvo poetološkog ornata [Popinog – *prim. a.*] teksta“ (up: Cidilko 2008: 189–192; kao i tabelu: 344).

U slučaju personifikacije apstraktnih pojmova u Popinim stihovima dolazi do *prostornog određenja vremenske funkcije*, na primer „prolaze časovi“ (oni „marširaju“ ili se „dižu“), ali i do stvaranja **paradoksa**, na primer, u slikama antropomorfizacije prostora/vremena: „odsutnost“ je moguće zagrliti, a „praznina“ je u stanju da grli.

Naravno, kao i kada je o metafori reč, jaka metaforička sličnost, analogija ili podcrtavanje semantičkih veza i konotacija, u stanju su da i u personifikovanoj pesničkoj slici umanje humorni ton. Evo primera koji potvrđuje ovo pravilo:

„Na kolenima pod stolom / *Mačevi* im tiho reže“ („Večera na Kosovu polju“).

Naime, analogija između atributa *pasa* (moguće ih je zamisliti kako leže na kolenima ili pod stolom, kao i kako reže), koji asociraju na sluge, čuvare, a u narodnoj poeziji na vitezove ili junakove sadruge i prijatelje u nevolji (kao što je, na primer, pas Banovića Strahinje, jednog od junaka Kosovskog boja, kako ga je, naravno, upamtila srpska epika), s jedne, i *mačeva* (oružje kao odbrambeno sredstvo, oslonac, sadrug u nevolji), s druge strane, u stanju je da umanju moguć karikaturalni potencijal koji poseduje doslovni nivo značenja **personifikovane** slike „mačeva koji tiho reže“.

Zato je, na primer, većeg intenziteta humorni efekat koji ima sledeća pesnička slika:

„Pobesnelo žedno *oružje* / Sâmo se nasred polja ujeda“ („Boj na Kosovu polju“);

– jer su neživi predmeti (oružje) personifikovani i antropomorfizovani (žedno je, pobesnelo i ujeda) u tolikom stepenu da je upotreba jezika u ovom slikovnom izrazu karikaturalna, pa ostaje jedino kontekstualna mogućnost da je percipiramo i razumemo drugačije u odnosu na određene vrste **kategorijske pogreške** ili nepravilnosti.

Dakle, personifikovani i antropomorfizovani objekat u slikovnom izrazu u većem je stepenu humoran ukoliko je u većoj meri u stanju da istakne svoju neživu ili mehaničku prirodu, poreklo i svrhu i, istovremeno, u većoj meri sebi pripiše sve atribute, postupke i karakteristike čoveka ili živog bića koje taj predmet upotrebljava – on je utoliko humorniji ukoliko se pomoću njega više oseća kako je *živo nakalemjeno na neživo*. Pored toga što *personifikovana* slika pruža priliku da se shvati *dvosmisleno* – može se reći da je dobijena **metonimijom** (reč „oružje“ je upotrebljena da označi junake, a slika „oružja koje se ujeda“ da predstavi junake u boju) i, istovremeno **metaforom** (stanja i radnje koje su pripisane reči „oružje“, po analogiji su slični ljudskim, čak možda i više životinjskim, npr. psima: pobesnelo je, žedno je i ujeda) – jasno je da ova vrsta dvosmislenosti **kontrastom** (ljudi – psi; ljudsko – životinjsko) pojačava humorni

efekat *doslovnog ili bukvalnog značenja* pesničke slike koje, osamostaljeno, shvatamo kao pogrešno, nemoguće, besmisleno i apsurdno.

Kod Pope, pak, postoje i takve **personifikovane** pesničke slike koje sadrže u sebi i *frazеologizam*.

Iskaz: „izvrnuti džepove“ (prenosno značenje);

Stihovi: „Kućе su *izvrnule* / Gorkе *džepove* soba / Da ih vihor pretraži“ („Daleko u nama“, 11);

U ovom primeru zapaža se da je figurativno značenje *frazеologizma* („izvrnuti džepove“) sasvim potisnuto na račun razvijanja doslovnog značenja tog slikovnog izraza. Otuda se omogućuje nova, neočekivana metaforizacija personifikovane slike: sobe kuća koje su, za pretpostaviti je, „gorkе“ jer su zadimljene, zagušljive, neprovetrene, moguće je pomoću „pretraživanja vihora“, zahvaljujući doslovnom značenju idioma (kuće su „izvrnule džepove“), provetriti. Naravno, ovo je jedno od mogućih objašnjenja novog prenosnog značenja do kojeg se došlo.

Drugo, tačnije i verovatnije značenje u vezi je sa prenosnim značenjem *frazе* „izvrnuti džepove“ („izvrnuti“ upućuje na prevrnuti, iskrenuti, izopačiti; „isprazniti, istrošiti“, upućuje na prazninu, nemaštinu, besparicu, potrošenost svega, svog sadržaja, up: Rečnik 1967, II: 376; 507): čitava pesnička slika jeste predstava razorne društvene stihije u ratnoj godini (ciklus „Daleko u nama“ nastao je u ratno vreme o čemu svedoči i sam pesnik), čemu ide u prilog i semantička nosivost imenice „vihor“ (prirodna stihija, momenat nevremena) koja je u *jednostavnim usmenim oblicima* (basmе, bajalice, kletve, zagonetke) nosilac negativnih značenja i atribut zlih, čoveku neprijateljski nastrojenih sila (videti: Dizdarević-Krnjević 2002: 47). Otuda su, može se izvesti zaključak, kuće „izvrnule džepove“ jer su razorene, ispraznjene (opljačkane ili bombardovane), opustošene u „vihoru rata“, bez bića i predmeta (sadržaja) u njima.

Međutim, ne potiskujući figurativno značenje ovakve metafore i bogatstvo asocijativnih semantičkih veza koje se množe u njenoj pozadini, ono što poseduje humorni efekat i što nam deluje kao komična besmislica ipak je upravo nešto drugo: nepravilnost ili nemoguća, alogična predstava „kuća“ koje doslovno vrše jednu takvu, verbalno opisanu,

radnju. Reč je, dakle, o postupku **transpozicije** sa živog bića („ljudi su izvrnuli džepove“) na nežive predmete („kuće“).

Pored toga, može se reći i da je u ovim stihovima *govorni kliše u celosti upotrebljen* da se, njegovim *proširivanjem* (tj. *prenošenjem*) na bitno različit (nekongruentan) isečak stvarnosti u odnosu na onaj u čijem kontekstu funkcioniše njegov asocijativni automatizam, taj automatizam uzdrma, sruši i na taj način stvori humorna personifikovana jezička slika.

2.3. Humor kao mehanizacija onoga što je živo ili ljudsko. Moguće je, takođe, i „dehumanizovati“, ili učiniti ono što je živo ili ljudsko neživim ili manje humanim. „Depersonalizacija“ je „identifikacija“ sa objektima, odnosno, gubitak identiteta ili osećaja za sopstvo.

U Popinoj poeziji postoji i primer razvijene humorne pesničke slike čije je doslovno značenje humorno jer je alogično, besmisleno, tj. poštuje logiku imaginacije i sna (stihovi, zapravo, prepričavaju san) i koja se završava govornim izrazom prenosnog značenja (*frazеologizam* „čekati zeleno svetlo“):

Od danonoćne buke
U našoj ulici
Moj dobri sused *ludi*

Rukama crta krugove
Oko ušnih školjki
I priča mi svoj san

Iz ramena i kukova
Izrasli mi točkovi

Brkćem u redu
Sa drugim vozilima
Ovde na uglu ulice

I čekam zeleno svetlo („Čovekova četiri točka“).

Poslednji stih predstavlja, zapravo, *komponentni frazeologizam* („čekati zeleno svetlo“ ima značenje „čekati odobrenje“). Drugim rečima, u komponentnom frazeologizmu se ne oseća funkcionalni odnos između imenice i glagola, tako da se imenička jedinica („zeleno svetlo“) ponaša kao samostalni priloški frazem („odobrenje“). Naravno, ovde nije reč o humoru koji proizlazi jedino iz pažnje usmerene na doslovno značenje *frazeologizma* u poslednjem stihu. Tačnije, njegov prenosni smisao prilično se preklapa sa doslovnim, budući da je sam *idiom* sasvim uspešno „vraćen“ u prvobitnu situaciju (prethodno izgrađenu jezičku sliku) iz koje je i nastalo njegovo prenosno značenje. Kao što je i prenosni opis klišeja kada se za nekoga kaže da je lud, ili „da ludi“, doslovno dat prikazom neverbalnog gesta: „Rukama crta krugove / oko ušnih školjki“.

Ovde je, naime, reč o humoru koji proističe iz slike apsurdne za razum, iz logike imaginacije, kaprica individualne fantazije i sna, posebno vrsti prerusavanja čoveka u mašinu. Poznato je da Bergson ovaj postupak naziva **mehanizacijom ljudskog tela**: „Tako, da rezimiramo, isti efekat postaje sve suptilniji, od zamisli o veštačkoj *mehanizaciji* ljudskog tela, ako se tako može reći, sve do zamisli o bilo kojoj zameni nečega što je prirodno onim što je veštačko. Jedna logika, sve manje skućena, koja sve više liči na *logiku snova*, prenosi isti odnos u sve više i više sfere, među sve nematerijalnije pojmove, da bi na kraju jedan administrativni pravilnik postao, u poređenju sa prirodnim ili moralnim zakonom na primer, ono što je konfekcijsko odelo u poređenju sa živim telom“ (Bergson 1993: 31).

U kritici je zapaženo da se u Popinoj poslednjoj objavljenoj zbirci *Reč* nalaze dve pesme koje „su pune humora personificirajući mašine i pritisak koji na čoveka vrši tehnička civilizacija“ (Antonijević 1996: 362). Jedna od njih je već pomenuta („Čovekova četiri točka“), dok je druga pesma s naslovom „Ulično čudovište“. Damnjan Antonijević smatra da su obe ove pesme, pored toga što se „mogu nazvati ekološkim“, jedna prikrivena **kritika** represivnog mehanizma civilizacije u kojoj smo se obreli, kao i kritika progresije te represije koja se ogleda u tehničkom progresu. Negativnom iskustvu mehanizacije i tehnokratije suprotstavljen

je *humor* „koji odražava ljudsku visinu i to upravo kod nemoćnih i bespomoćnih“ (up: Antonijević 1996: 362).

Postupak *mehanizacije* ljudskog tela nalazi se i u svim pesmama posthumno objavljenog ciklusa „Lutkani“. Ovaj ciklus trebalo je da se nađe u neobjavljenoj zbirci čiji naslov – *Gvozdni sad* – predstavlja jednu vrstu spoja nespojivih stvari, pojmovnu protivrečnost, tj. *oksimoron*. Sigurno da je na taj način Popa želeo da najavi jedan specifičan svet pesničke zbirke u kojem se *izneveravaju postojeći zakoni logike* i uspostavlja zakon **kontradiktornosti**, *paradoksa*. Prva pesma nezavršenog i nepotpunog ciklusa „Lutkani“ jeste pesma „Kvar“:

Ispao sam iz šarki

Sada više ne mogu

Ni da se *otvaram*

Ni da se *zatvaram*

Nikome

Ni samome sebi

Davno se to dogodilo

Ničega se više ne sećam

Samo svoje škripe na vetru

Ni šta sam bio

Ne sećam se više

Da li *prozorsko krilo*

Ili nešto slično

Pesma počinje *frazeologizmom* koji ima u sebi reč „šarka“, odnosno, u množini: „šarke“. Da je kojim slučajem Popa uspeo da za života objavi ovu zbirku, sigurno je da bi pesma „Kvar“ zauzela prvo mesto u ciklusu „Lutkani“, a evo i „dovoljnih“ razloga zašto je moguće tvrditi nešto tako. Naime, reč „šarka“ (obično u množini) označava „*gvozdni* okov pomoću koga su pričvršćeni za okvir: *vrata*, prozorska krila, poklopac na

kutiji i sl.“ (up: Rečnik 1976, VI: 931, iv); ovo pokreće asocijativni niz: *gvozdjeni* – povezuje uvodnu pesmu ciklusa sa naslovom čitave zbirke; *vrata* – ulaz u ciklus, tj. uvodna pesma ciklusa; *kutija* – nagoveštaj ciklusa „Mala kutija“, koji je pesnik objavio još 1984. godine u periodici, a koji je trebalo da se nađe u ovoj zbirci.

„Ispasti iz šarki“ (sličan izraz je „ispasti iz ležišta“) kaže se za osobu koja je prestala da se nalazi u nekom predašnjem stanju ili situaciji za koje je bila vezana, ili s kojima je „srasla“. Dakle, ako je subjekat pesme „ispao iz šarki“ u doslovnom smislu, onda on ne može biti ništa drugo do predmet: vrata, prozorsko krilo, kutija ili nešto slično što može da se „otvara“, „zatvara“ i „škripi na vetru“ (u slučaju da nije „podmazan“ i „u ispravnom stanju“). Vidi se da su u pesmi sva ta značenja „subjekta“ doslovce razvijena i opisana.

Međutim, pored ovih, tj. istovremeno sa ovim, postoje i druga, njima **kontradiktorna** (*nekongruentna*) značenja koja se obrazuju oko stihovanog govornog izraza „Ničega se više ne sećam“. Sećati se može samo živo biće, a ne predmet. Ovaj **paradoks** (pravilnije bi bilo reći: neskladnost, nepodudarnost) stvara semantičku **dvosmislenost**, dvosmernost. Tako da se početni idom „ispao sam iz šarki“, kao i sledeći govorni izrazi „otvoriti se nekome“ (u smislu: poveriti se, ispovediti) i „zatvoriti se“ (u smislu: prikriti svoje misli i volju) mogu čitati i u prenosnom smislu, kao i pesma u celini. Takva semantička destabilizacija čitanja i tumačenja poseduje kako estetsko, tako i humorno svojsvo. Ove osobine poseduju i Popine pesničke slike iz drugih pesama ovog ciklusa:

Dugo sam bio *priključak*
Sada sam utikač

Meni je svejedno

Nemam ja ništa sa ovom strujom
Nije me uopšte zagrejala
Ostajem mrtav bladan

Ona teče te teče u krug
Ne ističe izvan ovoga sveta
Pa da i mene ponese

Ništa ja tu ne mogu

Kad bih nešto mogao
Isključio bih se iz svega ovoga („Crvena nevolja“)

Pesma „Crvena nevolja“, o čijem naslovu će biti reči nešto kasnije, počinje distihom u kojem su stihovi *kontrastirani*: nekad („dugo sam bio“ znači, zapravo, „nekad“) – sad; priključak (u smislu predmeta uz pomoć koga se nešto – neki drugi predmet – priključuje; up: Rečnik 1973, V: 64) – utikač (u smislu predmeta – tehnička naprava viljuškastog oblika – kojim se aparat vezuje sa tokom električne struje; up: Rečnik 1976, VI: 617). Kontrastirani par „priključak – utikač“ pojačan je asocijativnom analogijom „priključak – utičnica“. Opet se, dakle, pesma može čitati doslovno: subjekat je predmet, koji je nekada bio utičnica („priključak“), a sada je utikač koji provodi struju (električnu energiju). Doslovno se mogu čitati i slike: struje koja „utikač“ nije zagrejala (predmet se nije „pregrejao“), ili struje koja teče u krug i „ne ističe van ovoga sveta“, budući da je poznata naučna istina o neuništivosti i kruženju energije⁵¹, čiji

⁵¹ Reč je o tzv. prvom zakonu termodinamike, koji je definisao nemački fizičar Rudolf Klauzius, i koji konstatuje da energija biva očuvana: *Količina energije u kosmosu je konstantna*. Drugim rečima, ona se niti stvara, niti uništava. Drugi zakon termodinamike, pak, glasi da energija, premda se njena ukupna količina ne menja, može da izgubi svoj kvalitet. Klauzius je meru ovog gubitka kvaliteta nazvao *entropijom*, od grčkog korena koji znači „pretvaranje“: *Entropija u kosmosu teži maksimumu*. Prema ovom naučniku, sve zanimljive i korisne stvari prati *ireverzibilno* povećanje entropije. Međutim, najzaslužniji za osvetljavanje mehanizma *reverzibilnosti* entropije jeste jedan drugi fizičar, Austrijanac Ludvig Bolcman, koji je tumačenje entropije zasnovao na verovatnoći. Bez dubljeg ulaženja u datu problematiku, hteo bih da povučem analogiju između *humora* koji nastaje registrujući postojeći nered, pogrešku ili narušavanje logike i sistema (norme), s jedne, i *entropije* kao povećavanja nereda, s druge strane, kao i procesa *reverzibilnosti* oba tzv. *protejska* fenomena (up: Kembel 1998: 93–100; Kuper 1998: 102–4). Pored toga, pojam entropije značajan

je jedan od oblika u kojem se pojavljuje i električna energija. Kao što se doslovno mogu čitati završni stihovi pesme („Isključio bih se iz svega ovoga“) u smislu prekinuti proticanje ili funkcionisanje, zaustaviti se, na primer, kada je reč o struji ili motoru (up: Rečnik 1967, II: 480, iii).

Međutim, logičko-pojmovni odnosi su poremećeni time što je neživi predmet (utikač) prikazan kao živo biće: on je *ravnodušan* prema električnoj energiji („struji“) koju provodi, koja teče („te teče“) u krug i koja nije u stanju da izađe („istekne“) van ovog sveta i izbavi, odvuče („ponese“) subjekat, tj. predmet – priključak. Svojstvo ravnodušnosti, poznato je, sasvim je **kontradiktorno** (*nekongruentno*) prirodi predmeta, te se otuda cela slika može na jednom nivou čitati kao alogična, besmislena, bizarna, pa time i humorna. Ali ovaj humorni efekat se transponuje u otkrivalački momenat dejstvom *reverzibilnosti*, odnosno uspostavljanjem drugog plana značenja, na kojem čitava slika (pa i pesma) zadobija svoj novi smisao.

Naime, izraz „biti priključak“ odnosi se na čoveka koji je nečemu priključen, na onoga koji je u vezi, u spoju sa nečim (up: Rečnik 1973, V: 64). Subjekt je, na taj način, nekada bio spojen sa „strujom“, odnosno, sa društveno-političkim, idejnim, umetničkim ili kakvim drugim pravcem – što su sve figurativna značenja ove reči (up: Rečnik 1976, VI: 39, vi). Tome „nekada“ suprotstavljeno je „sada“, vreme u kojem subjekat „nema više ništa sa *ovom* strujom“, vreme u kojem je *ravnodušan* i u kojem nije afirmativno nastrojen prema njemu savremenim društvnim, političkim ili umetničkim dominantnim ideologijama. Nova politička i ideološka strujanja u društvu nisu mu ni malo privlačna, niti se subjekat za njih može „zagreјati“, u smislu zainteresovati se i angažovati za ideje unutar nje. I u takvom vremenu lirski subjekat je nemoćan da bilo šta učini („ništa ja tu ne mogu“). Tačnije, najradije bi se „isključio“ iz svega toga, odnosno, u figurativnom smislu, najradije bi se povukao, izdvojio iz njemu savremenih društveno-ideoloških zbivanja i događaja.

je za mnoge američke tzv. crnohumorne pisce 60-tih godina XX veka, prvenstveno za Tomasa Pinčona (☞ III, 3, *Crni humor*), čija su dela često nazivana „komedije entropije“ (up: O'Neill 1993: 72).

Ova prenosna značenja vraćaju ponovo na naslov pesme i na istorijski trenutak u kojem je pesma nastala: za pretpostaviti je da se „Crvena nevolja“ odnosi na jačanje nacionalističkih struja u bivšoj SFRJ u kojima se krajem osamdesetih (1989. godina) nazirao početak kraja i slom višedecenijske socijalističke federacije republika (građanski rat devedesetih). Komunizam, marksizam i ideje levice (na koje direktno upućuje boja u naslovu pesme), kojima je Vasko Popa sve do svoje smrti devedesetih godina XX veka bio u naklonjen (i to velikoj meri), krajem osamdesetih godina XX veka u SFRJ (rušenje berlinskog zida, 1989. godine i slom unutrašnjeg uređenja u SSSR-u, a potom i u drugim državama tzv. Istočnog bloka) pretvorio se u svoju suprotnost – u jačanje nacionalističkih struja i društveno-političkih ideologija. Te nove „struje“ u društvenom i političkom životu Popa je video kao „nevolju“, u doslovnom i prenosnom smislu. Upravo bi o toj promeni ideoloških matrica, kako u zemljama Istočnog bloka, tako i unutar bivše SFRJ, ali i o pesnikovom stavu prema tim „strujama“, vrlo lako mogla da govori pesma „Crvena nevolja“.⁵²

Semantička destabilizacija čitanja i tumačenja koja je posledica nesvodive *dvosmislenosti* kao estetski najdelotvornijeg svojstva, vidljiva

⁵² Govoreći o svom dobrom prijatelju, poznati pesnik Čarls Simić je rekao kako Popu mogu optuživati „da je bio kulturni nacionalista, ali ne i politički. Nema ničeg fanatičnog niti isključivog u njegovom pogledu na srpsku istoriju i kulturu“, dodajući: „Popa je bio hvaljen u Srbiji, dok su mu drugde u Jugoslaviji zamerali. To je nepravda. Koliko znam, nijedan nacionalista u Srbiji nikada nije spomenuo te pesme [misli se na zbirku *Vučja so*]. Popa je bio isuviše suptilan mislilac da bi se mogao optuživati za šovinizam. Poslednji put kada sam ga video 1989. u Njujorku, bio je krajnje zabrinut šta će nacionalističko ludilo i oportunisti zakuvati. 'Biće skoro krvoproliće', rekao mi je sa potpunim ubeđenjem. Mogao je jasno da vidi da je, zbog svog rumunskog porekla, već sumnjiv u očima superpatriota. To pokazuje kako su takvi ljudi zli i glupi. Nikad nijedan pesnik nije imao tako dubok i nadahnut pristup srpskoj tradiciji kao što ga je on imao. [...] Kada sam jednom pomenuo Popi da mi nijedno od njegovih gledišta ne smeta osim činjenice da je marksista, samo me je očajnički pogledao, kao da nema načina da ja to razumem – a ja ga nisam pritiskao. Ako je iko ikada uspeo da pomiri revolucionarna i religiozna iskušenja našeg doba, on to svakako jeste. Bio je takav pesnik zahvaljujući mnogim protivrečnostima u svom životu. Poezija sa svojim brojnim očaravajućim paradoksima bila mu je spas“ (Simić 2006: 5–6).

je u Popinim humornim slikama pomenute *mehanizacije* ljudskog tela i u pesmi „Velika opravka“, iz posthumno objavljenog ciklusa „Lutkani“:

Boli me *levi zavrtnj*

Zatežem ga popuštam

I ponovo zatežem

Pokušavam da ga *uklonim*

Da ga *zamenim*

I odustajem

Buni mi se leva strana

Sa svom silom točkova

Žica poluga

Da li je *zrnce peska*

Veće nego *zemljin šar*

Upalo u zavoje zavrtnja

Osovina mi se krivi

I lagano pretvara

U *znak pitanja*

Ne ulazeći u detaljnu analizu ove pesme, hteo bih samo da skrenem pažnju da bi smisao naizgled besmislenih i alogičnih slika *mehanizacije* ljudskog tela trebalo tražiti, takođe, u dva pravca.

Prvo, naslov pesme upućuje na lečenje – „opravka“ u smislu lečenja telesnih bolesti; „velika“ u smislu složenijeg medicinskog zahvata – na to upućuje izvesna sličnost koja postoji u pesmi „Ljubavna izjava“ (iz poslednje pesnikove zbirke *Rež*), u kojoj su bolesnici prikazani sledećom jezičkom slikom: „Mi polomljene *lutke* / Od gipsa i zavoja / Ispunili smo bolničku čekaonicu“. Otuda, možda, i naslov ciklusa „Lutkani“

potiče, jednim delom, iz značenja nagoveštenog u pesmi zbirke *Rež*. Ili, bar jednim delom počiva na njemu, pa se otuda čitava pesma može čitati u tom ključu: moglo bi se, tako, reći da slika „osovine koja se krivi i pretvara u znak pitanja“ predstavlja sliku „krivljenja kičme“.

Drugo, tumačenje se može rukovoditi prethodno izloženom društveno-političkom slikom „struje“ koja obeležava vreme u kojem su pesme ovog ciklusa nastajale. Takvoj interpretaciji, pak, ide u prilog značenje reči „lutkani“ u jednoj drugoj pesmi zbirke *Rež* – u pesmi „Lepi bogomrzac“ – gde se nalaze sledeći **ironično-satirični** stihovi: „Bogove smo pokopali / Sada su na redu *lutkani* / Koji se igraju bogova“. Akcenat bi se, u tom slučaju, u početnim stihovima pesme „Velika opravka“ nalazio na prenosnom značenju sintagme „levi zavrtanj“ („Boli me *levi zavrtanj*“) u smislu „zaokreta leve ideološke orijentacije“. Subjekat pokušava da taj ideološki zaokret („zavrtanj“), koji je „skrenuo sa puta“ (sa asocijacijama na popularnu pesmu titoističkog perioda), „zategne“, „popusti“, „ponovo zategne“, „ukloni“ i „zameni“, ali je taj pokušaj bezuspešan („I odustajem“). Ako se interpretacija razvija u tom pravcu, onda bi se stihovi „Da li je *zrnice peska* / Veće nego *zemljin šar* / Upalo u *zavoje zavrtnja*“ mogli tumačiti kao retoričko pitanje subjekta: „Da li je *komad teritorije* – koji je vredniji od čitavog sveta, *vredniji od svega na svetu* – razlog zbog koga se desio *ideološki zaokret*?“⁵³

Primetno kolebanje smisla u svim Popinim pesmama u kojima se sreće postupak *mehanižacije živog*, ta „dvogubost“ značenja, „destabilizacija“ živog, koja ima nosivost infantilne radosti i smeha zasnovanih na – kako bi rekao Tamarin – „nediscipliniranom“ i koju, istovremeno, odlikuje jedna neugodnost i tragičan sadržaj („čovjek koji se pretvorio

⁵³ Taj komad teritorije („zrnice peska“) moglo bi biti Kosovo, mesto sa kojeg je, na mitingu iz 1989. godine, aminovan, tj. potvrđen „zaokreta zavrtnja“ – prihvaćen zaokret ka nacionalizmu, oportunizmu i šovinizmu. Ako je ova pretpostavka delom tačna, a mogla bi biti, tada bi stihovi koji slede („Osovina mi se krivi / I lagano pretvara / U znak pitanja“) mogli bacati senku na ono što je pesnik dosta ranije opevao (1958–1971) u pesmama ciklusa „Kosovo polje“ (zbirka *Upravna zemlja*). Tako, na primer, jedno od pitanja postavljeno (vremenskim) **paradoksom** u pesmi „Bojovnici sa Kosova polja“ glasi: „Nastavljamo boj // Nastavljamo ga unatrag // Još nismo deco stigli / I bog zna hoćemo li ikada stići / Do početka boja“.

u mašinu“) koji je u stanju da „pomućuje naše veselje“, nije ništa drugo do **groteska** koja odgovara jednom od oblika komičnog, tačnije, *komici pokreta*: „Kao što postoji komika pokreta, postoji i groteska kretnji. Geometrizirani pokreti marioneta, [...] disharmonični pokreti grotesknog plesa, neuravnotežene, manirirane kretnje umobolnog ili nespretnih drvenih geste B. Keatona mogu poslužiti kao primer. Teško je povući granicu između komičnog i grotesknog, ipak, mislim da se formula 'mécánisation de la vie' u većoj mjeri odnosi na grotesku nego na komiku“ (Tamarin 1962: 90–1). Već se ovde da naslutiti da je **groteska**, kao posebna estetska kategorija, u stanju da u sebe uključi različite vidove humora koji se, zapravo, mogu opisati zajedničkim svojstvom kao što je *pozitivno vrednovanje emocija koje su daleko od pozitivnih* (☞ III, 1. *Humor i groteska*).

2.4. Humor i kontradikcija – antiteza, oksimoron, paradoks. *Retorika* sa svojim figurama, kao što je rečeno, može predstavljati realan model za ilustraciju tehnika pomoću kojih, na različite načine, Popin pesnički humor postaje funkcionalan. Videlo se, dakle, da u slučaju *antropomorfizacije*, *personifikacije* i *mehanizacije onog što je živo* dolazi do stvaranja humora zahvaljujući određenoj vrsti *nepodudaranja*, nepodudarnosti ili primetne neprikladnosti između radnji, koje su svojstvene ljudima (živo), s jedne, i onih koji ih obavljaju, tj. stvari, predmeta (neživo), s druge strane. Takve nepodudarnosti, koje su zapravo *kontradikcije*, uspostavljaju se u najvećoj meri na pozadini našeg iskustva, odnosno, znanja (kao upotrebe jezika) koje posedujemo u vezi sa bićima, pojavama, predmetima i stvarima o kojima je reč.

Ovde bi trebalo na trenutak zastati i objasniti da postoje dve vrste *kontradikcija* – *analitičke* i *sintetičke*. Ova podela je, naravno, izvedena analogijom u odnosu na razlikovanje dva različita obrasca *sudova* ili činova suda koji omogućuju razvoj govora, logosa. *Analitički sud* je uglavnom negativni sud: ako se kaže da A nije B, onda se time pretpostavlja neko C po kojem su A i B slični. Dakle, postoji neki princip organizacije koji je zajednički A i B iz kojeg se, konsekventno, izvodi analitički sud o tome da nešto nije slično nečemu drugom. S druge strane, *sintetički sud* je onaj u kojem se kaže da je nešto slično nečemu drugom. A to, opet,

podrazumeva da se svaki entitet koji je sličan drugom, od tog drugog razlikuje bar po jednom obeležju: ako kažem da je A slično B, to pretpostavlja neko C po kojem su A i B različiti. Na taj način, jasno je da svaki *sintetički sud* uvek pretpostavlja *analitički* .

Humor koji nastaje zahvaljujući *analitičkoj kontradikciji* uglavnom je povezan sa verbalnom kontradikcijom, pomoću koje se dovodi u pitanje značenje izvesnog koncepta putem postupka uzimanja „drugačije, suprotne tačke gledišta“. Drugim rečima, kontradikcija proizvodi kritičku analizu koncepta, odnosno, gradi se suprotstavljanjem kontraargumenata. Istina je da retorika, između ostalog, zapaža veliki broj verbalnih kontradikcija: to su uglavnom *analitičke* kontradikcije, relativno objektivne kontradikcije po definiciji (kada se kombinuju suprotstavljeni pojmovi koji su kontadiktorni) – kao što su, na primer, **antiteza** i **oksimoron** – kombinacije antonima u istoj tvrdnji, sintagmi ili reči. Evo primera **antiteza** u Popinim pesničkim slikama:

a) *oponiranje* glagola:

„Vidim ne sanjam“ („Poznanstvo“);
„Gledam te / Ti me ne vidiš“ („Daleko u nama“, 22);
„Zoveš me / Ja te ne čujem“ („Daleko u nama“, 22);
„Pitaj ga do mile volje / Ne nadaj se odgovoru“ („Tajna belutka“);
„Ruku sam ti dao / Ti je ne osećaš“ („Daleko u nama“, 22);
„Da nisu zvezde opet počele / Da dele plavet da se ujedaju / Ili da se ljube“ („Uljez“);
„Zašto na zemlju reži / Ne može li da se vrati / Ili zauvek da ode“ („Glava beskućnica“);
„Gde je preslavna ruka / Koja ga je onamo hitnula / Da ga ponovo prihvat“ („Osuđen bodež“);
„Otima li je od nas oče / Ili je naprotiv spasava“ („Vučja zemlja“, 5);

b) *oponiranje* imenica:

„Podne mirno sazreva / U samom srcu ponoć“ („U osmehu“);
„I ravna bregove u tebi / Ravnice ti u bregove pretvorio“ („Vrati mi moje krpiće“, 11);
„Da li natrag u oblake / Ili na drugo lepše nebo / Ili na zemlju među ljude“ („Krilata svirala“);

c) *oponiranje* determinativa:

„Zelena strava niče / U pitomim naborima“ („Na čiviluku“);
 „Ponoćnim prstima / Jezik večnog podneva / Govori“ („Krompir“);
 „Plameni ti zalogaji a voštani zubi“ („Vrati mi moje krpice“, 10);
 „Sakrije mu se na čelo / Ovaj ga traži na nebu“ („Žmure“);
 „Sakrije mu se u zaborav / Ovaj ga traži u travi“ („Žmure“);
 „Godine godine / A nijedan dan“ („Oružana dobrota“, 3);
 „Oštri li vuk zube za nju raspetu / Ili za one koji su je raspli“ („Vučja zemlja“, 4);
 „Govore li o staroj kući / Koju su spaljenu napustile / Ili možda o novoj / Koju
 tek misle da grade“ („Zapaljene ruke“).

Kod Pope je, takođe, prisutna i **slovenska antiteza**. Evo primera:

Gde je belutak
 Na zemlju se nije vratio
 Na nebo se nije popeo

Šta je s belutkom
 Jesu li ga visine pojele
 Je li se u pticu pretvorio

Eno belutka
 Ostao je tvrdoglav u sebi
 Ni na nebu ni na zemlji („San belutka“);

Zašto tamom sikćeš i grozom palacaš
 Zar je to sve što umeš

Ne cvokoćemo mi vetar to
 Besposleni na vašaru sunca („Pesma Čele-kule“).

Pored toga, nailazimo i na *paradoks* i *antitezu* u obliku **oksimorona**:

„Mladi naši praroditelji“ („Molitva vučjem pastiru“, 4);
 „Izdašni parlog“;
 „Zazidan beskraj“;
 „Zverska nežnost“ („Nežnost vukova“)
 „Gvozdeni sad“.

Naše poznavanje uzroka i posledica zasnovano je na iskustvu, a ne isključivo na definicijama. Dejvid Hjum je tvrdio kako ne možemo biti sigurni šta će se sledeće dogoditi, jer sve što znamo o uzroku zasnovano je na našem prošlom iskustvu. No, poznato je da određene stvari obično idu zajedno, tako da je *uzrok*, kaže Hjum, stalna, kontingentna, konjunktivna *konstanta*. Ukratko, možda će sutra zečevi umesto šargarepe jesti pečenje, ali naše iskustvo govori nam da zečevi preferiraju šargarepu naspram pečenja; naše znanje o tome nije, dakle, dosegnuto definicijom, već prosto posmatranjem i iskustvom. Kada se nešto u odnosu na naše dotadašnje iskustvo razlikuje ili s njime stoji u kontradikciji, onda nas vrlo lako vodi humoru.

Primer takve *sintetičke kontradikcije* koja je zasnovana na iskustvu među iskazima, radnjama, percepcijama, jeste Popina slika „reke koja teče uzvodno“ – u ovoj slici je reč o humorom relativizovanju jedne neosporne logičke istine koja se nalazi u ljudskom iskustvu, istine da reka može samo i jedino teći nizvodno, od izvora ka uviru. Takav je, između ostalog, slučaj i sa Popinom slikom konja koji „Obično / osam nogu ima“ („Konj“) ili sa stihovima „Sveta majka Subota / Po drugi put ga rađa“ („Venconosac sa Kosova polja“). Pored toga, kontradikcija u iskustvu može se ticati i kontradikcije između iskaza i stvarnosti, ili između iskaza i namere, želje, radnje, očekivanja, cilja, potreba, razuma, emocija, percepcije itd. To je, zapravo, slučaj sa svim Popinim pesničkim slikama u kojima srećemo **paradoks**, jer se ova figura razlikuje od oksimorona time što pojmovi u njemu nisu čiste opreke, analitičke kontradikcije. Evo tih primera:

i) Paradoks u kome se nalaze *prostorna pomeranja po vertikalni* (ispod – iznad):

„Teraju mi korenje / U crninu neba“;

„Polje se pod nama uspravlja“ („Boj na Kosovu polju“);

„Vo je zakopavao / Sve četiri noge u vazduh“ („Slomljeni rogovi“);

„Pod zemljom / Nemoćni lepet krila“; „Pod oblacima / Nejake lampice škrga /

I nemušto zapomaganje algi“ („U jauku“).

ii) Paradoks u kome je reč o *vemenskom pomeranju* (pre – posle):

„Bila jednom jedna priča / Završavala se pre svoga početka i počinjala / Posle svoga završetka [...] Junaci su njeni u nju ulazili / Posle svoje smrti / I iz nje izlazili / Pre svog rođenja“ („Priča o jednoj priči“);

„I hvala se bitkom / Koju su dobili sutra / Koju će dobiti juče“ („Pesma miro-nosnica“);

„Ničeš iz svoga nestanka“ („Beograd“);

„Idem u potragu za pravim svojim ocem / Koji ne može bez mene da se rodi“ („Vuče kopile“, 3);

„Nastavljamo boj // Nastavljamo ga unatrag“ („Bojovnici sa Kosova polja“);

„Posle smrti / Nastavila je da se meša / U poslove živih“ („Izgubljena crvena čizmica“).

iii) Paradoks zasnovan na *vremenskom i prostornom pomeranju*:

„Grlim tvoju odsutnost“ („Daleko u nama“, 24);

„Nemoguće traje“ („Oružana dobrota“);

„Iznenadi ga na delu / Ovde nasred nigdine / Danas na dan svetog Nikada“.

iv) Paradoks zasnovan na *prostornom određenju*:

„Jednom nogom nebo gazi / Ostalima zemlju“ („Tragovi hromoga vuka“, 5);

„Nisam više tu / S mesta se nisam pomerio / Ali tu više nisam“ („Odlazak“);

„Praznina te je zagrlila“ („Daleko u nama“, 22).

v) Paradoks kao *igra reči* zasnovana na **amfiboliji**⁵⁴ – **poliptotonu**⁵⁵ (*dvosmisleno* upotrebljene reči *sve* i *ništa*):

⁵⁴ *Amfibolija* ili *dvoičenje* je trop, tj. figura koja se zasniva na zameni značenja kod reči koje se među sobom razlikuju po sili značenja, a predstavlja obmanu koju omogućuje dvosmislenost gramatičke konstrukcije; uglavnom predstavlja nejasnoću do koje dolazi usled upotrebe reči dvostrukog značenja; to je i ono dvostruko značenje koje se javlja u gramatičkoj konstrukciji ili reči koja istovremeno ima dva smisla; može biti i sintaksička dvoznačnost ili dvosmislenost u rečenici koja, iako tačna i ispravna, dopušta dva različita tumačenja, na šta je upozorio još Kvintilijan (1985: VII, ix). „Ta figura dakle sastoji se iz riječi ili govora, koji osim onoga, što se u prvi mah čini, još posve drugo što znači, i to tako, da govornik upravo ono drugo neočekivano značenje na umu ima, čega ona osoba, koje se onaj govor tiče, više puti i ne shvaća; ali slušalac (odnosno čitalac) treba da može pravi smisao shvatiti, drugčije amfibolija prestaje biti figurom“ (Zima 1880: 70-1).

⁵⁵ *Poliptoton* je upotreba više različitih oblika iste reči, a zasniva se na polimorfizmu, tj. „na postojanju različitih oblika i gramatičkih inačica: ponavlja imenicu

„Sve je ništa“ („Lepo ništa“);

„Sve više i više postajemo sve / Ništa nam ne može ništa otići“ („Oči sutjeske“, 5).

vi) Paradoks koji predstavlja *logička pomeranja*:

„Hteo bih da te vidim / Pa oči zaklapam“ („Daleko u nama“, 24);

„Bio jednom jedan trougao / Imao je tri strane četvrtu je skrivao“ („Mudar trougao“);

„Naučuću mrak ovaj da sija“;

„Sutjeska je ka izvoru svom potekla“ („Oči sutjeske“, 4);

„Cveta i ne obazire se / Na godišnja doba“ („Novi Sad u cvetu“);

„Recite zemljokradicama / Da [...] Vočke smrti više ne sade / Jer će ih pojesti voće“ („Zapis o vešalima na Terazijama 1941.“);

„Ako se zaželite ovih obraza / Pomilujte u podne ovaj kamen“ („Zapis o kamenu“);

„Nisam se ja ni života plašio / A kamoli nje / Čekam je iz noći u noć // Ne mogu više da uralam / I zovem u pomoć // Ležim budan u postelji / S kuhinjskim nožem na grudima / I rukama prekrštenim na sečivu“ („Verenik smrti“).

„Imaš Agime najzad krov nad glavom // Nemam krov / Odneo ga vetar // Imaš valjda i prozore // Nemam ni vrata ni prozore / Išćupala ih zima // Imaš barem četiri zida // Nemam ni sva četiri zida / Imam samo kuću rekao sam ti“ („Kuća“).

Humor koji nastaje iz **paradoksa**, tj. zahvaljujući određenoj *nekongruentnosti* i *sintetičkim kontradikcijama*, može se opisati kao humor koji je posledica: a) kontradikcija zasnovanih na iskustvu, pre nego na verbalnoj kontradikciji; b) kontradikcija između iskaza i radnji i/ili opažanja; c) kontradikcija koje uključuju više subjektivnosti, interpretacije, a manji stepen kontradiktornosti od *analitičke kontradikcije*; d) performativnih kontradiktornosti u slučajevima kada je iskazu suprotstavljena njegova

ili zamenicu u različitim padežima i varijantama ili glagol u raznim vremenima. To je verbalna igra u kojoj ista reč ima različite funkcije ili u kojoj se reči ponavljaju, ali u različitim sintaksičkim funkcijama“ (Budor 1995: 337). Naziva se i *figura ex pluribus casibus*, *declinatio*, *derivatio* i *figura etymologica*. *Poliptoton* ne bi trebalo brkati s derivacijom, tj. upotrebom različitih reči zajedničkog porekla, ali različitih, pa čak suprotnih značenja, jer on koristi različite oblike iste reči. „Ta figura postaje, kad se ista rieč uz različne oblike, osobito padeže a i brojeve itd. sklanjana ponavlja“ (Zima 1880: 282). Primere *poliptotona* kod Pope navodi takođe i Vesna Cidilko, ali ponajviše u vezi sa drugim *figurama ponavljanja* kao što su *anasfora*, *epifora*, *geminacije*, *nagomilavanja* i *anadiplaza* (up: Cidilko 2008: 196–197).

performativnost, odnosno, jezička igra⁵⁶; e) logičkih kontradikcija, pogreški ili pomeranja.

Jedan od primera ovakve humorne, *ironične opozicije* jeste i pesma „Savet i po“ iz zbirke *Rež*: „Pre smrti dragi komšo / Treba se dobro ispavati // Savetuje me moj poznanik / Skitnica iz obližnjeg parka // I ne diže se sa klupe / Na kojoj se izležava“. Smrt je ovde, dakle, tretirana sa šaljive strane: predstavljena je kao „bdenje i težak naporan rad“ (Antonijević 1996: 357) za koji se u ovom životu treba dobro pripremiti, ni manje ni više nego odmorom i snom. Postupak kojem skitnica pribegava u velikoj je diskrepanciji sa značenjem reči koje su, zapravo, argument njegovog delanja. Upravo zahvaljujući *diskrepanciji*, koja se proteže u pesmama čitave zbirke *Rež*, omogućen je *kritički* i *ironijski* učinak humora (☞ III, 1.3. *Humor i ironija*).

2.5. Izokrenuti svet: alogična i paradoksalna slika sveta u usmenim vrstama – zagonetka, bajka, šaljiva priča – kao „model“ Popinog pesničkog sveta. U svim navedenim primerima *antropomorfizacije*, *personifikacije*, *mehanizacije ljudskog*, brojnih *antiteza*, *oksimorona* i *paradoksa*, uočavaju se alogični i kontradiktorni spojevi, odnosno, *preokretanje elementarnih logičkih odnosa*. U kritici je zapaženo: „I mada se alogizmi i paradoksi mogu racionalno praviti, njih je Popa često upotrebljavao zato što je hteo da izgradi jednu kombinatoriku koja će nadvladati racionalističke pojmove ili se od ovih razlikovati. Doduše, njegovi paradoksi i alogizmi, jednako kao i oni zagonetni opisi, ne ostaju to na svim nivoima značenja, već se, naprotiv, mogu razrešavati i prevoditi u racionalne pojmove“ (Vuković 1998: 109). Međutim, ono na šta bi ovde trebalo skrenuti pažnju jeste postojeći topos „izokrenutog sveta“ koji je, eventualno, mogao poslužiti Popi kao izvesni „model“.

U svojoj obimnoj studiji *Evropska književnost i latinski srednji vek*, Ernst Robert Kurcijus (1996: 159–66) piše da je topos „izokrenutog sveta“ starog porekla, dok je osnovni formalni princip „ređanja nemogućih

⁵⁶ Takvi su, između ostalog, i sledeći poznati primeri: „Kladim se u 10€ da ću prestati sa kockanjem“, ili izaz: „Čelavi bez ruku za kosu se vuku“, ili **parodijski** stihovi „Sakata dva zraka / Slepo sunce vode“ („Slepo sunce“).

stvari“ (*impossibilia*) antičkog porekla, te se prvi put javlja kod Arhiloha: „Pomračenje Sunca 6. aprila 648. godine dalo mu je ideju da sada više ništa nije nemoguće, pošto je Zevs pomračio Sunce.⁵⁷ Niko neka se ne čudi ako poljske životinje zamene svoju hranu sa delfinima (Fragment 74).“ Pored toga, nizanjan pomenutih *impossibilia* moguće je naći i kod Aristofana: „Izokrenuti svet’ uveseljavao je Grke i kao parodija homer-skog puta u Had.“ E. R. Kurcijus nalazi primere ovog toposa kod mnogih pisaca latinskog i srednjeg veka: Vergilijeva *adinata* („sada neka vuk dobrovoljno beži od ovaca, hrast neka nosi zlatne jabuke, sove nek se takmiče sa labudovima,“ itd.); Lukijanovo delo *Menippos*; pojedine pesme iz srednjovekovne zbirke *Carmina Burana* („stoka govori, vo je upregnut iza kola, kapitel i baza stuba su zamenjeni, neobrazovana budala postaje prior“, ili: „slepac slepca vodi i oba padaju u ponor, ptice poleću pre no što su opernatile, magarac svira u lautu, volovi plešu, seoske slugе obavljaју vojnu službu,“ i tome sl.); u 30. poglavlju Rableovog *Pantagruela*; zatim, u jednoj pesmi iz XVII veka Teofila de Vijoa, koji će kasnije biti jedan od brojnih uzora nadrealista u XX veku⁵⁸, kod Grimelshauzena, kao i na Brojgelovoj slici „Holandske poslovice“. Kurcijus takođe navodi primer zamenjenih uloga u životinjskom svetu kao primer prastarih *adinata* koji se najčešće sreću u obliku **poslovice** („magarac koji svira lautu“ je, na primer, slika koja je u osnovi stare grčke poslovice *Magarac je gluv za lautu*). Govoreći o „velikom, dalekom učitelju Danteovom“ – Arnou Danijelu – Kurcijus će skrenuti pažnju na figure zahvaljujući kojima pesnici u najvećoj meri uspevaju da predstave nemoguće stvari i izokrenuti svet – **antitezu** i **hijazam** – koje su, između ostalog ukrštene u predlogu pesnika da napravi „kratku pesmu sa pričom dugačkom“, tj. „kratku pesmu daleko od razuma“.

⁵⁷ Možda bi upravo u ovom događaju trebalo tražiti semantičke veze sa Popinom sintagmom iz naslova antologije pesničkih snoviđenja *Ponoćno sunce* (1979b).

⁵⁸ I u ovoj pesmi je prisutan motiv „crnog Sunca“ koji srećemo kod Vaska Pope u zbirci *Sporredno nebo*: „Taj potok ka svom se izvoru penje; / Jedan vo se penje uza zvonik; / Krv teče iz ove stene; / Guja se s medvedom pari, / Na vrhu starog tornja / Zmija rastrže lešinara; / Vatra u ledu gori; / Sunce je postalo crno; / Vidim mesec koji će pasti; / Ovo drvo maklo se sa svog mesta.“

Zahvaljujući ovim zapažanjima, moguće je osvetliti topos „izokrenutog sveta“ i u bogatoj riznici srpske usmene književnosti. Naime, ovakve alogične i paradoksalne spojeve ili tzv. *similitudo impossibilium* („uspostavljanje analogije između nemogućih stvari“) zadržale su gotovo sve tvorevine usmenog narodnog pesništva. Imajući u vidu da se usmene književne vrste – preko svojih brojnih motivskih, tematskih, kao i formalnih i stilističkih osobenosti – u velikoj meri odražavaju u Popinom poetskom delu, pažnja će u sledećim pasusima biti usmerena na njihove očigledne i skrivene međusobne analogije.

Fantastika, tj. alogični i paradoksalni spojevi dopušteni su u onim rodovima i vrstama usmene književnosti koji pokušavaju da prikažu čovekov odnos prema prirodnim zakonitostima, a to je, na prvom mestu, jednostavni oblik **zagonetke**. Zagonetka opisuje, ona ne objašnjava.

Poznato je da se pri formulisanju zagonetke, na odgonetku može ukazati *nizom tipičnih osobina*, koje se ne udaljavaju od konkretnog pojma. Drvo se, na primer, objašnjava nizom nabiranja:

*Proljeće veselim,
ljetu bladim,
jesen branim,
a zimu grijem. (Drvo)*

Opisivanje predmeta može se izvesti jednostavnim **poređenjem**:

*Drven trbuh,
Kožna leđa,
Dlakama govori. (Gusle)*

U ciklusu „Spisak“ iz prve Popine pesničke knjige, nalaze se pesme koje u svom naslovu sadrže odgonetku, dok sam lirski opis razvijen duž pesama asocira na slike izvesnih zagonetki. Evo, na primer, kako glasi narodna zagonetka o konju:

*I dva trup trup,
I dva lup lup,
I dva gledaju,
I dva slušaju,
I deveti majbaša.*

A evo te iste slike, transponovane u modernom pesničkom izrazu, u Popinoj pesmi „Konj“:

Obično
osam nogu ima

Između vilica
Čovek mu se nastanio

Primećuje se da je Popa sveo prva četiri stiha iz zagonetke u prvi distih svoje pesme, pri čemu je zbir brojeva istovetan. Međutim, dok se u zagoneci brojevi odnose na različite delove tela životinje, kako parne i simetrične (četiri noge + dva oka + dva uva = osam), tako i one bez parnjaka (jedan rep = koji je „deveti“), u Popinoj slici konja sa „osam nogu“ nije reč o prostom sabiranju životinjskih delova tela pobrojanih u zagonetki, već o dojmu koji na percepciju ostavlja slika konja u trku. Radi se, dakle, o posebnoj *perspektivi*, utisku koji na percepciju ostavlja životinja u pokretu i koji je izražen začudnom slikom. Slika „konja sa osam nogu“ isprva deluje besmisleno, alogično i humorno, ali dobija smisao na drugom nivou značenja.

U pesmi „Patka“, takođe iz ciklusa *Spisak*, nalaze se sledeće pesničke slike:

Gega se prašinom
U kojoj se ne smeju ribe
U bokovima svojim nosi
Nemir voda
[...]
Nikada

Nikada neće umeti
Da hoda
Kao što je umela
Ogledala da ore

Da patke nespretno hodaju svedoči narodna zagonetka:

*Slijepo kuće
Po dvoru se vuče. (Patka)*

Patke su upoređene sa „slepim kućetom“ koje se, uz to „vuče“. U tome se prepoznaje slika njihovog smešnog, gegajućeg, nespretnog hoda. Zagonetka se na taj način služi jednom vrstom **metonimijskog zamenjivanja** samog predmeta (patka) jednom njegovom osobinom ili pojmom sa kojim je u stvarnoj vezi (osobeni hod te iste patke). Ali Popa patku dovodi u vezu i sa još nečim, sa vodom. Ni to nije bez razloga. Evo kako glasi jedna druga zagonetka:

*Prsi mi lađa,
Vesla mi noge,
A ruke mi među oči. (Patka)*

U ovoj zagonetki imamo **nabranje obeležja** ili **tipičnih funkcija** koje se direktno odnose na odgonetku: to je slika patke u vodi, na vodenoj površini, gde se ona, kako vidimo, mnogo bolje snalazi nego na kopnu kao u prethodnoj zagonetki (*slepo kuće po dvoru se vuče*). Odatle izviru Popine slike iz prve strofe: nespretnan hod („Gega se prašinom / U kojoj se ne smeju ribe“) i snalažljivost u vodi („U bokovima svojim nosi / Nemir voda“), kao i slika u poslednjem stihu pesme, data u uspele metafori (patka pliva površinom vode – „ore ogledala“).

Ono što je u većini zagonetki, pored drugih njenih brojnih karakteristika⁵⁹, najočiglednije jeste *narušavanje elementarnih logičkih odnosa*:

⁵⁹ Neograničena sloboda izraza u zagonetkama otvara mogućnosti za građenje velikog broja kovanica i izvedenih reči koje se obrazuju na osnovu glasovnog podudaranja i pravilnog, ritmičnog ponavljanja fonema čime se postiže i jednostavna rima, a novi *pojmovi-kovanice* učestvuju u njoj ne samo kao onomatopeje, već

*Mrtvi živoga nosi preko nepočin-polja. (Barka, čovek i more)*⁶⁰
Proleće labud pro nevjernog polja, i opet bez krila doleće doma. (Morska lada)
Prosu se žublja po nedolet polju, ni koga opeće, ni što zapali, no stani, pani. (Zvezde)

Sjedi maca na polici
U žutoj okovnici
Sama svome jadu sluti
Sama svoje meso jede. (Sveća)

Najsloženiji oblik zagonetke ostvaruje se zamenjivanjem jednog pojma drugim. Prenošnje značenja ili neuobičajena upotreba reči izgrađena je najčešće na analogiji koja postoji između odgonetke i pojmova koji učestvuju u zagonetanju, tj. u opisu zagonetke.

Na primeru poslednje zagonetke (*Sveća*), zapaža se da je u njenoj osnovi opis koji se razvija na tipičnoj osobini predmeta. Iako je na početku imenovan („maca“), statičnost slike direktno ukazuje da odgonetku treba tražiti u krugu predmeta. Predstava o sveći voštanici, koja se najčešće pali za dušu umrlog, gradi se na *ukrštanju atributa reči i stvari*, pomoću čega se iskrivljuje uobičajeni odnos između teme i figure. Ova zagonetka je sklopljena na osnovu stalne *inverzije između subjekta i objekta*. U srži slike je *preslikavanje*. Već je u nauci primećeno da je u zagonetki

i posebne metafore (*Zakukuljeno, zamumuljeno, / žadevećeno, žadeseceno, / niko ga ne može / raskukuljiti, razmumuljiti, / nego onaj koji ga je / žakukuljio, zamumuljio, / žadevetio, žadesetio – Brava*). Može se reći da je u zagonatkama, kao i drugim narodnim mikro-strukturama, poreklo onih neobičnih reči koje se u teoriji poznate kao *hendijadisi*: nepočin-polje, pupči-polje, nedolet-polje, nevjerno-polje. Ova vrsta reči tipična je za paremijsku vrstu tekstova, pa je često srećemo i u bajaličkim formulama, vraćanjima, gatalicama i basmama: nevrat-polje, šah-damar, nepomen-gora, nepremer-gora, itd. Značenje im je u skladu sa funkcijama vrsta kojima pripadaju.

⁶⁰ Upravo je iz ove zagonetke Popa preuzeo naslov za svoju drugu zbirku pesama, a uz pomoć odgonetke jasno nam je značenje i smisao hendijadisa *nepočin-polje* (up: Dizdarević-Krnjević 2004: 42–50). Ono kod Pope funkcioniše šireći se u jednu vrstu simbola, znaka, označitelja prostora i sveta u kome obitava i živi čovek (up: Bošković 2003). S tim u vezi je i emblem – grafički crtež cele zbirke (up: Grdinić 1997: 150).

„priroda stvari posmatrana iz samo jedne, uvek iznađujuće perspektive“ (Пермяков 1970). Atributi „mace“ pripisuju se temi, tj. predmetu koji je skriven u odgonetki, a predstava vezana za predmet pripisana je figuri, tj. slici „mace“ koja dobija alogične karakteristike („sama svoje meso jede“). Ovakav poremećen logičan poredak stvari i apsurdni odnosi nastali neočekivanim ili nemogućim povezivanjem konkretnih pojmova, omiljeni su u narodnoj zagonetki (up: Samardžija 1986), ali i u Popinim pesmama. Upravo su oni izazivali nesuglasice u kritici i nesporzume u recepciji njegove poezije (naročito ciklusi „Predeli“ i „Spisak“ iz prve pesničke knjige *Kora*). A ovakva posledica krije se u svojstvu osobenog stvaralačkog postupka karakterističnog i za zagonetku i za Popinu pesmu, postupku **hijazma**.⁶¹ U osnovi hijazma je prenošenje/preslikavanje osobina iz jedne kategorije pojmova na drugi (npr. predmet/živo biće), sa teme na figuru. Tako se, povezivanjem pojmova koji protivreče jedan drugom, dobijaju paradoksalne vizije (date kao **groteska**), u zagonetki:

*Dvije kože, jedan vrat
i taj jedan prerezat. (Bisage) ;*

ali i kod Pope, u ciklusu „Predeli“:

Okovratnici su pregrizli
Vratove obešenih praznina

Zadnje misli se legu
U toplim šesirima

Prsti sutona vire
Iz obudovljenih rukava

Zelena strava ničē
U pitomim naborima („Na čiviluku“)

⁶¹ U onom smislu koji ovom tropu daje Pol de Man u svom eseju o Rilkeovoj poeziji, u knjizi *Alegorije čitanja* (de Man 1979: 20–56). Takođe, videti: T. Popović 1997: 81–97.

Okovratnici, koji su predmet/neživo dobijaju attribute živog bića – oni grizu vratove. Ali Popa, prema svom običaju, neprestano ukršta bukvalno i prenosno značenje. Tako se govorni izraz „zadnje misli“ u metafori „zadnje misli se legu“ koji ima prenosno značenje, konkretizuje slikom mesta u kome se taj čin dešava: “u toplim šesirima“. Ukrštanja su stvorena u barem dve ravni – u *ravni vizuelne percepcije* i u *ravni metaforičkog i bukvalnog značenja*. Očekivano gledište „sa strane“ ovde se premešta na gledište „iznutra“, čime se istovremeno ukrštaju atributi subjekta i objekta. Bitno je primetiti da Popa nikad ne ide do potpune inverzije subjekta i objekta – on premešta samo pojedine attribute, baš kako je to učinjeno u zagonetkama, te otuda dolazi do njihovog uzajamnog ukrštanja i stvaranja na prvi pogled alogične predstave.

Realizacija postupka hijazma još je upečatljivija u pesmi „Stolica“:

Umor lutajućih bregova
Dao je oblik svoj
Telu njenom sanjivom

Večno je na nogama

Kako bi se rado
Sjurila niz stepenice
Ili zaigrala
Na mesečini temena
Ili prosto sela
Sela na tuđe obline umora
Da se odmori.

Iako se iskaz odvija u trećem licu, tj. u prividnom tonu objektivnog posmatrača, svet koji je u pesmi predstavljen zapravo je dat sa stanovišta predmeta prikazivanja. Inverzija percepcije ostvarena je još na početku slikom „umora lutajućih bregova“, što je metafora za stražnjicu živih bića viđena iz perspektive same stolice: ona ima svoje „telo“ čiji se oblik menja pod telima živih bića. Zatim su svi atributi, osobine, pa čak i želje karakteristične za kategoriju živog, preneti na stolicu, predmet, neživo: ona je „večno na nogama“, rado bi se „sjurila niz stepenice“, „zaigrala“,

„ili prosto sela da se odmori“. Ovde je stvaralačkim postupkom sama stolica zaživela pred nama, i mi kao čitaoci počinjemo da saosećamo sa njenim nemilim položajem, kao sa nekim nemoćnim bićem. A to je upravo posledica pripisivanja atributa koje krase kategorije živog, a koje su se prenele na neživo, u ovom slučaju – stolicu.

Ukrštanja atributa reči i stvari prisutni su i u pesmi koja u svom naslovu nagoveštava taj postupak – „Jedinstvo suprotnosti“. Hijastička struktura razvijena je u stihovima: „Usijano gvožđe ima / Belinu snega / Sneg ima belinu / Usijanog gvožđa“, što omogućuje jednu tzv. „zamenu teza“ u logici, ili **kategorijalnu grešku**: „I nama livcima / Nije ni vruće ni hladno“.

Inverzija percepcija prisutna je i u drugim Popinim zbirkama i ciklusima, kao da je pesnik često pribegavao ovom stvaralačkom postupku, čije je poreklo već utvrđeno. Tako je u zbirci *Uspravna zemlja*, u ciklusu „Hodočašća“, u pesmama „Kalenić“, „Sopoćani“ i „Manasija“, na primer, perspektiva sa oka posmatrača pomerena na perspektivu freske na zidu, pri čemu se dobija efekat ogledalske slike:

Otkuda moje oči
Na licu tvome
Anđele brate
(...)
Otkuda tvoj lepi inat
U uglu usana mojih
Anđele brate („Kalenić“);

Od zlatnih ptica pod zemljom
Do silnog voća na nebu
Sve je na domaku ruke

Divno su klekli oblici
U zenici majstora („Sopoćani“);

Plavo i zlatno
Poslednji prsten vidika
Poslednja jabuka sunca

Zografe

Dokle tvoj pogled dopire („Manasija“)

Ponovo je reč o postupku **hijazma**, ili ukrštanja perspektive. Interesantno je, takođe, da je ovaj postupak bio dominantan u *kanonu vizantijske ikone*. Dok je renesansni slikar otkrivao unutrašnju perspektivu prostora rukovodeći se sopstvenom percepcijom, vizantijski zograf je svoje viđenje podređivao viđenju prikazanog svetitelja. Otuda se figure na ikonama i freskama ne prikazuju sa stanovišta onog koji posmatra, već onog koji „gleda“ sa ikone ili freske (Uspenski 1979; Флоренский 1967; Florenski 1979). Budući da je Popa bio u velikoj meri upoznat sa vizantijskom tradicijom i estetikom, morao je imati u vidu i ovaj postupak, ali i efekat koji se njime može postići – u navedenim primerima uspeo da istovremeno poveže tri različite perspektive: perspektivu same slike, perspektivu majstora i svoj lični doživljaj.

Pored zagonetki, topos „izvrnutog sveta“ sreće se i u drugim vrstama usmenog stvaralaštva, kao što je, na primer, **bajka**. Prisutna alogičnost izvesnih Popinih pesničkih slika zasnovana je na obrtanju prostornih odnosa (veće u manjem), kao modelu preuzetog iz *bajke*:

U vinogradarevoj ruci

Pruženoj iz oblaka

Zlatan grozd

U jednom zrnu kula od kukuruza

U drugom čaroban breg

U trećem ravnica majka („Vršac“)

Niz Popinih pesama u *Sporednom nebu* građen je tako da se u njihovoj osnovi raspoznaje bajkovna podloga, a u samoj kompoziciji **bajkovni mehanizam**. Na primer, kako je već u kritici primećeno (up: Petrov 1983: 212), u ciklusu „Lipa nasred srca“ u nekoliko pesama lirski opis je organizovan kao niz elemenata čudesnog:

Zmaj ognjeni u utrobi
U zmaju crvena pećina
U pećini belo jagnje
U jagnjetu staro nebo („Zmaj u utrobi)

Srebrna riba u duši
U ribi malo slame
Na slami šarena krpa
Na krpi tri zvezde device („Riba u duši“)

Providan golub u glavi
U golubu glinen kovčeg
U kovčegu mrtvo more
U moru blaženi mesec („Golub u glavi“)

Lipa nasred srca
Pod lipom kotao zakopan
U kotlu dvanaest oblaka
U oblacima mlado sunce („Lipa nasred srca“)

U datim primerima semantička pomeranja, koja narušavaju očekivani logički odnos između pojmova i stvari, ne mogu se objasniti samo izvrtanjem figurativnog značenja u doslovno ili, pak, njihovim uzajamnim prožimanjem. Ona su ovde spojena sa neprestanim *izmenama i ukerštanjima vizuelne percepcije*. Taj mehanizam preuzet je iz usmene književnosti i dat je u lako prepoznatljivom obliku. Popa je verno reprodukovao sam način gradnje usmenog teksta. Evo, na primer, kako taj mehanizam funkcioniše u usmenoj prozi („Aždaja i carev sin“):

„[...] u onom jezeru ima jedna aždaja, a u aždaji vepar, a u vepu zec, a u zec-golub, a u golubu vrabac, u onom je vrapcu moja snaga“ (Vuk 1988: br. 8).

Po kompozicionom modelu iz usmenih tvorevina i kod Pope se jedan za drugim javljaju homologni prostori, u kojima su, opet, smešteni bića i stvari sa čisto simboličkom vrednošću (zmaj, pećina, jagnje, nebo; golub, kovčeg, more, mesec; itd). Reč je o gradacijskom poretku koji je

raspoređen po folklorno-mitološkom obrascu, gde vidimo da je krajnji član uvek kodiran na „gornjem“ polu (osa dole-gore), a početni članovi (utroba, duša, glava, srce) su u semantičkoj blizini (po)unutarnjeg prostora samog čoveka, na „donjem“ polu ose. Tako sama „duša“ čoveka, njegova „unutarnjost“, dobija prostorne odnose. To smo ranije sretali u poeziji Rastka Petrovića; evo, na primer, početnih i završnih stihova njegove pesme „Najsentimentalniju o sitosti legendu“ (1921):

U duši mi je odaja prostrana,
U njoj klupe drvene, i tri peći zidane.
(...)
U duši mi je odaja prostrana,
U njoj svako veče jednu jegulje pržene.

Kako je u kritici primećeno, „pesnikova duša je u **simfori** dobila osobine zbiljske izbe“ – u jednoj slici koja predstavlja viši oblik metafore, dobijenoj u trenutku kada se ono što je metaforično daje kao stvarno (Petković 1999: 32–3). Bukvalizovanu metaforu (simforu) Popa je upotrebio i u pesmi „Trešnja u kući smrti“ (*Živo meso*), u stihovima koji su opis fantastične i nemoguće situacije: „Guta ih / Da se brže zasiti // Blenemo u crvene plodove / Na granama trešnje / Izrasle iz njegove utrobe“.

Da li će slika, opis, događaj koje nalazimo u različitim usmenim vrstama delovati kao fantastični (paradoksalan, „izokrenuti svet“) ili ne, ne zavisi od elemenata od kojih su izgrađeni, nego od **žanra**⁶² u kojem se pojavljuju: otuda, preko tih slika, dolazi do stalnog prožimanja žan-

⁶² Pored bajki, u usmenim proznim žanrovima srećemo i veliki broj narodnih pripovedaka, **novela** i **šaljivih priča** u kojima se, takođe, predstavlja jedan *izvrnuti svet*. Na prvom mestu to je omiljena pripovetka Rastka Petrovića, „Laž za opkladu“; više o preklapanju neverovatnih, apsurdnih i paradoksalnih slika u šaljivoj priči „Laž za opkladu“ i određenih zagonetki videti: Samardžija (1987; 1995: 44–7). O parodijskoj izmeni značenja u šaljivim pričama sa tzv. *nadlagivanjem* (npr. „Laž za opkladu“) videti: Samardžija (2004: 69–77). O zagoneci prema ostalim vrstama usmene književnosti (tužbalica, svadbena i ljubavna lirika, mitološke, posleničke i kraljičke pesme, epske pesme, bajka, pripovetka, novela, poslovice) videti: Samardžija (1987; 1995: 32–48).

rova u narodnoj riznici.⁶³ Tako se u *bajci* uz pomoć žive vode odsečena glava spaja sa telom i junak oživi; u *epskoj pesmi* se sveta glava čestitoga kneza posle 40 godina pripaja telu; u *predanju* o nastanku Carigrada “kažu da je nekakav car loveći nagazio na mrtvu ljudsku glavu i pregazio je konjem, onda mu glava progovorila: ‘Što me gaziš kad ću ti i mrtva dosaditi’”; u *šaljivom nadlagivanju* dete pripoveda kako je skinuvši glavu probilo led; a u Popinim pesmama, takođe, nailazimo na različite obrade ovog motiva.

Na primer, u pesmi „Crni Đorđe“ prisutna je paradoksalna, **groteskna** slika koja čini izomorfnu strukturu pesme, jer se nalazi na njenom početku i kraju, i koja podseća na navedeno *predanje* upravo stoga što mrtva glava ima moć govora: „Glava me već s koca gleda / Ionako me nema i nema vas / Pojmite li [...] Glave vam se već sa koca keze / Ionako vas nema i nema mene / Hoćete li“; u pesmi „Glava beskućnica“ prepoznaje se obrada ovog motiva u *šaljivoj narodnoj priči*: „Glava odsečena / Glava sa cvetom među zubima / Luta oko zemlje“; u pesmi „Venconosac sa Kosova polja“ motiv je obrađen po analogiji sa *freskama* na kojima su vladari predstavljeni kako u rukama drže zadužbinu koju su izgradili: „Drži na dlanu svoju odsečenu glavu“.⁶⁴

S druge strane, postoje kod Pope i takvi primeri pesama u kojima se fantastična slika osamostaljuje kao (apsurdan) *zahtev za nemogućim*. Ako, u slučaju kada vidimo, ili kada se od nas zahteva nemoguće, prihvatamo tu nerealnu pojavu ili taj nerealan zahtev, oni će postati humorni i za-

⁶³ U kritici je istaknuto da ovo „prožimanje“ može biti izvedeno u **parodij-skom ključu**: „Zato svako *približavanje struktura čije su funkcije oprečne* utiče na poremećaj i razgradnju tradicionalnih žanrovskih normi“ (Samardžija 2004: 78).

⁶⁴ O ovoj realizaciji umetničkog postupka sa srednjovekovnih fresaka govori Roman Jakobson u svojoj studiji o Hlebnjиковu (1921), težeći da putem primera jezičkih metamorfoza i realizacija tropa u Hlebnjikovoj poeziji objasni usmerenost poezije na sam izraz. Tom prilikom potvrđuje da našao kod Dostojevskog, u sceni čuda iz *žitija* („Iz života starca Zosime“) inkorporiranog u roman *Braća Karamazov*: „Mučiše sveca za veru, i kad mu najzad glavu odrubiše, ustade on, podiže glavu soju i ljubezno je ljubljao.“ Dok Jakobson primećuje da je kod Dostojevskog „primenjena humorna motivacija“, Novica Petković sumira da ona izostaje u Popinim stihovima (up: Petković 1975: 210–211).

bavni, što je slučaj sa subjektom koji bi za svoju ženu sve učinio, a ona od njega traži sledeće: „Volela bih da imam / Jedno malo zeleno drvo / Da ulicom trči za mnom“ („Velegradska pesma“).

Iako Popina poezija umnogome podseća na pojedina nadrealistička ostvarenja, sigurno je da ona nema za osnovu i izvoriste isključivo nadrealističko iskustvo, već je pre slučaj da je Popa izvore svog pesništva, kao uostalom i njegov prethodnik, Rastko Petrović, delom crpeo i iz jednog dubljeg poniranja u narodno stvaralačko iskustvo. Popa je, trebalo bi naglasiti, u svoj zbornik *Od zlatna jabuka* uneo iste one prozne tvorevine koje su, skoro pola veka ranije, bile interesantne njegovom avangardnom prethodniku, Rastku Petroviću (up: Dizdarević-Krnjević 2004: 54–5; Bošković 2005: 517–9). Pored toga, kada je reč o nadrealističkom uticaju onda se pod njime prvenstveno podrazumeva sličnost Popine sa poezijom (u stihu i prozi) Anri Mišoa, Fransisa Ponža i Rene Šara, koja takođe, svojim slikama, na nas ostavlja „utisak nečega snovidovnog ili fantasmagoričnog“ (up: Petković 1997: 17).



III

ANALIZA POJAVNIH VIDOVA POPINOG PESNIČKOG HUMORA

1) *Humor i groteska*

U prethodnom poglavlju bilo je reči o alogičkim, paradoksalnim i fantastičnim pesničkim slikama koje grade jednu vrstu „izokrenutog sveta“ u poeziji Vaska Pope. Ukazano je na određene *figure* i retoričke postupke koji služe kao posebne tehnike u stvaranju takvih poetskih predstava. Pored toga, nije nam bilo teško da zaključimo kako se ove specifične Popine vizije, koje na prvi pogled „razum ostavljaju nemoćnim“, ostvaruju u onoj formi/strukturi koju nazivamo **groteskom**. U kritici je već zapaženo kako u Popinoj poeziji „elementi *fantastičnog* i *nestvarnog* grade grotesku – ’jednačinu sa više nepoznatih’“ (J. Jovanović 2001: 103), kao što je nagovešteno da se osobenost **groteske** nalazi u određenoj *deformaciji*: na primer, u stihovima – „Vilice sam oglodao“ – poremećeni su odnosi tranzitivnosti (instrumentala i akuzativa, sredstva i objekta); slično se dešava sa groteskom, izraženom personifikovanom slikom – „Dvorišta izlaze iz kapija“ – koja je dobijena postupkom transpozicije ili prenošenja sa živog (ljudi), na neživo (dvorišta). Drugim rečima, može se pokazati kako je **groteska** u stanju da nastane pomoću, odnosno, da u sebe uključi bilo koju od retoričkih figura o kojima je do sada bilo reči, a iza kojih se „kriju“ svi do sada nabrojani postupci stvaranja *komike reči* (obrt, ukrštanje, transpozicija, hiperbola). Tako, na primer, nalazimo grotesku:

i) kao „okoštalu“ *metaforu* (frazologizam):

„Traži ga traži / Gde ga sve ne traži / I tražeći njega izgubi sebe“ („Žmure“);

ii) kao *metonimiju* ili kao *metaforu* koja je, istovremeno, *dvostruka metonimija*:

„U ratu smo udruženi / Delili višak smrti“ („Samoupravljači“);

„Slepa stopala / Sabijaju mu vrat / U kameni trbuh“ („Maslačak“);

iii) kao *hiperbolu*:

„Vrtiš se u plamenim traljama / Razbijaš sebi glavu za glavom / Skačeš sebi iz usta u usta“ („Sirota odsutnost“);

iv) kao *personifikaciju*:

„Samo otvori usta / Čutanje moje da ti vilice razbije“ („Vrati mi moje krpice“);

„Možeš da me praviš od moga pepela / Od krša moga grohota / Od moje preostale dosade“; „Možeš da me uhvatiš za pramen zaborava / Da mi grliš noć u praznoj košulji / Da mi ljubiš odjek“ („Vrati mi moje krpice“, 8);

„Duž naših rebara / Ulične svetiljke / Svlače haljine krvave“ („Daleko u nama“, 11);

„Nebo noževima ljubi“ („Kaktus“);

v) kao *dehumanizaciju*:

„Iz ramena i kukova / Izrasli mi točkovi“ („Čovekova četiri točka“);

vi) kao *antitezu*:

„Zelena strava niče / U pitomim naborima“ („Na čiviluku“);

„Plameni ti zalogaji a voštani zubi“ („Vrati mi moje krpice“, 10);

vii) kao *slovensku antitezu* i *silepsu* (nedostaje glagol „palacati“ na kraju stihova, ali se podrazumeva iz konteksta):

„Zašto tamom sikćeš i grozom palacaš / Zar je to sve što umeš // Ne cvokoće-mo mi vetar to / Besposleni na vašaru sunca“ („Pesma Čele-kule“);

viii) kao *personifikaciju* i, istovremeno, *paradoks*:

„Praznina te je zagrlila“ („Daleko u nama“, 22“);

„Zagrlio bih te / Grlim tvoju odsutnost“ („Daleko u nama“, 24);

ix) kao *vremenski paradoks*:

„Bila jednom jedna priča / Završavala se pre svoga početka / I počinjala / Posle svoga završetka [...] Junaci su njeni ulazili / Posle svoje smrti / I iz nje izlazili / Pre svog rođenja“ („Priča o jednoj priči“);

x) kao *prostorni paradoks*:

„Pod oblacima / Nejakе lampice škrge / I nemušto zapomaganje algi“ („U jauku“)

xi) kao *paradoks logičkog pomeranja*:

„Imaš stas napuštene provalije / I sva na odsutnost mirišeš / Rodila si sebe sama“ („Sirota odsutnost“).

Problemom groteske bavili su se mnogi proučavaoci u XX veku, od onih koji su je posmatrali prilično usko i svodili je na obični „pesnički ukras“ ili figuru (A. Bušmin), ili na satirično oblikovanje stvarnosti, kome-dijsku nadgradnju i hiperbolu koja deformiše sliku i daje joj fantastičan karakter (Borev), smatrajući je specifičnom, posebnom vrstom komičnog pored humora i satire (Nedošvin), preko onih koji su u groteski isticali ne samo fantastiku, deformaciju stvarnosti i narušavanje istinitosti, već i njenu celokupnu disharmoničnost, protivrečnost, alogizam, dvosmislenost, oblikovanje vlastitog „grotesknog sveta“ s raznim drugim iznenađujućim i bezbrojnim zakonitostima, uz naglašenost njene društvene i ideološke uloge i jednostrano spajanje sa satirom (Ю. Мах 1996), sve do onih poput hrvatskog estetičara G.R. Tamarina i nemačkog teoretičara V. Kajzera, koji su ponudili dve umnogome najopsežnije studije o groteski (up: Bartoš 1965: 72–6).

U knjizi *Teorija groteske*, koja predstavlja plod predavanja održanih na zagrebačkom sveučilištu u periodu 1947–48. godine, Tamarin (1962: 24) iznosi mišljenje da je groteskno kategorija koja je najbliža *tragičnom*, iako je među njima nemoguće videti potpunu sličnost s obzirom na to da groteska odlučno odbacuje patos. „Groteska je montaža disparatnih elemenata [...] montaža disparatnih motiva, u kojoj se tragični (sa prizvukom jezivo) i komični (s prizvukom besmislenog) elemenat ispremejaša, dajući novi kvalitet deformiranog“ (Tamarin 1962: 33). Sasvim je tačan

Tamarinov zaključak da groteska potpuno hladno sledi sudbinu objekta i da ne donosi, niti poznaje katarzu; da je njen smeh posebne vrste – leđi se na usnama. Pored toga, on zapaža da je groteska najbliža onome što je Bergson, u slučaju smeha, nazvao *mehanizacijom ljudskog*. Zanimljiva su i njegova zapažanja o grotesknom liku: „Groteskna figura nikada nije ravnopravna u borbi, ona je beznadno sićušna prema protivnicima (društvenoj mašineriji), i ako pobjeđuje, to je zato, jer se protivnik ne može prilagoditi njegovoj infantilnoj logici“ (Tamarin 1962: 102). Osnovna vrednost Tamarinovog dela je u tome što pri proučavanju groteske prvenstveno polazi od aktuelne situacije nakon Drugog svetskog rata i što pored primera iz velikih svetskih književnosti, uzima i primere iz hrvatske, srpske, mađarske i češke književnosti. Njegova zaključna definicija glasi da je „groteska *forma* s potencijalima određenog sadržaja“, tačnije, „groteska je po svom obliku deformni nervni splet (montaža disparatnih motiva) u kojem se nalaze nervni čvorovi. Neka su to čvorovi (sadržaj) komično, tragično, jezivo (monstruozno), fantastično i besmisleno. Vanjski podražaj (disharmonična forma) prenosi se na pojedine čvorove, podraživši neke od njih ili sve“ (Tamarin 1962: 133).

Kajzerova studija *Groteskno u slikarstvu i pesništvu* (1957) predstavlja najopsežnije sistematsko delo o groteski budući da, što je očigledno iz naslova, proučava razvoj grotesknog u književnosti i slikarstvu od XVI do XX veka. U poslednjem, zaključnom poglavlju, Kajzer sumira specifična motivska područja groteske: ljudsko i životinjsko koje istupa u nakaznom liku, mešanje ljudskog i životinjskog sveta, često opisivanje zmija, sova, šišmiša, kukaca, crva (struja koja potiče još iz *Apokalipse*), ili groteskne ornamentike fantastičnog bilja, oživljavanje mašina kao i pronalazaka moderne tehnike (npr. u književnosti naučne-fantastike), dijalektičko mešanje sveta organskog i mehaničkog: „Mehaničko se otuđuje tako što se oživljava; ljudsko se otuđuje kada se umrtvljuje. Trajni motivi su tela pretvorena u lutke, automate, marionete i lica ukočena u maske“ (Kajzer 2004: 257). Slično kao i Tamarin, Kajzer navodi da se ljudsko u groteski često pojavljuje u obliku mahovitosti, svet je posmatran kao u grozničavom, fantazmagoričnom snu. Međutim, jedna od najvažnijih Kajzerovih tvrdnji jeste konstatacija *da se groteskno odvojilo u posebnu este-*

tičku kategoriju. „Groteskno je struktura [...] groteskno je otuđeni svet“ (Kajzer 2004: 258). Suština grotesknog je upravo u toj percepciji sveta koji je naš, a koji se naglo i neočekivano promenio i otuđio („da nam se ono što je bilo poznato i prisno odjednom otkriva kao nešto strano i zagonetno. Tu se izmenio ili preobrazio naš svet. Trenutačnost, iznenadnost, neočekivanost – to su bitna svojstva grotesknog“), te konsekvantno u nama izaziva strahotu i teskobnu predstavu da je čitavo ovozemaljsko življenje neka vrsta besmislenog lutarskog pozorišta. Smisao groteske Kajzer (2004: 263) izražava ovako: „uobličjenje grotesknog je pokušaj da se obuzda demonsko u svetu“. Na osnovu analize književnih i slikarskih dela, Kajzer (2004: 261) uspostavlja distinkciju između dve vrste grotesknog: „*fantastične* groteske sa svetom sna i radikalno *satirične* groteske sa njenim maskama“.

Prema nemačkom teoretičaru, jedno od najtežih pitanja jeste *pitanje smešnoga* u oba ova tipa groteske. Međutim, iako piše da „jednodušan i nedvosmislen odgovor ne može da se dâ“ (2004: 261–2), Kajzer utvrđuje dva različita tipa smeha: jedan koji potiče iz komičnih, karikaturnih elemenata, koji je neretko pomešan sa gorčinom tako da „na prelazu ka grotesknom poprima crte *ciničkog*, pa i *satanskog* podsmeha“, smeh koji u nekim slučajevima „zvuči jezovitije od najjezovitijih kletvi“ i u kojem je „sadržan grčeviti pokušaj da se oslobodi mučne situacije“, i drugi aspekt smeha koji, kao uobličjenje grotesknog, zapravo, postaje *igra sa apsurdnim*, često započeta vedro i slobodno, „ali ta igra može i da ponese i da naprosto zarobi onog koji se u nju upustio, i na kraju ga ispunji stravom pred duhovima koje je lakomisleno dozvao“.⁶⁵ U Popinoj poeziji nalazimo primere za obe ove vrste humora koje Kajzer navodi, razlikujući ih po stepenu.

⁶⁵ I nakon Kajzerovog majstorskog dela ostao je niz nerešenih problema u vezi sa groteskom. Jedan je, na primer, *odnos groteske i folklor* koji je u prethodnom poglavlju bio otvoren – na izvesna rešenja problema grotesknih aspekata u usmenom stvaralaštvu upućuje rad Snežane Samaržije (1995a), ogled Sonje Petrović (1995) i studija Hatidže Dizdarević-Krnjević (2002). Drugi je *odnos groteske i apsurdnosti* koji se može razmatrati pomoću tipologije apsurdnosti koje je ponudio Oleg Sus (up: Sus 1968).

1.1. Igra sa apsurdnim. Na prvom mestu, u ovaj tip (grotesknog) humora *igre sa apsurdnim* može se ubrojati većina pesama iz Popine prve zbirke, *Kora* (pravi primer su pesme „Odjekivanje“ i „Odlazak“), a sigurno sve pesme unutar ciklusa „Predeli“ i „Spisak“. Kao što je već ukazano na primerima pesama koje pripadaju navedenim ciklusima – pesme „Na čiviluku“ i „Patka“ (☞ II, 2.5. *Izokrenuti svet*) – Popa gradi jedan osoben apsurdni svet unutar svoje poezije.

U ciklusu „Predeli“, iako je reč o deskriptivnoj poeziji, ta deskripcija je daleko od tradicionalne. To se primećuje iz naslova pesama gde se, kako je među prvima zapazio Aleksandar Petrov (1969: 9), ravnomerno smenjuju konkretni realni i opredmećeni apstraktni predmeti: „U pepeljari“, „U uzdahu“, „Na stolu“, „U jauku“, „Na čiviluku“, „U zaboravu“, „Na zidu“, „Na dlanu“ i „U osmehu“. Takođe, za zajedničko obeležje pesama ovoga ciklusa moguće je uzeti specifičnost njihovih raznovrsnih pesničkih slika, koje „nastaju i funkcionišu na temelju 'preterane logike'“ (Milošević 2008: 116) i čiji značenjski sloj postaje u toj meri asocijativno kompleksan da je sposoban da dosegne i vizuelizuje apstraktne nivoe. Konačno, *igra sa apsurdom* u ovom ciklusu podrazumeva isključivo pozivanje na predmetno, pri čemu potpuno isključuje čoveka. Otuda je Petar Milošević pesme ciklusa „Predeli“ imenovao „pejzažima iz sveta apsurdna“ (2008: 115), koji neretko ono što bi trebalo da rezultira humorom – *igru* – zamenjuju i nadvladavaju onim što rezultira jezom pred iracionalnom predstavom sablasti – **groteskom**.

U ciklusu „Spisak“, pak, nalaze se „portreti iz sveta apsurdna“, kako ih je spretno nazvao Milošević (2008: 118) po analogiji sa verbalnim opisom prethodnog ciklusa. To su prevashodno portreti „bića iz sveta apsurdna“: domaće životinje („Patka“, „Konj“, „Magarac“, „Svinja“, „Kokoška“), biljke („Maslačak“, „Kesten“, „Puzavica“, „Mahovina“, „Kaktus“, „Krompir“) i predmeti koje je proizveo čovek („Stolica“, „Violina“, „Tanjir“, „Hartije“).⁶⁶ Sudbina ovih bića je uglavnom tragična: predstavljeni su kao stranci u svetu u kojem se ne snalaze („Patka“,

⁶⁶ Više o tome koliko je izbor i grupisanje ovih „bića iz sveta apsurdna“ vezano za izbor i grupisanje **zagonetki** oko pojedinih tema u određena kola rukoveti *Od žlata jabuka* videti u: Bošković 2005.

„Kesten“), kao stvorenja koja vode besmislen i tegoban život („Konj“, „Stolica“), ili kao osuđenici na smrt („Svinja“, „Kokoška“).⁶⁷ Međutim, ono što izdvaja ovaj ciklus jeste tragikomično viđenje ovih bića, odnosno, humorna prezentacija njihovih tragičnih sudbina u takvom „iščašenom“ svetu, o čemu je već bilo reči.

Na drugom mestu, u ovaj tip humora kao *igre sa apsurdnim* sigurno da se ubrajaju i pesme dvaju ciklusa zbirke *Nepočin-polje*, odnosno, ciklusa posvećenog Zoranu Mišiću, „Igre“ – o kojima je bilo reči i koje su ranije analizirane (☞ II, 1.4.2. *Humor i frazeologizam: humor doslovno shvaćene metafore*) – kao i čitav ciklus „Kost kosti“.

Sam naslov ciklusa „Igre“ moguće je čitati kao metanivo vrste humora o kojem je na ovom mestu reč – *igra sa apsurdom* bi, otuda, morala da podrazumeva „izvesnu izdvojenost, posebnost, nestvarnost, ponovljivost, napetost i dinamičnost, poštovanje određenih pravila, odnosno reda i odvijanje u prostoru“ (Antonijević 1996: 69), pri čemu bi se red i pravila podredili „logici“ sveta apsurdna. Ulog u Popinim igrama govori u kolikom su stepenu pesničke slike ovoga ciklusa bliske **groteski** – to su delovi sopstvenog tela, zatim celo telo, pa i život. Kao što je zapaženo, igre su „prikaz raznih vrsta agresije nad ljudima ili nad sobom“, kao i „svojevrсни arhetip odnosa među ljudima“, prikaz „egzistencijalnih pro-

⁶⁷ Petar Milošević (2008: 118) primećuje da izuzetak predstavljaju „Belutak“ i „Krompir“ – bića oblikom slična, ili, ako se poslužimo Delezovim najozloglašnijim konceptom, bića koja su svojevrsna „tela bez organa“. Prema Delezu, ispod organskog tela, kao njegov uslov, leži ono što je A. Arto otkrio i imenovao kao „telo bez organa“. Delez nalazi njegov biološki model u jajetu, koje je snažno polje, doslovno lišeno organa, definisano jedino osom i vektorima, nagibima i pragovima, pomeranjima i migracijama (up: Deleuze 1997: 214–17; 249–52). Međutim, Delez se okreće embriologiji jedino u onoj meri u kojoj mu to dopušta da iz nje izvede određeni filozofski koncept: „telo bez organa“ predstavlja model samoga Života, moćnu neorgansku i snažnu vitalnost koja prožima organizam; nasuprot tome, organizam, zajedno sa svim svojim oblicima i funkcijama, nije život, već pre ono što zarobljava život (up: Smith 1997: xxxvii). Da se ova paralela između Delezovog koncepta „tela bez organa“ i Popinog belutka može održati, potvrđuju i tvrdnje A. Petrova koji smatra da je belutak „savršen uzor, a unekoliko i prauzor prirode i kosmosa [...] savršeno jedinstvo suprotnosti [...] ali i oličenje potpunog besmisla“ (Petrov 1983: 153).

blema i iskušenja“, „tipologija arhetipova o čovekovoj situaciji prema svetu, predmetnom svetu, drugima, društvu, vremenu i prostoru, prema kosmosu“, one su istovremeno „ozbiljne i ironične“, tragične i groteskne“ (Antonijević 1996: 70, 74). S druge strane, istaknuto je da Popin najpoznatiji i najprevođeniji ciklus „Igre“ sadrži prizore „alogizma običnog i apsurdna metafizičkog, tako zavodljive i hipnotizujuće igre humora, humora sa – smrtonosnom žaokom“ (Petrov 1983: 152), odnosno, da prikazuje „mehanizme funkcionisanja sveta apsurdna“ (Milošević 2008: 131) kao što su, na primer, situacije surovosti, uništavanja, opresije i smrti. Međutim, ovi mehanizmi se zahvaljujući prisustvu humora ne percipiraju isključivo kao sablasne, besmislene, jezovite, apsurdne, nasilne i užasne scene, već dobijaju jedan opominjici, kritički – društveni, politički, egzistencijalni, ljubavni – pa time i umnogome ljudski, humaniji oblik i vid. Drugim rečima, prisustvo humora obezbeđeno je instancom „više svesti“, odnosno, glasom nevidljivog *naratora*, o čemu će kasnije biti više reči (☞ III, 1.4. *Igra neigrana: humor kao parodija*).⁶⁸

Grotesknu igru sa apsurdnom u kojoj „se ide do kraja, do ivice nemogućeg i izvrnutog“ predstavlja ciklus „Kost kosti“ (Antonijević 1996: 76). Junaci ove „poetske dramske igre“ jesu kosti, personifikovane i antropomorfizovane u „koštana bića“ koja vode dijalog, žive, osećaju glad, strah, ironišu na svoj račun, ali i koje se nalaze u ironičnoj situaciji. Strah od smrti, kataklizme i ništavila pojačava inače apsurdnu situaciju u kojoj se nalaze kosti, budući da su one simboli smrtnog, prolaznog i ništavnog (Antonijević 1996: 76; Cidilko 2008: 51). Drugim rečima, ironična zamena vrednosti je u osnovi ove groteskne igre (up: Popović-Perišić 1975: 310), dok „negativ apsurdnog života“ postaje „apsurdna smrt“ (Milošević 2008: 137). Humorni efekat *igre sa apsurdnom* dobija se usled uspelog spoja, odnosno, konstantnog preplitanja doslovnog i prenesenog

⁶⁸ Da se u ciklusu „Igre“ može čitati ne samo humor igre sa apsurdnim, već i humor parodije nije usamljeno mišljenje: „Ako ih procenjujemo iz perspektive apsurdna, tragike i ironije „Igre“ su groteskne, ali ako ih gledamo iz perspektive stvarnog smisla jedne određene igre one mogu biti i parodija“ (Antonijević 1996: 75). Ovde se, naravno, sintagma „perspektiva stvarnog smisla“ može odnositi na intervenciju narativnog nivoa *naratora* u poslednjoj pesmi ciklusa.

značenja razgovora dveju kosti koji vodi nizu paradoksalnih i grotesknih situacija. Takođe, humor *igre sa apsurdnom* pojačavaju brojna **ponavljanja** koja asociraju na monotoni tok vremena i uvek „isti trijumf istog“ (Konstantinović 2000: 49): „Šta ćemo sad/Stvarno šta ćemo.../Šta ćemo kad psi naiđu“ („Posle početka“), „Pa šta ćemo sad.../Šta ćemo onda.../Šta ćemo posle“ („Pod zemljom“), „Šta je to sad“ („Na mesečini“), „Kuda ćemo sad.../Šta ćemo tamo.../Šta ćemo im mi“ („Pred kraj“), „Šta je tebi.../Gde sam ja sad.../Čuješ li me,, („Na kraju“). Kosti, akteri ove drame u formi pesama, nalaze se u zatvorenom i ograničenom krugu postojanja iz kojeg nema izlaza. Mnogobrojni pokušaji dveju kostiju da se nađu u nekom drugom prostoru, tj. da se domognu pozicije koja bi im donela spas, obezbedila status 'koštane večnosti', završavaju se neuspelom. One su osuđene da ostanu tu gde jesu i budu ono što jesu. Pri tome, *jezik* postaje njihova jedina moguća egzistencija, a pričanje jedini modus življenja. U pesmi „Pred kraj“, recimo, kosti kroz razgovor precizno definišu svoj položaj: Nikuda, gde ih željno čeka Niko i žena mu Ništa. Uz pomoć jezika, Popa maestralno dočarava 'očaravajuću situaciju' u kojoj su se, posle svega, našle dve kosti. Prilog *nikuda*, u jednom humornom jezičkom obrtu, dobio je značenje priloga *tamo*, a negirani zamišljeni likovi *niko* i *ništa* stekli su status temeljnih oznaka ništavila. Pored toga, čitav ciklus umnogome podseća na Beketove drame: kosti u Popinom ciklusu *teže ze večnošću*, a Beketov Vladimir i Estragon *čekaju Godoa*, te bi se između dva stanja, *težnje* i *čekanja*, kao i između dva poprilično apstraktna pojma, *večnosti* i *Godoa*, vrlo lako mogao staviti znak jednakosti (up: M. Tešić 1997; Bošković 2003).

Igra sa apsurdnim je konstanta *pesama u prozi* prvog izdanja *Nepočin polja* (up: Popa 1956), s tim što ona stoji na suprotnom polu od humornog, tačnije ta *igra* neretko preti da se završi jezo pred 'nevoljno prizvanim duhovima'. Evo nekolicine tih pesama:

„Udaljim se na deset koraka od sebe da se bolje vidim, da se ogledam. [...]

Osvrnem se i, zaprepašćen, vidim: udovi su mi se žablji smešno zgrčili, stopala mi više ne dodiruju pločnik, celo telo mi je ispresecano bezbrojnim napuklinama: takva je suva ispucana zemlja. Napukline se produbljuju i šire; kroz njih već vidim plave prozore ispred kojih sam sebe ostavio. Parčad moga tela

koja još nisu popucala udaljavaju se jedno od drugoga; telo mi se rastura, telo mi se deli na sve sitnije deliće. Nema ko na okupu da ih održi.

Iznenaden, izgnubljen, izbezumljen, vratim se, vratim se što brže mogu, u sebe. Da zadržim tu besomučnu deobu sebe. Ko će drugi ako neću ja!“

(„Ogledanje“)

„Šta da radim sa svojim rukama? Zanese li ih neka stvar, iščupaju mi se iz ramena i pohrle za njom. Danima ih ponekad nema. Vrate mi se izubijane, unakažene. I nekako strane. Dugo mi vise odsutne niz telo. Moram ispočetka, polako da ih poučavam kako se otvaraju vrata, kako se čaša prinosi ustima, kako se spušta zavesa na prozoru.

Očara li ih, recimo, lišće što jedri na vetru iznad ulice, istrgnu mi se iz ramena i polete za njim. Stojim na vrhu stepeništa, pred vratima svoga stana pod oblacima. Ovako smešan bez ruku, ne usuđujem se niti na ulicu da izađem, niti u sobu da uđem. Čekam svoje ruke da mi se vrate. Šta mogu drugo. [...]

Drugom prilikom oduševе ih senke krila što za čas zamute vodu u ogledalima, otkinu mi se od ramena i uznesu za njima nad krovove. Ponovo stojim sakt kao krojačka lutka na vrhu stepeništa i čekam svoje ruke da mi se povrate.

Iznenade me, padnu mi s visine na glavu, napadaju me dugačkim, otrovnim noktima: ključaju mi čelo, grebu mi lice. Kako da se odbranim od njih? Od svojih ruku.

Pa ipak me sve ovo toliko ne uznemiruje. To su moje ruke. To je moja briga koju, ma kako ona teška bila, hoću i moram da brinem.“

(„Neukroćene ruke“)

„Uputim se svojom ulicom kući. Odvede me pred ogromni čelični hrast sa koštanim granama i lišćem od šarenih krpa. Otvorim vrata svoje sobe i pređem prag. Zakoraćim u bezdan. Pružam ruku za hlebom na stolu. U šaci osetim jastuče obraslo iglama. [...]

Zagrizeu u rumenu jabuku. U ustima osetim zrelu granatu. Pogledam kroz prozor. Dugački ekseri surovo mi prikupju oči za predmet koji sam video. Legnem u postelju. Probudim se u čeljustima klešta sivih očiju.“

(„Igra neizvesnosti“)

„Tako dugo odvojene jedna od druge, ruke mi se sada nisu prepoznale. Oči mi više ne piju svetlost iz iste čaše. Grudi mi se ne sklapaju u jedan jedini krov nad srcem. Noge mi ne beru istu laticu iz ruže vetrova. Usne mi se među sobom nisu sporazumele.

Hodam sve nestrpljiviji. Hodam i sve strasnije razmišljam šta da preduzmem protiv te strahote ako do nje dođe. Ali mi je i misao raščerečena.“

(„Rastavljen hod“)

– jeziva slika lišena humora nalazi se u pesmi iz *Nepočin polja*, koja će kasnije ući u *Uspravnu zemlju*.

„U krvi vam kosti mijem / U očne vas kapke povijam // Lice orem ništa više nemam // Prekoračili ste prag nemogućeg / Usnama bosim sledim vam bulke / Pusto meso ljudi na meni / Napušta me napuštam ga // Grudi razbijam šta će mi više“

(„Zapevka“)

Najzad, u ovaj tip humora mogu se svrstati svi primeri „logičkog apsurda“ nabrojanih i analiziranih pesničkih slika, koje sadrže do sada prepoznate retoričke figure (*metonimija*, *metafora*, *antiteza*, *oksimoron*, *paradoks*, *bijazam*), koje grade sliku „izokrenutog sveta“ Popine poezije i koje su u neposrednoj vezi sa *govornim formulama*, kao i sa određenim mehanizmima karakterističnim za usmene žanrove **zagonetaka**, **poslovice**, **bajki**, **novela** i **šaljivih priča** (☞ II, 2. *Narušavanje elementarnih logičkih odnosa*). Drugim rečima, humor kao *igra sa apsurdom* predstavlja najrasprostranjeniji i najfrekventniji vid Popinog pesničkog humora. I na kraju, može se izvesti još jedan zaključak: da je konstanta svih pesama i ciklusa o kojima je ovde bilo govora *razlaganje subjekta*, s njim u vezi *dezintegracija tela*, dok se oba ova procesa u krajnjoj meri mogu (po)smatrati rezultatom *razaranja (pesničke slike) sveta*.⁶⁹ Premda se za istu ovu tripartitnu konstantu

⁶⁹ O ovoj vrsti humora u likovnoj umetnosti, gde se mogu pronaći slike razgradnje tela i izokrenutog sveta, govori Bora Ćosić komentarišući strip crteže Dibua: „Tako, ošinući u prvi mah čudnim skupom neobične prenatrpanosti, tek iza toga otkrivamo neku nogu ili glavu koja je probila krov kakvog vagona, činjenicu da neko sedi na nečijim ušima a da se koja noga, već odvojena, sama nalazi na nečijem vratu [...] Nijedan predmet nije tu na svom mestu: ormani su polegnuti po podu, a postelje uzdignute uza zid, prozori položeni, a vrata uzdignuta do tavanice, lampa raste iz poda, a čunak se uspravlja na sasvim nemoguć i apsurdan način, čitav niz predmeta zauzima u sobi mesta potpuno nepodesna ili nelogična“ (Ćosić 1958: 75–77).

s pravom može reći da važi i za pesme ciklusa “Vrati mi moje krpice“, humor *igre sa apsurdom* unutar ovoga ciklusa karakteriše i jedna dimenzija više – odbrambeno svojstvo, koje preuzima dominantnu ulogu.

1.2. Humor i poetske psovke. Humor kao odbrambeni mehanizam. Primeri *ruganja, sarkazma i cinizma, kombinovanja kletvi i psovki*:

„Šta ćemo kad psi naiđu / Oni vole kosti // Onda ćemo im zastati u grlu / I uživati“ („Posle početka“);

„Gledaj nas nagledaj se sebe / Čikamo te čudo“; „Zašto nam sad u očne duplje bežiš / Zašto tamom sikćeš i grozom palacaš / Zar je to sve što umeš“ („Pesma Čele-Kule“);

„Kula smrti / U njoj gospodarica uplašena / Od sebe same“ („Čele-kula“);

„Razvalile ti se vilice psino“ („Oči Sutjeske“);

„Plameni ti zalogaji a voštani zubi“ („Vrati mi moje krpice“, 10);

„Crn ti jezik crno podne crna nada / Sve ti crno samo jeza moja bela / Moj ti kurjak pod grlo“; „Nem ti vetar nema voda nemo cveće / Sve ti nemo samo škrgutanje moje glasno / Moj ti jastreb na srce“ („Vrati mi moje krpice“, 6);*

„Koren ti i krv i krunu / I sve u životu“; „Seme ti i sok i sjaj / I tamu i tačku na kraju mog života / I sve na svetu“ („Vrati mi moje krpice“, 10).*

Već u prvom među navedenim primerima, zapaža se prisutni *ciniizam*, izražen prenosnim značenjem **frazeologizama**: „zaselo mu u grlu“ ima značenje „preselo mu je“, a „kost u grlu“ znači „velika smetnja“. S druge strane, vezu između Popinih stihova poslednja dva primera (*) i verovanja u himajlije kojima se uticaj uroka suzbija (*nož, vučji zub i kandže jastreba*), kao i vezu sa folklornim basmama, bajanjima i kletvama u kojima se javljaju istovetne slike, postupci i *demonološki rečnik* *žanra*, detaljno je opisala i potkrepila primerima Hatidža Dizdarević-Krnjević (2002: 20–41). Ova studija je od velikog značaja, budući da pokazuje koliko su izabrani **govorni žanrovi**, sa iznutra ugrađenom punoćom svojih obavezujućih pravila (*negacija, emocionalna energija, ekspresivnost*), uticali da mnoge Popine pesničke slike poseduju *prenosivost* delovanja sugestijom, gradeći jednu „negativnu utopiju“, tj. „antiutopiju“. Otuda, može se izvesti sasvim jasan zaključak da u skoro svim slučajevima u kojima Popa koristi *demonološki* rečnik *žanrova kletvi* (računajući tu, naravno, i *psov-*

ke) i **basmi**, nastaju *groteskne* predstave čiji se humorni potencijal – ako se naša subjektivna procena približava tome da se *negacija* prepozna kao humor – uvek ispostavlja kao *aksiološka negacija* putem *ruganja*, *cinizma* i *sarkazma* upućenih jednom vrednosnom polu (svetu koji je „antisvet“). Međutim, mi smo u prvom delu ove studije humor odredili kao *aksiološku antifrazu*, a ne *negaciju*. Dakle, dilema na koju smo ovde naišli jeste sledeća: ili ćemo odbiti Kajzerovu tvrdnju o *ciničnom* i *satanskom* („podrugljivom“) *smebu* groteske kao neodgovarajućem i nezadovoljavajućem za *humor groteske*, ili ćemo morati da minucioznije razmotrimo ovaj oblik *aksiološke negacije* groteskne slike i da odredimo tačan stupanj u kojem *negacija* može biti shvaćena kao *antifraza*.

Poznato je da kletva predstavlja sažetu ili pesnički razvijenu, najčešće ritmički uobličenu *želju s negativnom namerom da se kome ili čemu desi zlo*; da je ona arhaična usmena govorna tvorevina koja se izriče posredno ili neposredno; da je zasnovana na verovanju da će se izrečeno ispuniti, tj. na verovanju u magijsku moć reči. Pisac satiričar jevrejskog porekla Gotlib Laub, u svojoj knjizi *Umetnost smeha*, piše: „Kleti’ znači i ’psovati’. Englesko ’to swear’ znači ’kleti’, ’psovati’ i ’zaklinjati se’. Ali kletva nije pretnja, nije poruga, nije ponižavanje – ona je proklinjanje. *Priručnik nemačkog sujeverja ovako je formuliše*: Kletva je govorni obrazac kojim se nekom drugom, ili njegovom imetku, ili samom sebi, želi nesreća; u ovom poslednjem slučaju ona znači potvrđivanje nekog iskaza povodom kojeg se, ako je neistinit, kao kazna za sebe želi nesreća“ (Laub 1999: 139–40).

Poreklo kletve treba tražiti u posebnom načinu mišljenja – magijskom pogledu na svet, koji se zasniva na veri u svemoć sopstvene volje. Onaj koji kune ili proklinje živi u uverenju da i samo izricanje opake želje, eventualno i sama pomisao na nju, ima za posledicu nastupanje događaja. Otuda je razumljivo da su kletve najčešće strašne, surove i svirepe, sa prizvukom tragike, sa jakim emocionalnim nabojem i izrazitom ekspresivnošću, izrečene u srditoj nemoći kao *zgnusnuto osećanje mržnje*, kao *osveta* ili kao *preventivno sredstvo pretnje*, upućene pre svega ljudima ali neretko i stvarima, bilju i životinjama. Poreklo kletve je prilično staro, tako da se mogu sresti u najstarijim književnim izvorima (npr. *Psalmi*

Davidovi). Uvreženo je mišljenje da „kao magijska radnja prastara umetnost kletve je verovatno mlađa od psovanja [...] ne radi se toliko o sposobnosti za nju, koliko o potrebi [...] samo je čovek morao da uобрази da je tako jak da njegove želje imaju vlast nad drugima. [...] *Kleti je, bez sumnje, ljudski*. Hiljadama godina kletva je bila ozbiljna stvar. Kletva je bila, a još i danas je, pravna radnja, jer ko se zakune 'Bogom', priziva na sebe božje prokletstvo ako ne govori istinu. Egipatski kraljevi kletvu su koristili tamo gde više nije sezala njihova stvarna, zemaljska vlast: u zaštitu svojih grobova prizivali su u pomoć bogove. [...] Vladari starog Orijenta, egipatski, asirski, vavilonski, hetitski i akadski, obezbeđivali su svoje međudržavne ugovore groznim kletvenim formulama“. Jedan od ilustrativnih primera za njen „pravni status“ predstavlja kletva kojom je osiguran božji savez sa narodom Izraela, i koja se nalazi u 28. glavi 5. knjige Mojsijeve. To je kletva bačena na određene zločine, odnosno, kletva koja u specifičnoj snazi vizije i surovom poezijom magije reči ku- ne svakoga ko te zločine poćini. I tu kletvu, što je najinteresantnije, ne izriće Bog, nego to ćine ljudi: „*Ko je svemoćan, ne mora da kune, jer kletva je pretnja intervencijom neke više sile*. Ćak se i zemaljski vladari njome služe samo tamo gde nije dovoljna njihova egzekutiva. *Kletva je, dakle, proizvod i priznanje nemoći*. Kletve su bile i jesu ozbiljne, a kazne koje one obećavaju strašne su dok god se verovalo ili veruje u magijsko dejstvo kletve. *Ali ćovećanstvo je imalo dovoljno vremena da se navikne na svoju nemoć i da je shvata manje tragićno, a sa više humora*. Kletva je prešla put svake ideologije – poput grćkih mitova, koji su nekada bili religija, i ona je postala folklor“ (Laub 1999: 140–2).⁷⁰

⁷⁰ Budući da je njima pripadao, Laub svedoći o tome da su Jevreji na istoku Evrope koji govore jidiš upravo usavršili autentićnu pesnićku kletvenu kulturu, navodeći „nekoliko primera iz istoćno jevrejskog kletvenog folklor: Dabogda mogao dugo da spavaš, a stalno sanjao o svojim brigama. Dabogda bio primer da ćoveć moće sve da izdrži. Dabogda ti poćupali sve zube, a ostavili jedan da te boli. Dabogda bio lažov, a imao slabo pamćenje. Dao ti Bog razuma, a ne dao sreće. Dabogda imao mnogo roćaka, a nemao prijatelja. Dabogda bio kao lampa: danju visio, noću goreo, a ujutro te gasili. Dabogda imao hiljadu kuća, u svakoj kući hiljadu soba, u svakoj sobi hiljadu postelja – a groznica te bacala iz postelje u postelju“ (Laub 1999: 151–2).

S druge strane, psovanje je pojam koji u sebe uključuje kako grd-nju, tako i huljenje. Budući kako se zna da su grdnja i psovanje prastari, smatra se da je psovanje starije od jezika: „Po mom mišljenju“, piše Laub, psovanje „potiče od pretećih kretnji suparničkih mužjaka životinja – ili i ženki, jer ima životinjskih vrsta, poput hijena, kod kojih ženke imaju vodeću ulogu i bore se za nju. *Te preteće kretnje trebalo je da uniže, zaplaše protivnika i da pretioca obrabre pred borbu.* Ako se jedan od protivnika – ili oba – plašio borbe, razmena pretnji bila je šansa da se fizičko obračunavanje izbegne, a da se ne izgubi prestiž. Tačno i tu funkciju ima psovanje. *Ko psuje, ruga se protivniku ili se razmeće*“ (Laub 1999: 134). Ruski semiotičar, Boris Uspenski, naučno je dokazao pretpostavku da reč 'psovati' ima značenje „činiti kao pas“ (up: Petković 1997: 43–4). Bahtinovo, pak, tumačenje statusa psovke moglo bi se svesti na sledeći zaključak: pogrдне reči i „sramoslovlja“ su, izgubivši magijski karakter, „dale svoj doprinos stvaranju karnevalske atmosfere, i drugog, smehovnog aspekta sveta“ (Bahtin 1978: 125). Drugim rečima, u narodnoj kulturi su psovke, rugalice i „sramoslovlja“ usmeravali rušilačku energiju na „sfere tabuisanog ponašanja, na negiranje pozitivnog člana opozicije pristojno/nepristojno, dozvoljeno/nedozvoljeno. [...] Relativizacija kategorija greha i kazne, smeh koji se pri tom gromoglasno manifestovao, oslobađali su pojedinca i kolektiv“ (Samardžija 2004: 111). U vezi sa psovanjem i psovkama za nas veliki značaj može imati Kurcijusevo razmatranje prilično starog književnog „žanra psovke“, koje on iznosi u knjizi *Evropska književnost i latinski srednji vek*. U formama poznatim u istoriji književnosti kao **passio** („mučeništvo“), ali i u **žitijima** svetitelja, Kucijus pronalazi čak i vrstu *provokativnog prezrenja* koje se uspostavlja kao znak, preko delovanja označenog kao „pljuvanje nekog“: „Mučeniku se pozajmljuje *jezik koji uopšte ne odgovara ulozi žrtve pomirene sa sudbinom*. On govori o sudiji kao o ludaku i bezumniku, krvopiji surovijoj od svih divljih zveri. Kad neki grčki mučenik nazove sudiju 'psetom', onda to takođe smemo da označimo kao *descomedimento*, a [...] *sputa* ('pljuvačka') verovatno spada u ono što Delej označava kao *ce genre d'aménités* ('žanr psovke')“ (Kurcijus 1996: 709).

Čini se da se na osnovu ovih istraživanja i znanja može, kao vrlo korisno, ispostaviti mišljenje Karla Julijusa Vebera: „Kunjenje, grdnja, psovanje su izlivi *gneva*, kojima priroda, kao *zapomaganjem u telesnom bolu*, pokušava da pomogne sebi, da razbije zgrušotak krvi u srcu i da time sama sebi olakša; žestoka kletva je kod bola već često bila *najsnažnija uteha* koja bi druge čak poštedela šamara i batina, a u malom bila je ono što je u velikom oluja sa grmljavinom, kojom se hladi priroda“ (cit. pr: Laub 1999: 152–3). Naime, ovo mišljenje o *olakšanju* i *utešnosti* koju subjektu omogućuju kletve i psovke koje su, istovremeno, *priznanje nemoći* tog istog subjekta, ali ne i *njegove pomirenosti s tom nemoći*, trebalo bi dovesti u vezu sa onim svojstvom humora koje je isticao Frojd: „Do izvesnih razjašnjenja o humorističkom pomeranju dospeće se ako se ono posmatra u svetlu jednog *odbrambenog procesa*. Odbrambeni procesi su psihički korelati refleksa bežanja i imaju zadatak da osujete nastanak nelagodnosti iz unutrašnjih izvora; pri ispunjavanju tih zadataka oni služe duševnom zbivanju kao automatska regulacija, koja se doduše na posletku pokazuje štetnom i stoga mora biti podčinjena svesnom mišljenju. Jedan određen vid te odbrane, neuspelo potiskivanje, utvrdio sam kao dejstvujući mehanizam u nastanku psihoneuroza. *Humor se sada može shvatiti kao najviša od tih odbrambenih radnji. On odbija da sadržinu predstava povezanu sa neugodnim afektom otrgne od svesne pažnje*, kao što to čini potiskivanje, i time *nadvlada automatizam odbrane*; to postiže na taj način što *pronalazi sredstva da već pripremljenom oslobađanju nelagodnosti oduzme njegovu energiju i da ovu putem pražnjenja pretvori u uživanje*. Mogućno je, čak, da mu sredstva za to opet stavlja na raspolaganje *veza sa infantilnim*. Samo u dečijem životu bilo je intenzivnih mučnih afekata kojima bi se odrasli danas smeškao, kao što se humorista smeje svojim sadašnjim mučnim afektima. Uzdizanje svoga Ja, o čemu svedoči humorističko pomeranje – čiji bi prevod glasilo: Suviše sam velik (veličanstven) da bi me se ti povodi mogli neugodno dojmiti – mogao bi da utvrdi na osnovu upoređenja svoga sadašnjeg Ja sa svojim dečijim“ (Frojd 1969: 239–40).

Dakle, možemo zaključiti: čini se da je jedan korak od *kletve* kao izraza nemoći i *psovke* kao ruganja, samoohrabrenja ili razmetanja, pa time i osećanja *mržnje*, *gneva* i izraza *pretnje*, do *humora* kao navike da se

ta nemoć shvati manje tragično, da se nadvlada automatizam odbrane i da se nelagodno ili negativno osećanje pretvori u uživanje i pozitivnu emociju. Zapaža se da sve nabrojane karakteristike *humora* zahtevaju dodatni psihički rad, tzv. „psihološko distanciranje“ od postojeće *aksiološke negacije* kletve i psovke, do onog stepena „nepristrasnosti“ sa kojeg se tragično ili „negativno“ mogu shvatiti kao „neutralno“ – onog stepena sa kojeg se može upustiti u uobličenje *aksiološke antifraze*. U slučaju Popinih stihova sigurno je da su upravo *kontrasti*, *antiteze*, *paradoksi*, *hijazmi* oni mehanizmi koji *ruganju*, *cinizmu* i *sarkazmu*, kao vrednosnoj negaciji poetskih kletvi i psovki, u stanju da u nekim slučajevima obezbede neznatno „pomeranje“ ka vrednosnoj antifrazi, tj. ka pozitivnoj proceni negacija, tačnije: *pozitivnoj proceni negativnih emocija*. „Ali u humoru se više ne radi o dva različita zamišljanja iste sadržine; *okolnost da situacijom ovladava emocija sa karakterom nelagodnosti koja treba da se otkloni – onemogućuje upoređenje sa karakterom pri komičnom i dosetki*. Humorističko *pomeranje* zapravo je slučaj one drugačije upotrebe oslobođene energije, koji se pokazao tako opasnim po komično dejstvo“ (Frojd 1969: 242).

Čitav ciklus „Vrati mi moje krpice“ odlikuju retorika kletve, poetska upotreba žestine psovke, magije reči i prodornosti vradžbine. Revolt i otpor zlu izraženi su i demonstrirani takvim eksplicitnim verbalnim intenzitetom i snagom da se sva ta borba i odbrana ostvaruje kao ritual (up: Antonijević 1996: 86). Takvu vrstu revolta novija čitanja poezije Vaska Pope vide kao specifičan *bunt* koji je izraz postpesimističkog odgovora bezizlaznoj soluciji bekstva: „Samo pobuna može da bude alternativa pristajanju na apsurd“ (Milošević 2008: 84). Miloševićovo čitanje povlači paralelu između Popinog *inata* i Kamijeve filozofije pobunjenog čoveka, kao ako ne istovetne a ono zaista srodne „invencije otpora“: „Šta je to pobunjeni čovek? Čovek koji kaže ne. Ali ako i odbija, on ne odustaje: to je, takođe, čovek koji već od svog prvog pokreta kaže da. Bunim se, dakle postojimo“ (Kami; cit. pr. Milošević 2008: 84). Konačno, ovaj kritičar zaključuje kako je dotično „sučeljavanje sa beznadežnošću“ u Popinoj poeziji prevladano pomoću izuzetne oštroumnosti pesničkog humora (up: Milošević 2008: 86). Humor poetskih psovki je, dakle, odbrambeni humor, ostvaren kao katarzično dejstvo reči izgovorenih

poput niza rituala za isterivanje i pročišćenje. Otuda je za njegovo tumačenje bitan *postupak egzorcizma* (up: Antonijević 1996: 89, 100), inače svojstven humanizovanju *negativnih emocija* kakvo je, na primer, osećanje straha. Strah se humanizuje u „egzorcističkoj odbrani čoveka“ i njegove dualne prirode. Popin humor groteske iz ciklusa „Vrati mi moje krpice“ ima, s jedne strane, sličnosti sa religioznim poreklom grotesknog koje objašnjava Oto F. Best u svom eseju „Groteskno u pesništvu“: “Za hrišćanski svet srednjeg veka u njemu je prikazana napetost između *Civitas Dei*, koja *per definitionem* pobeđuje, i *Civitas diaboli*, koja je *per definitionem* pobeđena, niska, ružna, ponorna oblast demona koji su negda bili ‘božanstva’. Dan stoji naspram noći i njenih simbola. Egzorcistička odbrana čoveka izloženog ovoj polarnosti čini strah ‘podnošljivim’, humanizuje ga“ (Best 1995: 81). Međutim, jasno je da subjekat Popinog ciklusa ne likuje ostvarenom pobedom nad zlom ili nad smrću (u šta se može prevesti ‘čudo’ kojem se suprotstavlja), te se groteskni svet Popinog ciklusa može dovesti u vezu i sa sledećim Bestovim zapažanjem: „Sa sekularizacijom natprirodnog, groteskno kao forma i doživljaj konačno sve iše postaje izraz nedostatka veze između subjektivnosti i svetu imanentnih struktura koje se doživljavaju kao objektivne. Ili, kako kaže Irmgard Rebling, ono postaje ‘sredstvo prikazivanja besmislenog, nečeg paradoksalnog, apsurdnog, nihilističkog.’ Ono može da se shvati kao ‘kategorija stvarnosti, koja označava dozvoljeno ili ostvareno nagrađivanje čoveka.’ Ne više *diabolus contra hominem*, nego *homo contra hominem*. Zato, komentariše Tomsen Pickera, ‘nema stvari ili umetničkih dela koja su po sebi groteskna, nego samo dela čija je namera da izazovu specifično grotesknu strukturu jednog čina svesti’“ (Best 1995: 81). S tim što treba imati na umu da su pretnja, strah – i *negativne emocije* koji izbijaju iz nekog odnosa koji se percipira i shvata kao groteskan – u onoj meri prolazni u kojoj njihovo *pozitivno vrednovanje* dopušta da se razotkriju kao opsceni. A u tome, naravno, jednu od presudnih uloga ima *humor* koji, kao alatka za saznanje, obezbeđuje neosporno uviđanje.

*

Opravdanoj zamerci da je „analizu dvaju tipova groteske Kajzer [...] proveo dosta nedosljedno“ (Bartoš 1965:77), može se dodati i to da je Kajzerova podela na dva tipa smeha groteske prilično manjkava i nedovoljno razvijena. Ova diptihona podela humora groteske govori o njegova dva ekstremna, najviše udaljena pola: dok je na jednom to *igra* (s apsurdom), na drugom je *pretnja* (višom silom), dok je na jednom polu u suštini reč o *apsurdu* i *priznanju besmisla*, na drugom je polu, zapravo, reč o *kletvi* i *priznanju nemoći*. Zbog toga, na skali između ova dva, kako vidimo, prilično udaljena Kajzerova tipa grotesknog smeha, sigurno je da se mogu dodati bar još tri različita pojavna oblika humora groteske: jedan sa приметnom *ironijom*, drugi kojeg obeležava *parodijski oblik*, i treći sa osobinama *satire* ili *kritike*.

1.3. Humor i ironija. Humor pod vešalima. Postoji dosta primera **ironije** u Popinim stihovima. Već je zapaženo da su pitanja sebi odgovor kada ih „jezik postavlja jeziku“ (D. Stojanović 1984: 110):

„Zašto nam tvoji pogledi / Očne kapke zašivaju“ („Vredni konci“);
„Zašto sami ne odgajite / Mlade odjeke mojih reči“ („Podmetnuto leglo“);
„Veruješ li da će mi smrt naći / Bolje zanimanje“ („Čovekovo zanimanje“);
„Umro je kažem mu taj i taj [...] Šta mu bi / On dosad takve stvari nije radio“ („Neprilične stvari“).

U razumevanju ironičnog teksta stvara se u prvi mah *praznina*, u kojoj se, za svest koja razumeva, misao koleba između postojanja i nepostojanja onoga ka čemu se upućivanje vrši, između *prisutnosti*, koja bi ovu ironijom otvorenu prazninu popunila, i *odsutnosti*, koja je dvosmisleno potvrđuje“ (D. Stojanović 1984: 142). U slučaju *ironije* reč je, s jedne strane, o iskušenju „nadmoćnosti u vrtoglavič“ manipulacije (ili kako piše De Man: „ironičar se guši u svome tužnom obilju i ispraznoj puno-

ći, pošto biti sve ne znači biti više ništa“); s druge, ironiji pretila opasnost odsustva, drugosti, gubljenja u stalnom rascepu.⁷¹

Treba naglasiti da se *ironične dvosmislenosti* nalaze u pesmama oba ciklusa zbirke *Sporedno nebo* u kojima je dominantna dijaloška struktura (ciklusi „Razmirica“ i „Raskol“), što nije slučajno: „Podrivanja se međusobno pojačavaju i intencionalno preusmeravaju naročito u *dijalogu*. Na ironiju se uzvraća ironijom što smisao celine dijaloga čini neobično složenim“ (J. Jovanović 2001: 104). Pored toga, ako se *ironija* i *dvosmislenosti* koje poseduje shvate u negativnom smislu – otkrivaju zbunjenost, a ako se uzmu ozbiljno – anksioznost, neodlučnost ili bes. One postaju oblik „dvosmislene obmane“ u filozofiji, što zapravo predstavlja upotrebu reči u pogrešnom smislu, ali bez uviđanja (po)greške. Naime, uvek se osećamo grozno kada potvrdimo pročitani tekst, a kasnije nam kažu da je on bio ironičan. Pol de Man u studiji „Retorika temporalnosti“ virtuosno razvija analizu iz sličnih koordinata, analizu koja je naročito značajna za ’postmoderno stanje’: ironija, kao „svest nesvesti“ i kao „razmišljanje o ludilu iz dubine samog ludila“ ima dvostruku strukturu, to jest, prvo „izmišlja za sebe formu koja je ’luda’, ali nije svesna tog ludila“ (De Man 1975: 270). To je, istovremeno, i jedna od tehnika stvaranja **dosetke**: upotreba dvosmislenog pojma u pogrešnom smislu (up: Frojd 1969). Odgovarajuća strategija ironije kod Pope jeste posebna *igra dvosmislicama paralelnih i preklapljenih svetova*.

Zini nulo da nam svane

Da sunce i nas kruniše

Molite se da ne žinem

U jabuci za vas crve

Slatkog posla više nema („Krunisana jabuka“)

⁷¹ Prema Pol de Manu, za razumevanje *ironije* od suštinske je važnosti priroda udvajanja, udvostručavanja ili umnožavanja subjekta. Inače, ovaj koncept udvajanja, kao i koncepte smeha kao nadmoćnosti i metastaziranja smeha u „vrtoglavoј hiperboli“ de Man nalazi u Bodlerovom eseju *O suštini smeha* (up: Bodler 1979; De Man 1975: 264–8). Više o *ironiji* videti u tematu časopisa *Polja* (1979), kao i u: Hutcheon 1995.

Govor prvih učesnika u dijalogu (ljudi) se može razumeti metaforički – kao zahtev za obraćanjem, „pojavlivanjem ili otvaranjem“ božanstva ljudima, jer figurativno značenje reči „zinuti“ podrazumeva ovu radnju (up: Rečnik 1967: 307, iii). S druge strane, govor drugog učesnika dijaloga (božanstva), takođe podrazumeva figurativno značenje, ali sasvim različito od prethodnog: „zinuti *na nešto*“ u ovom slučaju znači „jako poželeti nešto, usplamteti od žudnje za nečim“ (up: Rečnik 1967: 307, iv), gde to nešto nije ništa drugo do „jabuka“. Ovakva nekongruencija značenja, ne-sličnost koja se približava kontradikciji, proizvodi *humornu dvosmislenost ironije*. Čitava pesma završava metaforom koja izražava superiornost božanstva nad ništavnošću ljudi: za njega su oni „crvi“ (mali, ništavni, neproductivni) koji su se navikli na „sladak posao“, odnosno, lep, nenaporan posao sticanja i uživanja bez rada, lišenog kreativnosti i stvaranja.

U iscrpnoj studiji o poeziji Vaska Pope, naslovljenoj *Mit i stvarnost*, Damijan Antonijević zapaža da je u „nula biće“ u ciklusu „Razmirice“ u prevlasti nad ljudima koji bivaju ugnjetavani i mučeni. Otuda postaje jasan sarkastični ton kojim se „nula biće“, u svojoj nadmoći, obraća onima koje naziva „crvima“. Pored toga, *ironija* je u ovom ciklusu prisutna i na metanivou: „Ironički su i naslovi pesama (ironičan atribut uz imenicu) jer obično ukazuju na svoju suprotnost“ (Antonijević 1996: 118). Naslovi pesama, kao što su „Plava omča“, „Visok put“, „Vredni konci“, ili „Slobodan let“ obeleženi su *ironičnom dvosmislenošću*. Tako, na primer, omča, čija boja asocira na nebo i ima uglavnom pozitivni konotativni potencijal, nastavlja da muči, davi i guši bića „crve“ dok, s druge strane, nula biće savetuje svoje „ptice“ da sebi odrežu krila kako bi im, u istoimenoj pesmi, bio „slobodan let“: „Na kraju ciklusa znamo da su naslovi ironični tako da ovaj 'slobodan let' niti je slobodan niti let“ (Antonijević 1996:120).

U vezi sa ciklusom „Razmirice“ je ciklus „Raskol“ u kojem se sreću isti akteri u istoj dijaloškoj strukturi, s tom razlikom što su uloge koje su u prethodnom ciklusu bile podeljene između ljudi i božanstva sada zamenjene. Pitanja, dakle, više ne postavljaju ljudi, već božanstvo: „Ozbilnost i dramatičnost pitanja koja prvo postavljaju ljudi u 'Razmiri-

cama' bitno se razlikuje od ironičnosti i sarkastičnosti pitanja u 'Raskolu' koja postavlja destruktivno nula-biće" (Antonijević 1996: 124). Drugim rečima, u naslovu ciklusa „Raskol“ da se naslutiti sve veće nerazumevanje između bića gornjeg i donjeg kotla, koje završava u nesporazumu, a potom i njihovim nezalečivim rascepom i razdorom.⁷²

Čuvate li još moj *žur*
 Koji sam vam ostavio
 Ostavio si ti nama
Bajat kolač od pepela
 [...]
 Jedete li suncokret
 Zlatan u sredini skriven
Kolač nam je tvoj pojeo
Ruke dok smo ga lomili („Kolač od pepela“)

U ovim stihovima primetan je *kontrast* (žar/pepeo), ali i *poziciona* zamena (čovjek je rukama –pomoću ruku – pojeo kolač, tj. *sinegdoha* ruke su pojele kolač/kolač je pojeo ruke). „Pored toga, ironičar se ne distancira samo u trenutnom 'prostoru značenja' (doslovnog), već i unutar sukcesivnosti teksta“ (Jovanov 1999: 66); otuda, kako kaže Pol de Man u pomenutom eseju, „ironija deli tok vremenskog doživljaja na prošlost koja je čista mistifikacija, i na budućnost koja zauvek staje rastzana vraćanjem na neautentično“ (De Man 1975: 276). Ova situacija neautentičnosti ironičaru može biti pozanta i shvatljiva, ali je on ne može

⁷² Ovdje je interesantno navesti da isti ovaj rascep i raskol između 'posebnog' i 'apsolutnog' navodi i Valter Benjamin u *Pojmu umetničke kritike u nemačkoj romantici*, raspravljajući o pojmu *parabase*, njenoj negativnoj moći i destruktivnom dejstvu otelotvorenom u radikalnom, potpunom uništenju forme. Opisujući, u jednom momentu, kritički čin, Benjamin kaže: „Taj tip ironije (koji nastaje u odnosu posebnog dela prema beskonačnom projektu) nije u vezi sa subjektivizmom ili igrom, već sa približavanjem posebnog i otuda ograničenog dela apsolutnome, sa svojom potpunom objektivizacijom po cenu vlastitog poništenja.“ Međutim, mora se imati u vidu da Benjamin na ovom mestu govori prvenstveno o *formalnoj ironiji* kao postupku kojim se odnos dela prema ideji u samom delu želi prikazati paradoksalnim pokušajem 'izgradnje zdanja pomoću njegove razgradnje' (up: De Man 1996: 93).

savladati ni razrešiti. Drugim rečima, ironija „ostaje zauvek uhvaćena u nemogućnosti da učini to saznanje primenljivim na empirijski svet“ (De Man 1975: 276–7). Ova protivurečnost, ali i poglavito tragikomična svest o njoj prisutna je kao nepremostivi jaz između božanstva i njegovih sagovornika u dijalogu speva *Sporedno nebo*:

Kuda li ste nestali
S mojim poludelim *točkom*

Skinuli smo ga ljuti s vrata
Zajedno sa svojom glavom („Ugašen točak“)

U ovom primeru prisutno je kolebanje između doslovnog značenja reči „točak“ – „predmet kružnog oblika koji se okreće oko osovine i služi za pokretanje kakvog mehanizma“ (Rečnik 1976: 246) – i prenosnog značenja *frazеologizama* kao što su: „skinuti nešto sa vrata“ – „osloboditi se, oslobađati se koga ili čega“ (Rečnik 1967, I: 424); „stajati nekome na glavi“ – „1) biti u neredu, ispreturano, 2) nekome biti na prvom mestu, hitno da se uradi, reši“ (Rečnik 1967, I: 485) i „stajati koga glave, izgubiti glavu“ – „izgubiti život zbog nečega“ (Rečnik 1967, I: 485). Drugim rečima, „sa točkom ništavila na ramenu umesto glave ne stiže se nigde, vrti se u krug i – kida se sopstvena glava“ (Antonijević 1996: 126).

U poslednjem ciklusu *Sporednog neba*, „Nebeski prsten“, koji za jednu od centralnih tematskih aspekata ima „težak put do saznanja“ (Cidilko 2008: 81), Vesna Cidilko takođe otkriva upotrebu *ironije*. Na prvom mestu, piše ova autorka, pesnik pribegava 'gorkom ironiziranju' potrage za saznanjem koju sprovodi biće Ništarija u istoimenoj pesmi, a primer u kojem ironija prelazi u apсурd autorka nalazi u pesmi „Sirota odsutnost“ (up: Cidilko 2008: 82).

Pored ovih, i ciklus „Kost kosti“ je konstruisan kao dijalog pun ironije. „Kontekstualan pritisak na samo jedan određen deo teksta stvara *ironičku žižu*“ (J. Jovanović 2001: 105):

Kuda ćemo sad
Kuda bismo *nikuda*
Šta ćemo *tamo* („Pred kraj“).

Smisaona neusaglašenost kao intencionalno nerazumevanje, zapravo je proces detronizacije vrednosti: aktualizuje se odnos između jezičke i logičke forme. Dvosmislenost na koju računa ironija je više nego očigledna (up: M. Tešić 1997; Bošković 2003).

Dvosmislenost ironije se često spaja sa *vrednosnom devijacijom*, odnosno, funkcioniše unutar *humora narušavanja vrednosti* ili *crnog humora*. U Popinoj pesmi „Čovekovo zanimanje“, *dvosmislenost ironije* sprovedena je naizgled odgovarajućom rečju „zanimanje“, koja je zapravo, u kontekstu odlaska u „zemlju sa čijih se obala vratio niko nije“ – kako Šekspir u jednom od Hamletovih monologa naziva smrt – neodgovarajuća:

Ciga uzima *violinu* pod mišku
I izlazi
Iz *stroja* živih

Prozivar mu dobacuje s podsmehom
Da mu *alat* neće biti potreban

Ciga se isprsi

Veruješ li
Da će mu smrt naći
Bolje zanimanje

Na ovom primeru, vidljiva je i sledeća karakteristika *ironije* – ona se, takođe, mora shvatiti kao pronicljiva, jer upućuje na to da sam medijum, jezik po sebi, jeste neka vrsta komunikacije – dvosmislena upotreba reči „stroj“ u ovom slučaju može takođe pokazati kako fluidan i zbunjujući može biti jezik: „stroj“ se odnosi na *postrojavanje* zatvorenika u logoru, koje prethodi „prozivci smrti“, ali ima i drugo značenje, tj. odnosi se na *ustrojstvo, sistem, strukturu* života, *uređenje* (up: Rečnik 1976, VI: 33, iii) koje, u ovom slučaju, iako stoji nastuprot smrti, u značenju nosi negaciju živog, gipkog, promenljivog, budući da asocira na kruto, mehaničko, nepromenljivo (čemu je nalik život u logoru, u neposrednoj blizini smrti, mogao biti) i na pozadini čega je *humorna dvosmislenost ironije* dobila crno-

humornu boju *humora pod vešalima* ("smrt" je življa od života, budući da je personifikovana, a „život“ mehanizovan, doveden u vezu sa strojem). Samim tim, poslednji stihovi pesme predstavljaju „duboku, prodornu i crnohumornu poentu“ (Antonijević 1996: 300).

U knjizi *Umetnost smeja* Gabrijel Laub piše: „*Humor ispod vešala* svojstven je čoveku koji nema više šta da izgubi., to je 'gorka vedrina i u teškoj nevolji', poput definicije humora pod vešalima u Verigovom *Nemačkom rečniku*. 'Gorka vedrina pred neki zastrašujući događaj'. Može li uopšte 'humor' da se prevede sa 'vedrina'? Vedrina je stanje, a humor osobina ili stanovište. Može se imati humora, čak i humora ispod vešala, može se humorno reagovati u nekoj opasnoj ili bezizlaznoj situaciji, a da se ipak ne bude vedro. Neki čovek koji je pred svoje pogubljenje popio nekoliko čaša šampanjca može da bude vedar, a da ne poseduje ni trunke humora ili duhovitosti. A komično taj čovek – na grozovit, crn način – deluje samo onima koji ga posmatraju u tom trenutku i u tom stanju. [...] U pravom humoru ispod vešala preteže stav svesnog izazivanja sudbine, nesreće, njenih uzročnika i izvršitelja, celog sveta i samog sebe [...] Jer majka humora ispod vešala je nemoć, a njegov otac odlučnost da se ne popusti“ (Laub 1999: 179; 175; 185).

Sklon tvrdnji da je ova vrsta humora od velike pomoći „da se prihvati opaka realnost, da se, ne napuštajući tlo te realnosti, pred njom zažmuri“, Laub citira Frojda koji u svojoj studiji „Humor“ piše: „Vreme je da se bliže upoznamo s nekoliko tipova humora. Humor nema samo nešto oslobađajuće poput vica i komike, nego i nešto veličanstveno i uzvišeno, crte koje se ne nalaze u ostale dve vrste sticanja zadovoljstva putem intelektualne aktivnosti. Veličanstveno očigledno počiva u trijumfu narcizma, pobedonosno osvojenoj nepovredivosti Ja. Ja odbija da oboli zbog prilika u realnosti, da bude prinuđeno da pati; ono nastoji, pri tome, da mu traume spoljašnjeg sveta ne uspeju da naude, čak se pokazuje da su mu one jedino povodi za zadovoljstvo [...] Humor nije rezigniran; on je prkosan, ne znači samo trijumf Ja, nego i trijumf načela zadovoljstva koje ume da se tu ukotvi uprkos nemilosrdnosti realnih odnosa“, i nakon ovog navoda Laub iznosi svoj zaključak: „Humorom ispod vešala i humorom uopšte čovek ne traži nadmoćnost, nego da

stekne i samopotvrđivanje i održavanje, i u teškim i najtežim situacijama. 'Jači ste od mene', kaže on svojim stvarnim i apstraktnim neprijateljima, 'ali i ja sam neko'. On time ne želi da ostavi utisak na druge, nego na samog sebe. Jer bez svesti da je se 'neko' ne može da se živi. A verovatno ni da se 'pristojno' umre' (up: Laub 1999: 190-2).

Laub, naime, insistira na razlikovanju između *humora ispod vešala* i *crnog humora*: „Humor ispod vešala, protivno svakom pravilu, nije deo crnog humora, nego pre njegova suprotnost – *beli, najbelji humor*.“ Ističući da je i kod jednog i kod drugog u igri „komika užasa“, kao i da, čak, imaju isti cilj – „da umanje strahotnost strahote“ – on nalazi da su im polazišta dijametralno suprotna: s jedne strane, „kazivač crnih viceva i priča *ciničan* je na jedan način koji ga ništa ne staje, jer on sam nije pogođen: on užas, jezu, odvratnost opisuje sa izrazom lica nadmoćnog, jer on se ne suprotstavlja i ne identifikuje se sa žrtvama. On je junak koji se ne plaši grozote koja se nije dogodila njemu“ (Laub 1999: 177-8), dok su u slučaju humora pod vešalima smejač i „ismevani jedna te ista osoba“ (Laub 1999: 192). Dakle, razliku između ova dva tipa humora, *crnog* i *belog*, Laub vidi u razlici između objekata njihovog smeha.

Iako je ova distinkcija korisna, ipak je teško složiti se sa mišljenjem da su to različiti tipovi humora – pre će biti da su to različite manifestacije istog vida humora čije je ekstreme (s jedne strane cinizam, podrugljivost, ironija i satira, a s druge, igra sa aspsurdom koja, preko parodije, ide do samoismevanja i samoparodije) uočio, kao što je navedeno, delom i Kajzer. Laub ispušta da primeti kako je u slučajevima humora koji on naziva *crnim*, izvesni *cinični* ton uvek u funkciji primetne *vrednosne anti-fraze*. Zapravo, on to čak i primećuje kada, na jednom mestu njegove knjige, govoreći kako je A. Breton u svojoj *Antologiji crnog humora* (1939) Džonatana Svifta proglasio ocem *crnog humora*, tumači Sviftovu satiru „Skroman primer o tome šta treba preduzeti da deca irske sirotinje ne budu teret svojim roditeljima i svojoj zemlji, te kako mogu postati društveno korisna“: „Satiričarev 'predlog' sastoji se, naime, u tome da se ta sirota deca ponude kao jestivo bogatima koji ih tako izrabljuju. Ali Svift tim sredstvima gradi agresivnu satiru, *on je nedvosmisleno na strani te sirotinjske dece, na čiju bednu situaciju želi da skrene pažnju javnosti*.“ Dakle,

Laub tačno uviđa poentu: da su Sviftova crnohumorna sredstva u funkciji *aksiološke antifraze*. No, odmah potom, izvodi sledeći zaključak: „Za razliku od satire, kod crnog humora su sama sredstva cilj. Ne radi se o tome koliko su slike crne, nego na šta se njima cilja“ (Laub 1999: 178). U ovom neverovatno izvedenom zaključku, Laub sam sebi protivreči, izdvajajući kao distinktivno upravo ono što je satiri i crnom humoru zajedničko, što i ne čudi jer, naime, nije reč o tome „da se ta sirota deca ponude kao jestivo bogatima koji ih tako izrabljuju“ već o tome da Svift, kao rešenje za epidemiju gladi predlaže „da Irci počnu da jedu decu iz sopstvenih mnogočlanih familija“ (Hramosta 2006: 91). Drugim rečima, ono na šta Svift svojom satirom „cilja“ nije ništa drugo do objekat Laubovog tzv. *belog* humora: Irac koji se, sa izrazitom gorčinom, podsmeva Ircima, istovremeno je onaj koji se (uz mučninu) smeje svojoj i sudbini svog naroda. Dakle, da zaključimo: u oba slučaja (Laubovog *belog* i *crnog* humora) je reč o *crnom humoru* na koji ćemo se podrobnije vratiti nešto kasnije (§ III, 3. *Ka teoriji crnog ili grotesknog humora*).

Kod Pope se mogu naći i drugi primeri *ironične dvosmislenosti* koja funkcioniše u *humoru vrednosne devijacije* ili *crnom humoru*. Na primer, pesma „Neprilične stvari“ (*Živo meso*), gde se opisuje jedan neverovatan, nemoguć i groteskni događaj („Ulicom prolazi mrtvac“) povodom koga deda i unuk (pesnikovo Ja) vode dijalog, završava se *ironijom*:

Umro je kažem mu taj i taj

Ded otvara jedno oko
I gunda uvek jedno te isto

Šta mu bi
On dosad takve stvari
Nikad nije radio („Neprilične stvari“)

Jasno je kako je u ovoj pesmi reč o tematizovanju iskustva smrti. Pjesma je, međutim, humorna upravo što jukstaponira dva nesaglasna i disparentna nivoa stvarnosti, data u predstavi dede koji se odmara i uživa u svom popodnevnom snu, s jedne strane, i scene poslednjeg prolaska

njegovog vršnjaka pored kapije, sa druge strane. Ono što omogućuje spoj ovih slika (scena datih u opoziciji), i iz čega se pesnik uspešno upušta u stvaranje humornog efekta, jeste njihova istovremenost. Drugim rečima, prolazak mrtvaca u vreme popodnevnog odmora je „neprikladan“. Kao što je primećeno, „humor izvire iz opozicije: ono što prikladi i ono što ne prikladi, ono što je obično i ono što je neobično, svakodnevno i nesvakodnevno“ (Antonijević 1996: 295).

Drugi primer je pesma „Do viđenja“ (*Živo meso*), čiji hronotop zbivanja direktno upućuje na prisustvo smrti – reč je o jednom od logora u kojem je, za vreme Drugog svetskog rata, bio zatvoren i sam Popa:

Osmehujemo se zaverenički
I šapućemo jedni drugima
Do viđenja

Ne pominjemo gde i kad

Napustili smo stare navike
Razumemo se vrlo dobro („Do viđenja“)

Nanovo semantizujući govornu frazu čije je značenje, zahvaljujući automatizovanoj upotrebi, „okoštalo“, Popa stvara *ironičnu dvosmislenost* na pozadini konteksta koji opalizuje smisao govorne fraze. Naravno, kontekst blizine smrti odlučujući je za dekonstrukciju i ogoljavanje govorne fraze. Iskustvo smrti u logoru opeva i pesma „Trešnja u kući smrti“ (*Živo meso*), o kojoj je bilo reči povodom u njoj prisutne figure **simfore**, s tim što se ovom figurom iako naizgled naivna, gradi prilično grozomorna humorna vizija (☞ II, 2.5. *Izokrenuti svet*).

Ironičnu dvosmislenost i višeznačnost o kojoj je ovde bilo reči dosta uspešno je obrazložio Dragan Stojanović u svom eseju „Ironija i parodija“. Objašnjavajući figuru *ironije*, u jednom trenutku Stojanović suprotstavlja trope ironije i metafore. Prema njemu, „metafora znači prirast“, budući da proizvodi nešto potpuno novo, dotada nepostojeće; metafora je „sredstvo za postizanje drugojakosti istog“ te, na taj način, „uvek ontički obogaćuje, širi i usložnjava ono što je metaforički rečeno“

(D. Stojanović 2003: 214-5). S druge strane, kod *ironije* je upravo reč o suprotnom – ona „ontički *oslabljuje* intendirane predmetnosti, dovodi, pod pritiskom konteksta, u pitanje njihova svojstva i vrednosti – sve do poricanja. Ironizovani iskazi ili tekstovi postaju dvosmisleni, ali drugačije nego prilikom metaforiziranja. U metafori nešto se *može* i *mora* shvatiti *kao* nešto *drugo*. U ironiji se *ne sme* shvatiti kao to što jeste. Ironija je izmicanje, ne potpuno i konačno, ali jasno vođeno jednim 'ne' koje ga vodi [...] višeznačnost ironije je, otud, višeznačnost uskolebanosti“ (D. Stojanović 2003: 215). Ova moć ironije da 'ontički oslabi' svojstva i vrednosti predmeta i pojava koje uzima za temu svog iskaza, završava u stvaranju uskomešanosti značenja, uskovitlanosti smisla i, konačno, u sklopu sa *groteskom* stvara jedan vid ontološke nesigurnosti. Najzad, ontološka kolebljivost čiji je nosilac spoj *ironije* i *groteske* konsekvenca je, istovremeno, neizbežnog dvojstva, udvajanja i umnožavanja subjekta „na empirijsko *ja* koje postoji u stanju neautentičnosti“ i „na *ja* koje postoji samo u obliku jezika koji potvrđuje saznanje o ovoj neautentičnosti“ (De Man 1975: 268), kao i groteskne inkongruencije i nerešivog sukoba nesaglasnosti. Otuda bi se mogao izvesti zaključak po kojem *humor ironije* u Popinim pesmama i ciklusima ističe nemogućnost premošćavanja dvostrukosti, razlika i nivoa višeznačnosti, odnosno, kada je *u spoju sa groteskom* kao formom, taj humor funkcioniše kao permanentno (da se poslužimo terminom F. Šlegela) odražavanje ontološke kolebljivosti i nesigurnosti.

1.4. Igra neigrana: humor kao parodija. U vezi sa nadrealističkim postupcima, Jelena Novaković je izdvojila **tehniku poetske parodije** koja predstavlja preuzimanje i obrtanje poznatih *govornih* i *literarnih formula*, tj. **izreka** i **poslovice**: „kao u Elijarovoj i Pereovoj knjizi *155 proverbs mis au goût du jour* u kojoj nalazimo, na primer: 'Majku treba tući dok je mlada' ili 'Dve laste ne čine oblak'“ (Novaković 2002: 134). Ovakve poetske parodije vrlo su česte, takođe, i u ostvarenjima autora koji su pripadali krugu beogradskih nadrealista.

Tako, na primer, u *Humoru zaspalo* Aleksandra Vuča, koja se našao u Popinom izboru-antologiji pesničkog humora (Popa 1979: 162–7), nalaze

se sledeće parodijske izreke: „Želim ti *tešku* noć“ ili „*Zatvorio* sam oči da bih motrio“. U istoj poemi, Vučo parodijski efekat postiže nizanem reči prema zvukovnim podudarnostima, aliteracijama i asonancama, iz kojih nastaju alogični spojevi – „Čuči na mostu Velikom Postu uoči bede sve dlake sede“ – koji deluju humorno, subverzivno i podrugljivo. Istovetan slučaj predstavljaju brojne pesničke slike *Turpitude* Marka Ristića: „Ne laje, jalov, ćalov, džukela“ ili „Lažeš, ladoležu, laži slična, i vična lavežu svojim sitnim, stravičnim, šiljatim, ostrim zubima griži i laži vična“. Odlomak *Turpitude*, koji je skoro u celosti izgrađen na ovom principu, uneo je Vasko Popa (1979: 176) u zbornik *Urnebesnik*:

„Između katastrofe i katatonije igra se poslednja strofa kapitalgonije. Oni imaju svoje salaše, svoje šale, svoje smejurije i svoje kurije, svoje svojine, svoje tišine, svoja fabrikanja, svoje sifilozofije, Oni imaju svoje senaforiume i svoje krematoriume, svoje kremove i svoje senfove za svoje zvečeće i posrćuće napodleone i za svoje akcije. Oni imaju svoje senatorijume i audientorijume, i koncertsije za svoje senfonije, i kartelefone za svoja berzanovetanja. Oni imaju svoje tefteke i svoje biftere, i megafone za svoje hitlere. I telegrafe za teleglave svojih grafova, svojih gafova. U svojim bankama oni bančuvaju svoje banditske kame i kamatelije, svoje banknute i cifranke, i krhpe dinata. Oni imaju svoje shramove i svoje doltare“, itd.

Čitav odlomak je parodiranje reči, izraza i „isečaka stvarnosti“ koji su u vezi sa bankama, bankarima, novcem, tj. vrednostima kapitalističkog društva čije smo propagandne poplave neposredni svedoci i danas. Ristićeva parodija, u nekim momentima podseća i na onaj način govora koji je, kao sociolekt određenih društvenih grupa, poznat pod nazivom *šatrovački* ili *utrovački*, budući da dodaje nepostojeće glasove u reči (dinari su *dinati*, banknote su *banknute*), menja raspored glasova reči (hrpe su *kehrpe*), spaja dve reči u jednu čime destabilizuje i, istovremeno, proširuje njihovu semantičku nosivost (tele + glava = *teleglave*, berza + zanovetanja = *berzanovetanja*, banka + čuvati = *bančuvati*, kapital + agonija = *kapitalgonija*).

Poigravanje rečima prisutno je i u pesmi „Zarni Vlač“, A. Vuča i D. Matića iz alamanaha *Nemoguće*, tzv. „poemi“ koju je Popa (1979: 168), takođe, uneo u *Urnebesnik*: „rekoh kućujem zid / i gorki hlebavi jed /

crvavim hlebavi jed / danaću kad nema kud“ ili „znaj / kako te jošujem višujem tujem samujem titujem / stid“ i što, prema rečima Jelene Novaković, podseća na ono što je Desnos nazvao „pečenim govorom“: „Menjanjem oblika reči, premeštanjem njihovih slogova ili dodavanjem sufiksa koji pretvaraju imenice u prideve, priloge ili glagole, dobija se ritmički niz koji nema nikakav racionalni smisao“ (Novaković 2002: 135).

Popa, nasuprot poslednjem i većini nabrojanih primera, nikada zapravo nije odlazio toliko daleko u obesmišljavanju reči i narušavanju smislene semantičke nosivosti pojedinih reči. Međutim, u Popinim pesmama u prozi nalaze se opisi vrlo slični navedenim nadrealističkim ostvarenjima, zasnovani na zvukovnim podudarnostima, aliteracijama i asonancama. Takva je *pesma u prozi* „Ptice kakve neće roditi nebo (Dušanu Radiću)“ koja u samom naslovu ima jednu logičku besmislicu, *nonsens*, nagoveštavajući parodijski sadržaj:

„Ni kroz bodljikavu buku živu kožu proneti, ni sa dna tišine na površinu izroniti“; „Jednom si keruša, šerpa ti o rep vezana cmizdri ili se cereka kotrljajući se tesnom krivudavom kaldrmom tvojih vena. (Stani, ludo moja, da prestane buka bruka!) [...] Drugi put si strašilo krutih raširenih ruku“ (Popa 1956: 21).

U predgovoru antologije pesničkog humora Popa kao da je dao definiciju tehnike poetske parodije: „Humor je ozakonio sva bezakonja govora: reči prestupnice, nedozvoljene spregove, urnebesne slike. Humor je prekovao sva zardala, prezrena oruđa govora: besmislenosti i dvosmislenosti, preteranosti i protivurečnosti. Stvaranje humora se sastoji u tome što ispremešta sve na svetu, tako da ništa ne ostane čitavo, tako da ništa ne ostane na svom mestu“ (Popa 1979: 9). Sintagma „reči prestupnice“ pozajmljena je iz humoreske Monija de Bulija „Reči-beskućnice“, koja se nalazi u *Urnebesniku*, i koja je jedna vrsta *parodije novinskih vesti i policijskog izveštaja*:

„Reči-beskućnice prestupnice i noćas kao i svake noći bezbrižno leže po klupama i javnim parkovima. Samo reč *otiči* nije među njima. Uvijena u svilene senke, ona je ta ljubomorna devica naoružana do zenica, ta zloglasna varalica i lutalica odgovorna za pet različitih krivica: dva ubistva, jedan pokušaj ubistva, rodoskrvljenje i bespravno nošenje oružja. Policija traga za njom“ (Popa 1979: 159).

Na drugom mestu, odnosno, u predgovoru zborniku humora, Popa (1979: 8) naziva humor „starim beskućnikom“ koji se „nastanio u samom srcu poezije. Temelje te poezije koja je izgubila svetost da bi izvojevala čovečnost održava dobrim delom on, ozloglašeni palikuća. To jedinstveno boravište je kao stvoreno za njega, tu on ima plameni krov nad glavom i ognjene zidove poezije oko sebe i za sebe. Tu on caruje kako samo on to ume, žareći i paleći svaki i najmanji znak carevanja. I teško je predvideti hoće li iko moći ikada da izagna njega, humor-cara, iz njegove prestonice poezije.“ U ovom opisu, humor zadobija svojstva osobe, odnosno, crte osobnog karaktera, ili izvesnog junaka *bajke* (humor-car), čije je carstvo celokupna književnost, sa svim svojim *žanrovima* i rodovima, a prestonica – poezija. Ovde hoću da ukažem na to da je Popa itekako bio svestan koliko, s jedne strane, poznavanje književnih žanrova omogućava i olakšava **parodiju** i parodijsko *poigravanje* sa njima, ali i koliko je, s druge strane, **parodijski vid** važan oblik humora *per se* (te se, kako ćemo videti, mogu naći njegove sličnosti sa **ironijom**, ili primene u raznim oblicima **satire**). Otuda ne čudi što je Popa, pored navedene humoreske, u zbornik uneo i De Bulijevu „Basnu“, koja je kratka **parodija basne**, dosledno sprovedena fonetskim i ritmičkim sredstvima, koja ulančavanjem grade koliko semantički besmislen, toliko zabavan i humoran sintaksički niz:

„Pevaju igle, igraju igle, kakve li to igre igraju igle u raju? Karaju storoge
aždaje da se ne kaju kao jaja koja nemušti jezik ne znaju. Lavovi od šćecera, sre-
brne buve, avganistanski robovi u gradu se krađu a u pustinji se love oj! derane,
oj! lopove. 'Svaka majka nije od kajmaka', rekoše kokoši mudrome limunu na
drumu... i odoše“ (Popa 1979: 157).

I u Popinoj poeziji se, naravno, nalaze primeri parodije i to u svim pesmama u kojima su narušeni prepoznatljivi literarni postupci i konvencije, ili dovedeni do apsurdna, ili su, pak, pesniku poslužili za jednu novu jezičku igru, „igru neigranu“, kako kaže Popa. Vigenštajn se pita: „Kako stvari stoje, ja mogu, recimo, da pronađem jednu igru koju niko nikada ne igra. – Da li bi, međutim, i ovo bilo moguće: čovečanstvo nikad nije igralo igre; jednom je ipak neko pronašao jednu igru – koja,

uostalom, nikad nije igrana?“ (Vitgenštajn 1980: §204) Ne znam da li je Vitgenštajnu bilo poznato, ali ono nad čime se on ovde upitao, nešto više od pola veka ranije, doduše u umetničkoj formi, upitao se i pokušao da dà odgovor F. M. Dostojevski. Reč je, naime, o njegovoj noveli „San smešnog čoveka“. Ko je upoznat sa onim na šta ciljам, a zna da to nije aluzija na nesretnog Lauba⁷³, neće samo prepoznati da je reč o priči koja govori o snu u kojem junak odlazi u raj i sreće ljude kojima je svaka društvena igra strana i nepoznata te počinje da ih uči kartanju, već će znati da je reč o bitnoj vezi sa žanrom **menipeje**, i drugih njenih vidova (tzv. **satire-sna**, **fantastičnih putovanja** sa elementima **utopije**) odnosno, sa zaključcima koje povodom ovog i drugih dela Dostojevskog – kao što su pripovetka „Zrno boba“ ili **metautopija**⁷⁴ *Zapisi iz podzemlja* – u knjizi *Problemi poetike Dostojevskog*, iznosi Mihail Bahtin (1967: 215–25).

⁷³ Pod pridevom nesretnan prvenstveno se misli na Laubovu zaista tešku, tu-robnu i nesretnu životnu priču političkog zatvorenika i izgnanika.

⁷⁴ Pojam *metautopija* uvodi Geri Sol Morson u tekstu „Parodija, istorija i meta-parodija“. Nadovezujući se na Bahtinovu tvrdnju da je termin “parodija” rezervisan za one dvoglasne tekstove, ili iskaze, kod kojih nema dvojbe koji je od njihovih sukobljenih glasova autoritativniji jer na to jasno ukazuju, Sol Morson otriva da postoji ona klasa tekstova koji su s namerom stvoreni tako da publika *ne zna* s kojim glasom treba da se složi: „U tom smislu, ovakvi tekstovi ostaju fundamentalno otvoreni i čitaoci bi, ukoliko bi uzeli jednu od interpretacija kao konačnu, verovatno otkrili da je taj izbor bio anticipiran, kao i da je i on meta-parodije. Uhvaćen između kontradiktornih hermeneutičkih smernica – između ‘ovo je parodija’ i ‘ovo je parodija parodije’ – čitalac se suočava sa smenjivanjima izjave i kontraizjave, interpretacije i suprotne interpretacije, sve do zaključka koji ne uspeva da razreši njihovu hermeneutičku zbunjenost. Na tekstove koji intencionalno koriste dijalog između parodije i kontraparodije (ili, kako ćemo videti, između žanra i antižanra) upućivaćemo kao na *metaparodije*“ (Morson 2003: 242). Kao primere *metaparodijakih* dela, Morson navodi drugu knjigu *Don Kihota* i Puškinov roman u stihu *Evgenije Onjegin*, a kao primere *metautopijskog žanra* uzima, na prvom mestu, *retorički paradoks* (pohvalu nečemu što, u suštini, ne zavređuje pohvalu, kao što su *enkomije* komarcima i buvama, ludacima i movama, ćelavosti i pohotljivosti, kopilanstvu i parčetu bakalara), zatim Erazmovu *Pohvalu ludosti* i prvi deo *Zapisa iz podzemlja* Dostojevskog, zaključujući da je **metautopija** metaparodijski žanr: “Možda je ispravnije shvatiti metautopije kao *preispitivanje*, nego kao prihvatanje ili odbacivanje pretpostavki utopijskog mišljenja i književnosti [...] Autor metautopije dopušta sebi da usvoji utopijske, ili antiutopijske argumente, ali ga, konačno, prema njima ništa ne obavezuje. Ma koliko u svom

„Kao mehanizam proizvodjenja *razlike*, 'pozajmljivanja' same dvosmislene strukture jezika“ (Jovanov 1999: 107), za Bahtina je **parodija** odnošenje prema iskazu nekog drugog kao neophodnom elementu: „ali za razliku od *stilizacije*, on tu u reč unosi smisaonu usmerenost direktno suprotnu tuđoj usmerenosti [...] Reč postaje arena borbe [...] Parodična reč može biti veoma raznovrsna. Može se parodirati tuđi stil kao stil; može se parodirati tuđi socijalno-tipički ili individualno karakterološki manir gledanja, mišljenja i govorenja. Dalje, autor može različito da upotrebi i samu parodijsku reč; parodija može biti cilj sama sebi (na primer, književna parodija kao žanr), ali može služiti i za postizanje drugih, pozitivnih ciljeva [...] Ali uza sve moguće vidove parodične reči odnos između autorove i tuđe intencije ostaje isti: te se intencije prostiru u različitim smerovima, za razliku od jednosmerne intencije stilizacije, pripovetke i formi koje su njima analogne“ (Bahtin 1967: 265–6). U parodiji se izbegava ili odbacuje „monološki diskurs“, dovode se do apsurdna interne literarne konvencije – obrasci koji utvrđuju doslovna i prenesena značenja (Popina „igra sa frazeologizmima“; ☞ II, 1.4.2. *Humor i frazeologizam*), doličnosti žanrova (Popina igra sa uvodnim formulama bajki kao „signalizatora“ žanra, ☞ II, 1.5. *Humor i literarne formule*), istorijske hronologije (*paradoksi* kao vremenska, prostorna ili vremenska i prostorna pomeranja, ☞ II, 2.4. *Humor i kontradikcija – antiteza, oksimoron, paradoks*, ☞ II, 2.5. *Izokrenuti svet*) ili modeli komuniciranja sa čitaocem (konvencija finalne formule usmenog pripovedanja u poslednjoj pesmi ciklusa „Igre“). Dakle, uloga *konteksta* je kod parodije jako bitna i nju „igraju neko već postojeće delo ili smisaono prepoznatljiva konfiguracija, koji su u jednoj kulturi etabrirani, ukorenjeni u njen sistem, ne samo definisani u njemu, nego i vrednosno manje ili više priznati i učvršćeni“ (D. Stojanović 2003: 201).

Što se tiče parodiranja modela finalne formule kao literarne konvencije usmenog žanra bajke iz poslednje pesme ciklusa „Igre“, tj. završnih stihova pesme „Posle igre“ –

tonu bio beskompromisan, ili prezirao neodlučnost, njegovi stavovi su podjednako kompromiserski i neodlučni. Između reči i činjenja, oni su neodlučni, 'ni hladni ni vrući'“ (Morson 2003: 246).

Na jedan dlan sad *kiša pada*
 Niz drugog dlana *trava raste*
Šta da ti pričam

– već je primećeno da se u poslednjem stihu čuje „dotle nepoznat glas, i baš njemu pripada (doslovno) poslednja reč – *pričam* – i uloga nosioca novog značenja“, kao i da je to „glas onoga što se krije, što iz gledališta prati izvedbu svog dela u sopstvenoj postavci [...] To je jedino mesto na kojem je u *tekst pesme* uveden pojam *priče/pričanja*, i pravo vreme da se posredno, iznutra, pokaže na pripovedni žanr usmenog porekla“ (H. Dizdarević-Krnjević 2002: 75–6). Iako Dizdarević-Krnjević pogađa u suštinu Popinog postupka *relativizacije* i *poigravanja sa samom igrom* koje je vidljivo u „pogledu na vlastitu temu i na sopstveno delo s humorne distance“, ona se ne upušta u to da prirodu ovog postupka označi kao **parodijsku**. Kao što se ne upušta u razotkrivanje značenja slike u kojoj „na jedan dlan kiša pada, a iz drugog dlana trava raste“, a to je slika *smrti*, kategorije koja je uvek povezana sa krajnjim, „konačnim pitanjima“ ili sa „razgovorima mrtvih“ što je, opet, jedna od najvažnijih odlika žanra **menipeje** (up: Bahtin 1967: 178–9).

Ova odlika žanra **menipeje** sigurno da je najizrazitija u Popinoj zbirci *Živo meso*, čiji sadržaj čine, uslovno rečeno, dva tematska kruga koji se međusobno prožimaju: a) prvi tematski krug obrazuju pesme u kojima se nailazi na opise pesnikovog individualnog porekla i vezâ sa precima, ponajviše vučjim, što je direktan nastavak prethodne zbirke *Vučja so*, koja vučju temu obrađuje na jednom kolektivnom, univerzalnom nivou (to su pesme „Vršački idol“, „U selu praočeva“, „Izgubljena crvena čizmica“, „Poslednja igra“, „U znaku vukova“, „Neprilične stvari“, „Vučje poreklo“, „Vučje oči“, „Poočim vukova“, „Slomljeni rogov“, „Onaj svet“, „Nežnost vukova“, „Rođačka posla“, „Vučja senka“, „Susret s praočevima“, „Vršačka kolica“); b) drugi tematski krug obrazuju pesme koje se vezuju za prostor pesnikovog grada, njegove okoline i ljudi koji ga naseljavaju, pesme koje imaju za predmet ljude, događaje i iskustva iz pesnikove prošlosti i njegovog sećanja (pesme „Zemaljsko sazvežđe“, „Podmlađeni vodopad“, „Neznani građanin“, „Počišćeno

vreme“, „Kružna šetnja“, „Neprekinuta nastava“, „Pesnikove lestvice“, „Neodložni povratak“, „Do viđenja“, „Čas iz pesništva“, „Igra stvaranja sveta“, „Bela lađa“, „Trešnja u kući smrti“, „Bezuslovni cilj“, „Čovekovo zanimanje“, „Razgovor s bulkama“, „Beskrajna mladost“, „Smešna tajna“, „Pokrovitelj žita“, „Nebesko putovanje“, „Lepo ništa“). Ono što, kao prožimajuća konstanta, povezuje oba ova tematska kruga jeste frekventna prisutnost mrtvih osoba u lokalitetu koji je predmet opisivanja – *mrtvi su prisutni u svetu živih i granica između ovog i onog sveta lako se preokračuje, briše pa i nestaje*. Tako se, na primer, sadržaj Popine pesme „Onaj svet“, gotovo u potpunosti poklapa sa nizom radnji koje se obavljaju na Veliki četvrtak. Analogiju između Popinih stihova i etnografskog opisa ovog običaja-obreda koji je u kontekstu mrtvih skoro je doslovna (up: Samardžija 1997a: 159–68; Cidilko 2008: 277–8), subjekat se prikazuje kao pokojnik, kao neko kome je poznata granica ovog i onog sveta i sposobnost prelaska te granice. Pored toga, motiv *inkarnacije pokojnika u drugog čoveka* nalazi se i u pesmi „Neznani građanin“, pri čemu humorni efekat ima ulogu poentiranja:

Kad mu je došlo vreme da umre
Preselio se u telo
Nekog vidovitog sugrađanina

Svako od nas Vrščana
Može biti on glavom
Ali to ne priznaje

Pa tako i ja sležem ramenima („Neznani građanin“)

Granica između ovoga i onoga sveta briše se u brojnim pesmama zbirke *Živo meso*; evo kako mrtvi hode svetom živih i obratno, pa je subjektu moguće da opšti sa njima, a usled transparentnosti ovih svetova i poroznosti njihovih međusobnih granica čitav događaj biva humoran:

Pitam i ja jednog od njih
Živi li bogati još
Georgije Kurja

To sam ja odgovara on
Glasom sa onoga sveta

Pomilujem mu dlanom obraz
I molim ga očima da mi kaže
Živim li još ja („U selu praočeva“)

Uopšte uzev, primećeno je da je zbirka Vaska Pope – *Živo meso* – jedna od njegovih najvedrijih knjiga: „Njenu vedrinu čini humor. Humor je u ovoj knjizi u kombinaciji sa igrama. Naime, igre između života i smrti, mita i stvarnosti, jave i sna, fikcije i realnosti, igre metafizičke, iako uvek usmerene ka životu, u odbrani života, – često su humorno intonirane, do same groteske. U njima [pesmama – *prim. a.*], bar u ovoj knjizi, nema crnila, nema ničeg pesimističkog, obe su uvek iznutra osvetljene neodoljivom žudnjom za životom, neporecivim jednim vitalitetom“ (Antonijević 1996: 316). Ovaj zaključak povodom Popine knjige *Živo meso* skoro je u potpunosti podudaran sa zaključcima koje Bahtin izvodi povodom slike sveta i humora unutar žanra menipeje. Tako, između ostalog, Bahtin izdvaja sledeće karakteristike ovog žanra za jedne od suštinskih: primetna prisutnost „eksperimentalne fantastike“ kao posmatranja sa neobične, izvrnute tačke gledišta; neumesna reč, i to „neumesna ili po svojoj ciničkoj otvorenosti, ili po profanom razgolićivanju svetinja, ili po oštrom narušavanju etikacije“; bogata upotreba oštih kontrasta i oksimoronskih spojeva, „menipeja voli oštre prelaze i promene – uzvišenog i prizemnog, uzleta i padova, neočekivanih zbližavanja udaljenog i razdvojenog, mezalijanse svake vrste“ (Bahtin 1967: 179–80). A za bazičnu karakteristiku menipeje, koju navodi kao prvu po redu i koja predstavlja njen krajnji rezultat, ishod, Bahtin uzima vedrinu humora: „U poređenju sa ‘sokratovkim dijalogom’, u menipeji se, u krajnjem rezultatu, povećeva specifična težina elementa smešnog“ (Bahtin 1967: 176). Konačno, vedrina humora menipeje poslužilaće ruskom teoretičaru i filozofu za razvijanje teorije o specifičnom *karnevalskom* karakteru smeha i smehovne kulture.

Za nas je, takođe, bitno i još jedno Bahtinovo zapažanje koje se tiče sposobnosti menipeje da „asimiluje srodne žanrove, takve kao što su dijstriba, silolokvij, simpozion“ (Bahtin 1967: 182). Prema Bahtinu, žanr **silolokvija** je određen dijaloškim odnosom prema samome sebi, te on predstavlja „razgovor sa samim sobom“; osnovu ovog žanra, prema ruskom teoretičaru, „predstavlja otkriće *unutrašnjeg čoveka* – ‘sebe samog’, nedostupnog pasivnom samoposmatranju, dostupnom samo aktivnom *dijaloškom pristupu samom sebi* koji narušava naivni integritet predstava o sebi, na kojem se zasniva lirski, epski i tragički lik čoveka“ (Bahtin 1967: 183). Kod Pope nalazimo pravi primer ovog žanra, koji je humorno obrađen u jednoj od njegovih *pesama u prozi*, u formi *dijaloga samopreispitivanja i samoismevanja*:

„Kako? Ti to radiš rečima. To je tvoj posao, ili bar misliš da jeste. Reči, brda reči, sunce od njih ne vidiš više, reke reči, puna su ti usta, pune uši. Šta tu vazda reči? Ko da je kome do reči stalo. Prostije bi bilo rascopati sebi glavu. Pa ako u njoj nečeg ima, neka to izide na svetlo dana, neka se pokaže pred očima sveta. Drugačije bi ti onda. A ako u toj proklesoj glavi zaista ničeg nema, utoliko bolje: znači da je sve to bila samo jedna teška opsena. Samo bi ti još to trebalo: da ispadneš opsenar. Možda pod svodovima lobanje ničeg nema osim slika? Ali otkad to slike ujedaju? Žive slike, je li? Nije nego!

Bilo kako bilo, ostaju ti reči. Određene nerazumljive, maternje tvoje reči. One su ti jedino moguće otelotvorenje celokupne stvarnosti i s jedne i s druge strane čela. Ponavljaš ih u sebi, hraniš ih svojom krvlju i svojim snom, da odole dahu prostora i zubu vremena. Da budu kakve nikad nisu bile dosad, kakve sada treba da budu. I tu nema boga! Ili će ti reči biti neponovive kao što je neponoviv tvoj život, taj trenutak tek u sudbini tvoga naroda, ili traži drugi posao.“

(„Rečiti trenutak“)

Postupak *samoismevanja* nalazi se i u završnim stihovima pesme „Rođaćka posla“ iz zbirke *Živo meso*, s tom razlikom što je on ovde, iako u dijalogu, rezervisan za *unutrašnji govor*. Pri tom se „tuđa reč“ uzima za sam parodijski opis:

Postao si pravi *vuk*
 Odavno te nisam *video*
 Ali sam te odmah prepoznao
 Kaže mi rođak iz Vršca

Grohotom se nasmejem

Umesto da mu lepo objasnim

Da pred sobom *vidi*

Sanjivu otežalu zver

Koja je mene progutala („Rođačka posla“)

Pri tom, za navedene pesme važi ono što je u teorijskom diskursu o parodiji već zapaženo – to „da se nikada *snaga parodije* ne oseća tako silovito i čak neodoljivo kao kada su naša shvatanja – mi sami – postala njenim predmetom“ (Petković 1968b: 544).

Pored parodije, za Bahtina i **stilizacija** predstavlja tip onoga što je on zvao „dvoglasnom reči“, ili iskaza čija je namera da budu interpretirani kao izrazi dva govornika. Autor dvoglasne reči usvaja iskaz drugog kao takav i koristi ga „u svoje svrhe tako što unosi novu semantičku orijentaciju u reč koja već ima – i time je ponovo zadobija – sopstvenu orijentaciju“ (Bahtin 1967: 261). Bilo bi poželjno da publika dvoglasne reči čuje i verziju originalnog iskaza kao ovaploćenje tačke gledišta njenog govornika i ocenu tog iskaza od strane drugog govornika sa drugačije tačke gledišta. Tada bi se očiglednim pokazale promene procena između originala i *stilizacije*. Stoga bi bilo od koristi „da zamislimo dvoglasnu reč kao posebnu vrstu **palimpsesta** u kojoj je poslednji ispis komentara ispisa koji se nalazi ispod njega i o kojem čitalac (ili publika) mogu nešto da saznaju samo ako čitaju komentare koji otežavaju sam proces vrednovanja“ (Morson 2003: 227).

Međutim, *stilizacija* i *parodija* se razlikuju, prema Bahtinu, u pogledu na odnos koji svaka od njih ima prema prvom i drugom iskazu. Naime, dok su parodiji „ta dva iskaza postavljena antitetički“, u stilizaciji „oni jedan drugog potpomažu“ (Morson 2003: 228). Drugim rečima, dok je parodijski iskaz – iskaz otvorenog neslaganja, stilizacija je iskaz priličnog slaganja sa tuđim izrazom posebne tačke gledišta, iako se zadržava nezavisnost u odnosu na njega. Ili, kako to u pomenutom eseju „Parodija, istorija i metaparodija“ definiše Geri Sol Morson, „Postajući obeležje nečije tačke gledišta, stilizacija biva uslovljena: umesto da bude izrečena,

ona kao da je branjena, pa se zbog toga, implicitno, i javila potreba da bude branjena“ (Morson 2003: 228). Evo nekoliko Popinih stilizacija koje se, u manjoj ili većoj meri, približavaju *parodiji*.⁷⁵

i) u pesmi „Visok put“ vodi se dijalog u kojem se može iščitati *stilizacija* pejorativne metafore *noge* (tzv. *nožurde* koja je jednom učesniku dijaloga (učesnicima) *stala na misao*), kao i identitet učesnika dijaloga, na osnovu stihova pesme „Ej, ropski svete!“ Laze Kostića, koju je Popa uvrstio u *Urnebesnik*:

„*Nebo je samo / ugnuta stopa gospoda boga*, njome da zgnejči *samrtnog roba* [...] Ej, *zvezdice* sjajne, / *štrečavi* žuljevi na božjoj stopi“ („Ej, ropski svete!“);

„Digni tu svoju *nožurdu* / Na misao si nam stao [...] Skloni se misao će ti / Ujesti *zvezde* sa *tabana*“ („Visok put“).

ii) u pesmi „Majstor senki“ *stilizovani* su stihovi pesme „Preobraženje“ Dušana Matića, tako da se primećuju postupci **personifikacije** i **ironije** (u poslednjem stihu), kojih kod originala nema. Takođe, dok Matićevi stihovi prikazuju jesenju kratkodnevnicu, Popini stihovi prikazuju obdanicu:

„Danas *senke menjaju svoja mesta* / Svetle senke idu na tavnu stranu / Tavne senke idu na svetlu stranu // Uskoro će dani biti kratki“ („Preobraženje“);

„*Pred smiraj puštaš svoje senke / Da se izduže* da se udalje / Da stvaraju čuda i pokor / I sebi da se klanjaju // U *ženitu svodiš senke / Na njihovu pravu meru* / Učiš ih tebi da se poklone / I u poklonu nestanu“ („Majstor senki“).

iii) pesma „Lepo ništa“ u dijaloškom je odnosu sa Sterijinom pesmom „Nadgrobije samome sebi“, tako da se omogućuje logička, **kategorijalna greška** zaključivanja.⁷⁶ Humor završnih stihova, koji je posledica logičke igre zaključivanja iz premisa koje pripadaju „tuđem

⁷⁵ Ovdje bi trebalo imati na umu Tinjanovljevo zapažanje da “od stilizacije do parodije je samo jedan korak; ona stilizacija koja za motivaciju ima komiku ili je naglašena, postaje parodija“ (Tinjanov 1990: 188).

⁷⁶ Damijan Antonijević pored ove, dovodi u kontekst i druge Sterijine pesme, kao što su „Na smrt jednog s uma sišavšeg“, „Spomen vida postojanog“ i „Davorje na polju Kosovu“, u kojima se takođe daju sresti slične izjave koje „odaju razočaranog, deprimiranog čoveka i stvaraoca“ (up: Antonijević 1996: 309).

govoru“, pre se, međutim, može smatrati **parodijom** nego *stilizacijom*. Prvenstveno ako se u **paradoksalanom** zaključaku iščita parodijska antitetičnost:

„Ništa iz ništa / Zgruvano u ništa / Daje sve ništa. [...] No telo nam ništa, / Um takođe ništa, / *Sve je, dakele, ništa* / Senka i ništa“ („Nadgrobije samome sebi“);

„Podsetio bih ga / Da je na jednom mestu napisao / *Vršac je lepa varoš* // Na drugom *sve je ništa* // S malo veštine / Mogao bih iz ove dve tvrdnje / Izvesti zaključak // Da je ništa lepo“ („Lepo ništa“).

iv) konačno, *stilizacijom* se mogu smatrati obojenosti leksičkog izraza u pesmama preposlednjeg ciklusa zbirke *Sporedno nebo* – „Lipa nasred srca“ – u kojoj srećemo prepoznatljive literarne formule, odnosno, *uvodne formule* bajki o kojima je već bilo reči (☞ **II, 1.5. Humor i literarne formule**). Ovu suštinu *stilizacije* objasnio je Aleksandar Petrov poredeći Popine stihove sa stihovanim tekstom iz bajki „Baš čelik“ i „Aždaja i carev sin“ (up: Petrov 1983: 212–3). Međutim, trebalo bi dodati to da se i u ovom slučaju *stilizacija* približava **parodiji**. To se naročito čini očiglednim kada se ima na umu da je „smisao pesme dat kao struktura“, dok se u parodiji „raščinjava upravo ta struktura“ (Petković 1968b: 545). Kao što piše Novica Petković u svom istoimenom eseju o parodiji, „i najuspelija parodija nastaje onda kad se pomeraju pojedini slojevi poetske strukture i kad se pokazuje ili njihova međusobna neusklađenost ili pak strukturne ’šupljine’ samo u jednom odelitom sloju“ (Petković 1968b: 545), odnosno, „kritika pesme koju parodija daje u stvari je kritika ’preozbiljnosti’ njene strukture i poziv na uvek otvorenu igru“ (Petković 1968b: 547).

Dakle, kao što se iz prikazanog da videti, Popa je bio vrlo svestan činjenice da je parodija „uvek stvar kulture“ u smislu da je ona „*igra ponavljanja* sadržaja neke kulture kojima je jednom već bio obezbeđen status“ (D. Stojanović 2003: 202), te je neretko koristio one literarne obrasce, mitološke matrice, verovanja i običaje koji su mu, budući lako prepoznatljiv, omogućavali jednu razigranu igru sa poznatim činiocima odgovarajućeg sistema kulture. Kao što će se nešto kasnije pokazati na primeru zbike *Sporedno nebo* (☞ **III, 2.2. Humor u alegoriji**), Popa je uspe-

va o da parodira univerzalne kodove jednog šire poznatog, mitološkog (a to znači i kosmogonijskog) sistema u kojem između parodije (odnosno čitavog speva) i onoga što je parodirano (na primer, kosmogonijskog mita stvaranja sveta), postoji nepodudarnost, diskrepancija iz koje „proizlazi odnos neusaglašenosti koji se osamostaljuje kao poseban semantički faktor kontekstualnog pritiska“ (D. Stojanović 2003: 202). Zahvaljujući tome, s jedne strane dolazi do narušavanja vrednosti 'originala' u parodijskoj imitaciji, dakle do (u neku ruku produktivnog) negativnog učinka parodije koja dekonstruiše i demistifikuje iluziju izvora i primarnog značenja. Sa druge strane, pak, dolazi do stvaranja novog tipa strukture koja u sebi sadrži elemente stare strukture, što je, naravno, više nego korisan čin u istorijskom procesu rađanja novih formi i žanrova. Postmoderna proza i poststrukturalistička teorija (naravno, ne isključivo, iako obilno) otelotvorila je prvu, uslovno negativnu, destruktivnu i dekonstruktivnu funkciju *parodije*, dok je prvi koji je isticao njenu drugu, stvaralačku ili pro-kreativnu funkciju bio ruski teoretičar formalizma i jedan od pripadnika OPOJAZA (Društva za izučavanje teorije pesničkog jezika), Jurij Tinjanov.

Imajući ovaj prvi argument u vidu, onda ne čudi što je parodija postala „veoma bitna komponenta gotovo većine postmodernih proznih opusa. Ovakva situacija, uostalom, proizlazi iz same upućenosti postmodernih autora na: *reformulaciju moderne, spekulaciju o sopstvenom proznom postupku*, kao i na *problematizaciju okoštalih teorijskih iskaza*. I u tom usmerenju, postmodernisti nalaze na utemeljenje kod ruskih teoretičara formalizma, Ničea i Benjamina“ (Jovanov 1999: 18). S druge strane, kada je reč drugoj funkciji parodije, odnosno, o onome koji ju je definisao – Juriju Tinjanovu, bitno je istaći da je on, zajedno sa Bahtinom, primetio kako je *poricanje istorije – prizivanje parodije*. Žanrovi poput romansi, pastoralna, epa, speva ili romana idealni su za podvrgavanje parodiji, budući da su to žanrovi „u kojima se radnja zbiva u vremenu koje je radikalno drugačije od svakodnevnog vremena, ili je u diskontinuitetu sa vremenom čitanja“ (Morson 2003: 241). Takođe, Tinjanov je, u svom prvom štampanom radu, objavljenom 1921. godine – studiji „Dostojevski i Gogolj (Ka teoriji parodije)“, uporedo sa Mihailom Bah-

tinom isticao upotrebu *dijaloga* u parodiji koja je, po njegovim rečima, „sva u dijalektičkoj igri postupkom. Ako je komedija parodija tragedije, onda tragedija može biti parodija komedije“ (Tinjanov 1990: 221). Kao što pod odrednicom „Parodija“ piše Svetislav Jovanov u svom *Rečniku postmoderne*, „Bahtinova postavka o učincima *hibridnosti i dijalogizma*, razvija se – u delu *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* – ukazivanjem na ključni značaj *parodijskog metoda i pristupa*. Parodija, činilac i oruđe karnevala, znači ne samo idealno sredstvo za stvaranje pluralističke književne konstrukcije, već i nužni uslov obnavljanja proznog, osobito romanesknog jezika: ‘Sve ima sopstvenu parodiju, svoju smešnu dimenziju, jer sve iznova rađa i obnavlja putem smrti.’ Tako **menipeja, parodija i dijalogizam** postaju signali nove – za veristički realizam, kao i za modernističku ‘nesrećnu svest’ destruktivne – poetike, *radikalne i nemimetičke, složene i subverzivne*. Upravo ove aspekte Bahtinovih istraživanja uočavaju postmoderni teoretičari poput Deride, Deleza i drugih“ (Jovanov 1999: 18–9).

2) Humor i alegorija

Raspoznavanje i osvetljavanje funkcionalnosti humornih efekata *alegorije* može voditi preciznijem određenju pojava vidova humora u *alegoriji*. Na primer, humor u *alegoriji* ponekad se shvata kao humor produžene ili proširene metafore. Međutim, *humor produžene metafore* (☞ I, 1. *Humor i metafora*) predstavlja poseban vid humora s obzirom na to da se metafora može proširiti, a da nužno ne postane *alegorija*. Dakle, humor u *alegoriji* trebalo bi tražiti u drugim svojstima, tj. alegorijskim karakteristikama.

2.1. Značenja alegorije. U zavisnosti od aspekta sa kojeg se posmatra pojam *alegorije*, moguće je razlikovati tri različita značenja: i) sa pozicije pošiljaoca, adresanta (govornika, autora) reč je o *alegoriji* u smislu *retoričke figure*; ii) sa aspekta primaoca, adresata (čitaoca, tumača alegorije) reč je o *alegoriji* kao tumačenju, tzv. *alegorezi ili alegorizaciji*, odnosno, o hermeneutičkoj praksi; iii) sa pozicije „objektivne“ znakovne

strukture reč je o književno-istorijskom značenju *alegorije* kao *književne vrste* (up: Stamać 1995: 254; Zlatar 1995: 263–77).

i) *Alegorija* predstavlja figuru koja se zasniva na zameni značenja reči, odnosno, *alegorija* nije ništa drugo do *trop*. Iako je u tradicionalnoj retorici *alegorija* često dovođena u vezu sa *ironijom*, pravilno je smatrati ove dve figure različitim, jer ono što im je zajedničko, zapravo je zajedničko svim *tropima*: da se reči moraju uzimati u promenjenom značenju. Zabuna dolazi otuda što sama etimologija reči *alegorija* ima istovetno značenje onome što se inače podrazumeva pod pojmom *trop*, tj. „govoriti figurativno“. Etimološka analiza razdvaja grčku reč na dva dela: *ἄλλος*, u značenju „drugi“ i koren od glagola *ἀγορεύειν*, što je prvobitno značilo „govoriti u skupštini, na agori“, dok je kod Homera dobilo opštije značenje „govoriti“, a nešto kasnije zadobilo etimološko značenje „javnog govora, govora u javnosti“ (up: Whitman 1987: 263–8). Otuda je jasno da reč *ἀλληγορία*, sastavljena iz ova dva dela, dobija obrnuto značenje: „govoriti drugačije od javnoga, govoriti tajno“, tj. reći nešto „drugo“ od onoga što je izgovoreno, što je doslovno izrečeno. Na taj način, „kad bi se pazilo na etimologiju rieči *ἀλληγορία*, mogli bi se pod nju s istim pravom kao ironija i ostali tropi računati“ (Zima 1880: 28). Stoga je pravilnije pod retoričkom *alegorijom* podrazumevati *metaforu* koja se proteže kroz celu misao ili kroz sve delove jedne izreke, jednog iskaza, jedne strofe, pesme ili čitavog dela (npr. *Životinjska farma* Džordža Orvela ili *Sporodno nebo* Vaska Pope), što je, zapravo, još od osnova gramatičke i retoričke tradicije helenističkog razdoblja pa sve do danas i bila praksa. Tako je, na primer, retoričar Demetrije, kome se i pripisuje prva upotreba reči *alegorija*, u I veku p.n.e., u delu *O stilu* (Demetrius 1965: 257–487), primetio da je ona vrsta metafore koja predočava tajnu, da je trop koji „znači nešto drugo od onoga što je rečeno“; u isto vreme, Filodem, u svojoj retoričkoj raspravi, povezuje *alegoriju* sa metaforom; u delu nepoznatog autora *Rhetorica ad Herennium*, latinski prevod grčke reči glasi *permutatio*, tako da *alegorija* postaje figura reči, a ne misli; Ciceron će se, pak, vratiti izvornom, grčkom značenju, i dati najfrekventnije upotrebljavanu definiciju *alegorije* kao ulančanog niza metafora; s druge strane, Kvintilijan u *Obrazovanju govornika* (1985: 272) daje kanonsku definiciju *alegorije* kao

produžene metafore i dodeljuje joj mesto među tropima, u području „promene pravog značenja reči ili rečenice u drugo značenje“, analizirajući je odmah posle metafore, *metonimije* i *sinegdobe*, a pre ironije koju određuje kao njenu podvrstu. U kasnijem periodu se ovo određenje uglavnom ponavlja: Gracián (1642) koristi pojam *metafora* kako bi označio *alegoriju* ili *proširenu metaforu*; Tomas Gibbons, u delu *Rhetoric* (1767/1969), izneo je mišljenje o *alegoriji* kao o lancu metafora (Gibbons 1969); Aleksander Džemejson je, u svojoj *A Grammar of Rhetoric* (1818), karakteriše kao „nategnutu“ metaforu; Maks Istmen (Eastman 1913) je vidi kao „direktnu metaforu“ ako u njoj ne postoji objašnjenje simbola; Pol Feldkeler u „Die Einstellungsmetapher“ (Feldkeller 1928) vidi ovu figuru kao vrstu subjektivne metafore koja se ne može objasniti čistom objektivnom, konceptualnom mišlju; Moris Evans (Evans 1953) ukazuje na to da je *alegorija* prvobitno bila shvatana kao religiozna predstava univerzalne *analogije*, ali da to više nije; Oven Barfield (Barfield 1964) drži da je *alegorija* vrsta lažne metafore, hipostatizirana i sintetizovana; Vilijam Tindal (Tindall 1962), pak, tvrdi da je ova figura nepotpuna analogija, simbolično delo čije značenje nije sasvim jasno, što se podudara sa Demetrijevim shvaćanjem prema kojem *alegorija* predočava tajnu.

ii) Tumačenje određene *alegorije*, tj. interpretacija određenog alegorijskog iskaza, pesničke slike, speva, dela ili fikcionalnog sveta književnosti (npr. Vergilijeve *Eneide*, Danteove *Božanstvene komedije*, Swiftovih *Guliverovih putovanja*, Kafkinog *Zamka* ili, u slučaju Vaska Pope, *Sporednog neba*) može se, prema tome, graditi na uspelom ili neuspehom otkrivanju, odnosno, razjašnjenju te „tajne“. Ova hermeneutička metoda, odnosno, alegorijsko tumačenje tekstova (alegoreza, alegorizacija) starije je od *alegorije* kao književnog oblika, a nastala je preko *apologije* (u I veku p.n.e.), tj. odbrane homerskog pesništva od prigovora da sadrži sablažnjivu istoriju bogova ili *Biblije* od primedbi da je puna apsurdna. „Alegoreza Homera u stopu prati presokratovsku kritiku Homera. Ona počinje u VI veku i razvija različite pravce i faze [...] U kasnoj antici ona ponovo ovladava duhovima. Helenizovani jevrejin Filon prenosi je na Stari zavet. Od te jevrejske alegoreze Biblije potiče hrišćanska alegoreza Biblije crkvenih otaca“, piše Kurcijus u svojoj studiji objašnjavajući dalji tok alegorijskog

čitanja tekstova: „Paganstvo u propadanju prenelo je alegorijsko tumačenje i na Vergilija (Makrobije). Alegoreze Biblije i Vergilija slile su se u srednjem veku u jednu. To dovodi do toga da alegorija postaje osnova svake interpretacije teksta“ (Kurtius 1996: 336–7). Pored toga, činjenicu fiksiranja određenih strategija za čitanje, razumevanje i tumačenje teksta u srednjem veku, ne bi trebalo posmatrati kao rigidnost mišljenja, već upravo kao posledicu izuzetne složenosti kako fenomena *alegorije* u celini, tako i njenog dešifrovanja u biblijskoj egzegezi. Stepenn alegorijske složenosti u toj meri je visok da ona izaziva neku vrstu „semiotičke nelagodnosti, teskobe i straha“ (Irvine 1987). Zbog toga će problem višestrukog smisla odavno prestati da bude isključivo tema biblijske egzegeze, već će postati jedan od osnovnih postulata savremenog razumevanja i poimanja umetničkog dela. Tako se, na primer, u alegorijskom kontekstu Ničeov pojam *volje za moć* javlja kao *volja za interpretacijom*, kao snaga tumačenja, sposobnost razumevanja. Istovremeno, perspektivizam ovoga tipa negiraće postojanje jednog smisla, jedne večne, neoborive istine, pravila, autoriteta (kakvi su, na primer, bili *Sveto pismo* i sva njegova kanonizovana tumačenja). S te strane, Bartovi „kodovi“ (Bart 1971) i De Manova dekonstruktivistička praksa tumačenja (De Man 1975; 1979), samo su neki od teorijskih odjeka te iste tradicije. Upravo ovo značenje *alegorije* kao figure ističe Novica Milić, govoreći o demanovskoj teoriji čitanja: „Alegorizacija leži u osnovu najvećeg dela naših opštih znanja o literaturi, njen je rad suštinski za svako književno tumačenje, za izgradnju svake teorije, budući da je reč o prenosu singularnog na univerzalni i apstraktni plan. [...] Alegorizacija [...] je postupak čitanja, proces razumevanja, rad govora kad se jedne reči prenose ili prevode u druge, apstraktnije, u sukcesiju i u neku vrstu naracije“ (Milić 1997: 58–9).

iii) Nastanak *alegorije* kao književne vrste može se smestiti u IV vek n.e., dok je njeno univerzalno svojstvo tzv. dvoznačnost sadržaja.⁷⁷ Ale-

⁷⁷ Kurtius ističe da je alegoreza Homera nastala kao opravdanje velikog epskog pesnika pred filozofijom, da bi je, potom, preuzele filozofske škole, istoriografija i prirodne nauke, dodajući da je *alegoreza* „odgovarala jednoj osnovnoj crti grčkog religioznog mišljenja: verovanju da se bogovi saopštavaju u zagonetnoj formi; u proročanstvima, u misterijama“ (Kurtius 1996: 338). Pojava alegorije

goriju kao književnu vrstu obeležava njena dominantna tema, tj. odnos ljudske duše i univerzuma, veza psihičkih i kosmičkih snaga. Upravo je u tom odnosu vidljiva dvoznačnost alegorijskog sadržaja kao neprekidnog preklapanja aktuelnog i potencijalnog konteksta, tj. mogućnosti da se postojeća i ustaljena (sa)znanja predstave idealnim shemama pojmova. U tom smislu, alegorijska dela u velikoj meri upotrebljavaju *personifikaciju* (§ II, 2.2. *Humor i personifikacija*) u čijem shvatanju, opet, leži ključ za njeno tumačenje: da li akcenat treba staviti na apstraktni sadržaj ili na postupak fikcionalizacije i personalizacije? Već su ponuđene naznake da se *personifikacija* ne sastoji u tome da se određena karakteristika učini apstraktnom, već upravo suprotno – da se odgovor mora tražiti u postupku obezbeđivanja fikcionalne osobenosti jednoj apstrakciji (up: Whitman 1987: 271). Pored toga, ako se kaže da je u jednom književnom delu *alegorija* ostvarena kao „globalna figura“, onda je reč o tome da se njene granice podudaraju sa granicama teksta; to znači da kompoziciono povašćena mesta početka, sredine i kraja (uključujući tu i metatekstualnu ravan naslova dela) igraju važnu ulogu u čitanju, razmevanju i tumačenju *alegorije* kao književne vrste (§ I, 1.5. *Humor i literarne formule*). Na taj način, *alegorija* stvara svoj vlastiti jezik dela: ona zadaje zagonetku (čak je Kvintilijan nejasnu i zamršenu *alegoriju* smatrao zagonetkom) i, istovremeno, sadrži uputstvo za njeno razjašnjenje, njenu odgonetku. Jednom rečju, alegorijsko delo je književna vrsta koja nudi svoju vlastitu interpretaciju; ono je svesna literarizacija postupka ezgegeze vlastitih teorijskih pretpostavki: „To je drugi način da se kaže da govor zadobija izvesnu samostalnost, da su tekstovi autonomni, da je čitanje problem za sebe a ne tek instrument razumevanja, odnosno da pesništvo ima zakone koji su samo njemu svojstveni“ (Milić 1997: 59–60).

kao književne vrste vezana je za Vergilijevo delo, koje u sebi sabira sve nauke, koje predstavlja skup enciklopedijskog znanja datog kroz suptilnost alegorije: „U periodu rimskog poznog procvata, u IV veku, na mesto Homera dolazi Vergilije“ (Kurcijus 1996: 340).

2.2. Humor u alegoriji kao melanž ironije, parodije, humora kritike i satire. Budući da je poznato koliko je značajan kontekst narodne književnosti i njenih *paremijskih vrsta* za čitav opus Vaska Pope, od velike važnosti je, s jedne strane, činjenica da postoji znatan broj *poslovice* koje imaju alegoričan smisao (npr. *U svakom žitu ima kukolja*) i, s druge, da nejasna *alegorija*, kao što je još Kvintilijan zapazio, postaje *zagonetka* (npr. *Bela njiva, crno sjeme, star bio tko ga sio – Knjiga, Jedna glava voska svemu svijetu dosta – Mjesec*), iako treba imati u vidu “da nije svaka zagonetka alegorična” (Zima 1880: 31). Istovremeno, **parabola** i **basna** su, takođe, vrste *alegorijskih žanrova*.

Poznato je da se, još od srednjeg veka, duhovno značenje raslojavalo najčešće na: alegorijsko, tropologijsko i anagogijsko. Srednji vek je, tumačeći događaje iz *Starog* i *Novog zaveta*, alegorijsko značenje uvek vezivao za prošlost, dok se moralno ili tropologijsko odnosilo na sadašnjost, a anagogijsko na budućnost: „Alegorija uvek upućuje na nešto drugo, na ono što joj je prethodilo: ona uvodi činilac vremena kao presudan, odnosno – otkriva vreme kao presudno, nesvodivo, neuklonjivo“ (Milić, 1997: 59). U tom smislu, alegorijsko značenje ima poseban status zbog toga što predstavlja najveći skok – prebacuje iz doslovnog u duhovno: ona čini korak iz ovostranog u onostrano, iz čulnog u natčulno, iz konkretnog u apstraktno, iz istorijskog u večno: „Otuda je alegorija srazmerno povlašćen oblik razumevanja, teksta, govora i čitanja budući da je to oblik u kome govor opstoji vezan za vreme“ (Milić 1997: 59). Drugim rečima: *alegorija* je stvar vere, ona je mistični čin, ona nas uči da su događaji iz jednoga „svetog“ teksta prefiguracija drugog „svetog“ teksta (Whitman 1987: 82). Imajući ovo u vidu, može se nešto više reći o kategoriji humora u *alegoriji*, tačnije, može se govoriti o *humoru prihvatanja* i *razumevanja očigledne kontradikcije*: reč je o tome da se čitalac poziva da veruje u ono u šta ne veruje. Ovo izaziva filozofska pitanja, kao što to čini religija: postoje li razlozi prihvatanja takve vere koja veruje u ono u šta ti ne veruješ? Neko može jako želeti da veruje, ali ako ne postoje dovoljni dokazi za to, postavlja se pitanje kako taj može u nešto iskreno verovati ili, pak, to isto (o)poricati? Ovo je *paradoks* koji vodi u humor, apsurd, ili koji pomoću humora vodi do *uviđanja, pronica-*

nja. Istovremeno, ovo je paradoks koji se nalazi u osnovi čitave Popine zbirke *Sporedno nebo*.

U kritici je već primećeno da sam naslov zbirke sadrži logički paradoks (*nonsens*) – „*nebo* je imenica koja u jezičkoj praksi ne poznaje gramatički rod množine“ (Brajović 1997: 113) – prisutan u pojedinim pesmama, ali i duž čitave zbirke koja za temu ima tzv. „sholastičke“, „religiozne“ i verske nedoumice u vezi sa najuniverzalnijim metafizičkim pitanjima i kategorijama. Čitav Popin – da ga tako nazovemo – „spev“ predstavlja „pjevanje o prvim posljednjim stvarima, o temeljnim pojmovima i univerzalnim pojavama“ u kojem se otkriva „suštinska dvosmilennost njegovog pjesničkog glasa, iz kojeg progovara spoznaja o nesvodivosti svijeta i nepostojanju konačnih istina“ (Brajović 1997: 113), što ga direktno povezuje sa žanrom **menipeje**. Može se reći da je čitav ovaj Popin spev jedna „globalna figura“: *alegorija* „neba“ koje je „sporedno“, onostrano, natčulno, transcendentno, metafizičko, večno, u kojem obitava jedna druga, viša mera u odnosu na čoveka. Odnos između tih mera – ljudske i božanske, ovozemaljske i onostrane, konačne i večne – Popa uobličava u najvećoj meri humorno predstavljajući disproporcionalnost i disparitet tih odnosa aktera čije težnje stoje u očiglednoj i nepremostivoj kontradikciji. „Humor kao svojsvrсна ontološko-metafizička mjera stvari i kao načelo autorskog strukturisanja predstavljenog svijeta, a ne tak kao izraz i iskaz, prožima, međutim, cijelu knjigu“ (Brajović 1997: 114). U prilog tezi da je Popina zbirka „alegorijski spev“ idu i dve bitne karakteristike: kompozicija (granice *alegorije* podudaraju se sa granicama teksta, tj. zbirke) i modus postojanja (*alegorijsko* delo je književna vrsta koja nudi svoju vlastitu interpretaciju). Oba ova svojstva zapažena su u kritici: „Pesme iz *Sporednog neba* deluju kao šifrovane ili simbolizovane poruke iz jednog drugačijeg sveta. Nisu slučajno na početku prvog i na početku poslednjeg ciklusa u knjizi pesme o zvezdoznancu. *Sporedno nebo* je zvezdoznanceva ostavština-poruka. Ali ta poruka je struktura koja znači samom svojom egzistencijom [...] Ona je poruka koja o sebi poručuje, sebi samoj se vraća, pa su zato njene reči unutarnjom nužnošću utvrđene“ (Petković, 1968c: 451).

Alegorija je, pak, vidljiva i na nivou pojedinačnih pesama zbirke-alegorije. Navedeno je da je *alegorija* jedna vrsta metafore pa time i upotreba figurativnog jezika, da je intencionalno netačan, lažan ili prerušen način govorenja, drugim rečima, da je svesna pogreška, obmana, tj. da predstavlja doslovnu netačnost. Na taj način, poput metafore – koja povezuje neslične stvari, pojmove koji obično ne idu jedni uz druge, stvarajući uživanje ili *humor* – i *alegorija* može biti vrsta metafore koja stvara uživanje u humoru. Sa *alegorijom*, osobenosti neke priče ili pesme mogu stajati za neke opšte istine ili koncepte kao što je to slučaj sa Popinim pesmama.

Tako je, na primer, „zaboravan broj“, junak istoimene pesme (☞ **II, 1.5. *Humor i literarne formule***) – humoran – budući da se množi, deli, sabira, oduzima, tj. vrši čino ve, radnje i delanja kojima ne dobija ništa i koji se raspršuju u svojoj besmislenosti, pa, na taj način, ispod čitave slike, naizgled bremenite smislom, iskršava besmisao. Pored toga, ovde je prisutna i disproporcija intencije i svrhe, budući da je reč o nuli, pomoću koje je apsurdno vršiti naznačene radnje. Istovremeno, arapska brojka *en saf* (nula) predstavlja proširenu metaforu ništavila, ničega i asocira na stvaranje *ex nihilo* (up: Vuković 1998: 110), pa se pesma može čitati kao **parodija** poznate teme „stvaranja ni iz čega“.

Neobični, personifikovani junak pesme „Ohola greška“ je, kao i svaka pogreška koja nije štetna, humoran („Tako smešna tako mala“), humorno predstavljen; pesma najavljuje humor kao „načelo autorskog strukturisanja predstavljenog svijeta“: sve što „greška“ izmišlja „pogrešno“ je.

Priča iz pesme „Priča o jednoj priči“ predstavlja humornu *alegoriju* jedne nemoguće, alogične narativne sheme, sasvim suprotne, kontradiktorne onoj čoveku poznatoj, uzročno-posledičnoj, logičkim zakonima ustrojenoj matrici (☞ **II, 2.4. *Humor i kontradikcija – paradoks***). Pored toga, *logički paradoks* da junaci te priče u nju ulaze „posle svoje smrti“ i iz nje izlaze „pre svoga rođenja“, može se čitati kao **parodija** svih velikih naracija (*život posle smrti, istorija*), ali i kao **satira** u kojoj **ironija** podriva ontološki status junaka priče (oni, zapravo, *ne znaju* „da su samo junaci iz priče“).

Istoimeni junak pesme „Glava beskućnica“ jeste *alegorija* koja predstavlja proširenu metaforu i koja, takođe, narušava logičko-pojmovni odnos, budući da odsečena od tela luta kosmosom; istovremeno, upućuje na intertekstualne odnose sa istovetnim motivom iz srednjovekovnih apokrifa i narodnih šaljivih priča i zagonetki (☞ II, 2.5. *Izokrenuti svet*), odnosno, podcrtava **parodijsku** obradu ovog motiva; itd.⁷⁸

Ovom spisku bi se mogle pridružiti gotovo sve pesme unutar zbirke, a razlog tome je upravo taj što *alegorija* predstavlja upotrebu **simbola**, simboličkih figura ili radnji koje predstavljaju ljudske radnje i crte; *alegorija* govori jedno, ali simbolički znači drugo. U *Sporednom nebu* ima takvih simbola koji pripadaju dubokoj tradiciji istoka (slovenski folklorni mit), antike (slike i mehanika drevnih mitova), srednjeg veka (medievalna ezoterika, iskustvo alhemičara), slojevima modernog duha (govorni izrazi i idiomi) kao i simbolike brojeva (tri – trougao – nebo; četiri – četvorougao – zemlja; sedam – savršen red, simetrija, vidljiva i u strukturi: sedam ciklusa zbirke, sa po sedam pesama u svakom ciklusu), simbola koji se međusobno prožimaju, nadovezuju jedni na druge, obrazuju semantičke krugove, istovremeno potcrtavajući alegoričnu dvoznačnost (npr. Zev – Nula – Ništarija – Krug – Sunce, itd.), koja neretko počiva na *paradoksu*: npr. „ništarija“ je istovremeno i „ništa“ i „nešto“ (up: Vuković 1998: 110).

Humorni efekat *alegorije*, kako je navedeno ranije, obezbeđuje i personifikovanje apstraktnih pojava i kategorija unutar alegorijske slike – *personifikacija*, može se reći, otelotvoruje apstraktne kategorije, darujući im personalnost, dimenziju ljudskosti i mere njima sasvim neprimerene. *Alegorijska personifikacija* nema zadatak da personifikuje stvari, „već samo da impozantnije oblikuje ono stvarsko time što ga udešava kao personu“ (Benjamin 1989: 148). Pored toga, humorni efekat *alegorije* obezbeđuju strukturne matrice onih vrsta narodne književnosti koje su, sasvim je sigurno, Popi bile interesantne usled svojih alegoričnih (fantastičnih, a ujedno i humornih) potencijala: motivi iz zagonetki, poslovice i šaljivih

⁷⁸ Više o ovome videti u: Petrov 1983: 217–228. Više o brojnim mehanizmima parodije, kojima se mehnizuje određeni postupak i/ili njime čini novi materijal, videti u: Tinjanov 1990: 200; D. Stojanović 2003: 204; Morson: 233–4.

priča ili govornih formula, kao što su npr. glava beskućnica, podmetnuto leglo, kolač od pepela (up: Cidilko 2008: 270); fantastični prostorni odnosi poreklom iz bajki (pesme „Zmaj u utrobi“, „Riba u duši“, „Golub u glavi“, „Lipa nasred srca“; *II, 2.5. Izokrenuti svet*), bukvalizacija kolokvijalnih metafora koje se odnose na hijerarhijski visoko vrednovane mitske sadržaje (pesma „Slepo sunce“, „Nebeski prsten“), itd. Ovo svojstvo primećuje i izdvaja Novica Petković, kada povodom *Sporednog neba* piše: „Vradžbine, pitalice, zagonetke, bajalice, predanja i lirski izlivi – sve to, u osetnom interpretativnom svetlu kojim ih je pesnik obavio, dobija novu značenjsku aureolu. U stvari, njihova direktna značenja se povlače u drugi plan, a mesto njih dolaze druga, dosad sekundarna [...] Savremeni pesnik oseća kako je u njihovoj značenjskoj igri [...] preartikulisani sav okolni svet, kako je najbliže, priručno biće, kao i ono najdalje u kosmosu za koje se zna, uvedeno u jedan ljudski smislen univerzum“ (Petković 1968c: 453).

Pored toga humor u *alegoriji* Popine zbirke moguće je posmatrati kao „pesničku kosmogoniju“ koja daje dubok uvid u naučne, filozofske i ezoterijske istine, arhetipske i mitske predstave, koji na sebi svojstven način predstavlja heurističke hipoteze, humor koji služi kao **kritička** i **satirička** alatka kako bi kritikovao postojeće institucije, sisteme verovanja i ideologije, kako bi sa svešću o paradoksalnosti postojećih uzeo u razmatranje nove modele i teorije. Otuda se konstrukcija zahvaljujući kojoj su pojmovi nosioci uređenog, racionalnog poretka jezika i njegove upotrebe, u Popinom alegorijskom spevu pokazuje kao lomna i krhka: uz pomoć humora pojmovi su dovedeni u neočekivane, kontradiktorno transponovane odnose, a pojmovna konstrukcija predstavljena je kao takva alatka ljudskoga (sa)znanja čiji smisao nestaje u potpunom besmislu, a čije obesmišljavanje i narušavanje otkriva vrata potpunom smislu. Već je istaknuto da *Sporedno nebo* „predstavlja jeretičku i humornu verziju osnovnog mitskog obrasca, otkrivajući grešku u samom činu stvaranja (‘Bila jednom jedna greška’)“ (Petrov 1983: 154).

Takođe, u ovakvoj *paradoksalnoj* „pesničkoj kosmogoniji“, kakav je „alegorijski spev“ *Sporedno nebo*, predstavljeni svet postaje dvostruka, *groteskna* struktura: konkretno i apstraktno menjaju mesta, duhovno i

telesno su u obrnutim odnosima, visoko vrednovani sadržaji prikazani su suprotnim sredstvima (i obratno), najveće je našlo mesto u najmanjem (i *vice versa*), sporedno (gornje) nebo premereno je aršinima običnog (donjeg) neba (i obratno), došlo je do srastanja i sadejstva dva u osnovi nespojiva domena, pa je i sama humorna transpozicija postala ne samo merom (pronalaženje prostora sagledavanja tog i takvog sveta), već i sastojkom jednog u osnovi **grotesknog** sveta. Groteskni svet zbirke dobijen je statičnim opisom spoja dva kotla, gornjeg i donjeg, on postaje scena na kojoj se odigrava alegorijska radnja unutar koje se likovima drame personifikacijom utelovljuju ljudske osobine (Zaboravnost, Oholost, Mudrost, Ništavnost, Tvrdoглаvost) i prikazuju radnje (Stradanje, Razmirica, Pobuna, Sukob, Raskol, Podražavanje). Kurcijus, takođe, ističe da su u *alegorijskom delu* personifikovane suštine natčulne vrste mogle da postanu nosioci radnje dela (up: Kurcijus 1996: 337). Scenografija se, da tako kažemo, pretvara u scenario, a „suprostavljeno čoveka drevnoj senci jedne mere koja ga prevazilazi“ (Lalić 1988: xviii) postaje glavna radnja – priča speva koja nije ništa drugo do duhovna, humorna i groteskna pesnička avantura kroz prva i poslednja, suštinska metafizička pitanja.

Aleksandar Petrov je u svom eseju „Apsurdna komedija“ na brojnim primerima pesama *Sporednog neba* pokazao „kako se u okvirima komične situacije udružuju groteskno, tragično i apsurdno“, zaključujući „da su u *Sporednom nebu* humorno osvetljeni: – postanje sveta (Zvezdoznančeve pesme); – nula-biće (dijaloške pesme); – odnos ljudi prema nula biću (dijaloške pesme); – ljudi u svom traganju za spasio-cem, zavičajnim suncem (pesme hora).“ Takođe, u ovoj studiji je bitno istaknuta ona vrsta humora koju smo nazvali **humor kritike i satire**, odnosno, humora kojim se u „ovom spevu razaraju čovekove iluzije o svetu i njegova nepristrasnost prema samom sebi [...] razara i čitava jedna koncepcija o postanju sveta i njegovom tvorcu. [...] razaraju čovekove iluzije o nekom vaseljenskom svespasiocu. Humorom se u ovom spevu kao nehumana pokazuje cezarsko-papinska koncepcija sveta.“ Pored toga, humor kritike i satire u ovoj Popinoj zbirci postaje sredstvo kojim se „negira sve ono što oličava dogmu, apsolut, neslobodu, [...] sve što

se temelji na isključivosti, što se proglašava za jedinu istinu, što teži da bude jedini tumač svih ljudskih prohteva, želja, snova“ (Petrov 1983: 229–30). Na tragu ovakvih zaključaka nalazi se i Petar Milošević, koji u jednom od poglavlja svoje knjige *Poezija apsurda* govori o „raspadu slike prirodnih religija“, predstavi apokalipse i nestajanju sveta, ali i o suprotstavljanju humorom tom apsolutizmu sveta apsurda (up: Milošević 2008: 145–56).

Alegoriju je, u toku romantizma, potisnuo simbol, da bi se u XX veku figura alegorije nanovo rehabilitovala, zahvaljujući Valteru Benjaminu i Hansu Georgu Gadameru. Benjamin je, najviše zahvaljujući njegovom iskustvu s avangardnim delima – primetiće Peter Birger u svojoj *Teoriji avangarde* (up: Birger 1998: 105–12) – razvio ovaj pojam na književnosti baroka. U prvobitno odbijenoj doktorskoj disertaciji *Porijeklo njemačke žalobne igre* (1928), Benjamin piše kako alegorija, u ulozi „razvijenog mita“ (Benjamin 1989: 129) u XVII veku postaje osnovno sredstvo baroknog izraza, odnosno, „ne konvencija izraza, već izraz konvencije“ (Benjamin 1989: 137). Analizirajući alegoriju u baroknoj drami, Benjamin uočava složenosti i moderna iskušenja ove figure: prema njemu, „u polju alegorijske intuicije slika je odlomak, ruina“ (Benjamin 1989: 138) u kojem nestaje lažni privid totaliteta: „Alegorije su u carstvu misli što i ruine u carstvu stvari“ (Benjamin 1989: 139). Budući dominantan u književnosti romantizma pa na ovamo, *simbolu* je takvo mesto, između ostalog, osiguralo njegovo svojstvo da omogućava i podrazumeva usklađenost dvaju značenja (doslovnog i figurativnog), dakle identifikaciju, celovitost i saživljavanje; s druge strane, „osnovna značajka alegorije je, međutim, dvoznačnost, višeznačnost; alegorija i barok ponose se bogatstvom značenja“ (Benjamin 1989: 138–9). Drugim rečima, alegorija podrazumeva izvesnu *distancu*, čak *rasep* između slike i onog što ona znači: „Stav Pola de Mana, po kojem se alegorijski znak uvek 'odnosi na jedan drugi znak koji mu prethodi' [up: De Man 1975: 259; *prim. a.*] – za razliku od Benjaminove težnje za metaforičkim 'oslobađanjem znaka' od semantičkog totalizma – ukazuje da metaforičnost alegorije otkriva nemogućnost poklapanja između slike i značenja, neodređenost jezika, *jezičku aporiju*“ (Jovanov 1999: 12). A upravo stoga što alegorijske napetosti pokazuju

neodređenosti, pukotine i paradokse, tvrdi De Man, gubi se razlika između doslovnog i figurativnog značenja, ili alegorijskim postupkom ovladava činilac **ironije**, pri čemu neretko dolazi i do kompletne **parodije** alegorije (up: De Man 1975: 277, 281–2). Benjaminovo shvatanje pojma alegorije (koji je, između ostalog, Birger u *Teoriji avangarde* upotrebio za razvijanje pojma „neorganskog umetničkog dela“), zajedno sa Gadamerovom rekuperacijom smisla ove figure u knjizi *Istina i metod* (up: Gadamer 1978: 100–10), doprineli su shvatanju da je **alegorija** „jedan od ključnih postupaka/figura postmoderne proze, koji je potisnuo simbol, omiljenu strategiju od romantizma do modernizma u evropskoj književnosti“ (Jovanov 1999: 11).

Pored *alegorijskog speva Sporedno nebo*, u Popinoj poeziji se nalaze i manje celine koje, takođe, funkcionišu kao *alegorije* – to su ciklusi „Igre“, „Kost kosti“ i, naravno, „Mala kutija“. Ako se a) značenje *alegorije* u *Sporednom nebu* može otkriti u pesnikovim smenjivanjima kritike i odbrane, izjave i kontraizjave učesnika polemičkog dijaloga dvaju ciklusa „Razmirica“ i „Raskol“, možda čak i kao dijalog između parodije i kontraparodije (ili između žanra i antižanra), dakle, kao **metaparodije** – tj. ne kao prihvatanje ili odbacivanje tekovina ideologija kakva je to, za Popu, mogla biti *revolucija*, već upravo kao *preispitivanje* jedne *revolucionarne utopije društvenog uređenja* ili *utopije najrevolucionarnijeg ateizma – sporednog neba*, uz sve humorne vidove **ironije, satire, groteske i apsurda**, onda bi se b) značenje *alegorije* ciklusa „Igre“ verovatno, takođe u **parodijskom** odnosu poslednjih stihova završne pesme ciklusa u kojima je data slika *smrti*, moglo otkriti kao njena suprotnost – *život*, pri čemu bi se, opet, mogle imati na umu razne *igre* i *uloge* koje čovek za svog života igra, kao što bi se c) *alegorijsko* značenje ciklusa „Kost kosti“ moglo naslutiti iz istih tema koje su, u satiričnom žanru **menipeje**, dominantne i distinktivne, a gde **ironija** ima važnu ulogu. U prilog tezi da su ovi ciklusi *alegorije*, govori i njihova kompoziciona podela, a i naslovi pesama se pokazuju kao dovoljno indikativni: „Pre igre“, „Između igara“ i „Posle igre“, kao i: „Na početku“, „Posle početka“, „Na suncu“, „Pod zemljom“, „Na mesečini“, „Pred kraj“, „Na kraju“ (up: Bošković 2003). U prilog tezi da su ovi ciklusi *alegorije*, govori i izrazita težnja za rasparčavanjem tela,

odnosno, dezintegracijom organskog, koju Benjamin uzima za jednu od odlika propisa alegorije „da se organsko razbije kako bi se iz njegovih krhotina sakupilo istinsko, fiksirano, pismu srodno značenje“ (Benjamin 1989: 174). Konačno, u višeznačnosti navedenih ciklusa, u slojevitosti alegorije, koja je istovremeno u vezi sa istorijom (tj. protokom vremena) kao „nezadrživom propasti“, otkriva se melanholija kao sastavni deo humora. Spoj humora i melanholije u alegoriji koja „prazna odlazi“ (Benjamin 1989: 188), na kraju, jeste način da se „Autor/Igralac *uveri u nemogućnost vrhovnog smisla, transcendencije*“ (Jovanov 1999: 27).

2.3. Alegorija i percepcija. Poznato je da je *alegorija* još u srednjem veku vodila nastanku alegorijskih dela, književno-sinkretičnih oblika koji su, između ostalog, bili ukrašavani brojnim crtežima, emblematima, logografima, ideogramima, pri čemu je ostvarena posebna vrsta simbolizma ili metaforičke slikovitosti. O vezi alegorijskog izraza sa emblemskim načinom razumevanja i opažanja stvari opširno govori i Valter Benjamin (up: Benjamin 1989: 130–34), koji, pored ostalog, na jednom mestu kaže da *alegorija* „sa sobom vodi svoj dvor: oko figuralnog centra, koji pravim alegorijama, nasuprot pojmovnim opisima, ne nedostaje, grupira se obilje emblema“ (Benjamin 1989: 149). Ovo je, dakako, vrlo bitno, budući da je poznat značaj znamenja svake Popine pesničke zbirke (☞ I, 1.1). Istovremeno, ova dimenzija *alegorije*, koja se ostvaruje neverbalno – crtežom, značajna je iz tog razloga što *alegoriju* povezuje sa *percepcijom*.

Već je navedeno koliko humorno (ili koliko zastrašujuće) može biti tumačenje i otkrivanje skrivenog simboličkog značenja određene alegorijske slike, emblema, kada se ispostavi da je njegovo poreklo, a time i značenje, umnogome drugačije od pretpostavljenog, kako po kvalitetu, tako i po intenzitetu (☞ **fus. 4 u: *Prolog: Vaskov opus ili Popin koncept***).⁷⁹

⁷⁹ Tako se, opet, Vesna Cidilko u svojoj *Studiji o poetici Vaska Pope* rukovodi imenom znamenja prve Popine zbirke pesama – „šapa zveri“ – sasvim previđajući da, kao što smo naveli u jednoj od prvih fusnota u prologu ovoga rada, nije reč ni o kakvoj demonološkoj prikazi zveri, već o *stilizaciji* figure jelena sa narodnih ćilima: „Ni u jednoj od pesama ove knjige ne može se naći kao motiv šapa zveri, ali u uvodnoj pesmi 'Poznanstvo' nalazimo u poslednjoj strofi stihove 'Slutim dah

Pored toga, na primeru „dešifrovane“ *alegorije* uroborosa – znamenja druge Popine zbirke – moguće je duž pesničkih slika pratiti pojavne oblike ovog znamenja koji su u direktnoj vezi sa njegovom metaforičkom slikovitošću. „Znamenje zbirke je složene građe [...] U krugu znamenja nalazi se *zmija* koja drži rep u ustima i zatvara polje koje je horizontalnom linijom podeljeno na gornji i donji deo. U donjem delu polja smešteno je otvoreno *oko* koje posmatra sa korica knjige. [...] Zmija koja drži rep u ustima, grčki *uroboros*, ima dugu tradiciju i širok spektar značenja (sunce, jedinstvo svih stvari, umiranje i rađanje, ciklična suština sveta, metafora znanja koju su čoveku otkrili pali anđeli, svađu)“ (Grdinić 1997: 150). Zapaženo je (Cidilko 1988: 700) kako je jedan deo ovoga znamenja opisan u pesmi „Srce belutka“:

„Zmija se oko vidika obavila / Ko jaje ga progutala“ („Srce belutka“),⁸⁰

dok je drugi deo otkriven (Velmar-Janković 1998: 50; Petković 1997: 27–31) u stihovima pesama „U osmehu“ i „Ljubav belutka“:

„Plavooke daljine / Savile se u klupče“ („U osmehu“);

„Zagledao se u lepu / U obluku plavooku / U lakomislenju beskrajinost // U beonjaču se njenu / Sav prometnuo“ („Ljubav belutka“);

kao *simfonički* opis očinjeg vida poreklom iz *žagonetke*:

„Pružih zlatnu žicu preko belog sveta, pa je savih u orahovu ljusku“ (Popa 1979a: 31).

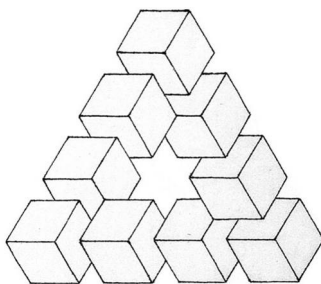
Sasvim je izvesno da je Popa iskoristio očiglednu *analogiju* i *paralelizam* koji se nalaze, s jedne strane, u narodnoj *žagonetki* a, s druge, u *alegoriji*

zverke / Ne igram’, tako da veza između knjige i znamenja ipak postoji“ (Cidilko 2008: 249).

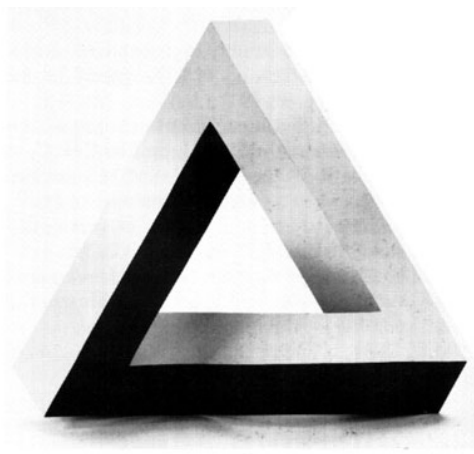
⁸⁰ O *uroborosu* govori i Marsilius Ficinus (koga citira Valter Benjamin u *Porijeklu njemačke žalobne igre*), smatrajući da je on, kao i svaki hijeroglif, „odraz božanske ideje! Kao primjer mu služi hijeroglif krilate zmije koja grize svoj rep koji se upotrebljava da označi pojam vremena. Jer, mnogostrukost i pokretnost ljudske predstave o vremenu, kako u svom brzom kruženju povezuje početak sa krajem, kako poučava o mudrosti, donosi i uzima stvari, čitav ovaj niz misli sadržan je u određenoj i fiksiranoj slici kruga koji obrazuje zmija“ (Benjamin 1989: 132).

uroborosa, stvarujući na taj način pesničke slike u kojima je percepcija narušena, pervertirana, pomerena. Međutim, na ovom mestu se treba vratiti već pomenutom (☞ II, 2.5. *Izokrenuti svet*), sjajnom zapažanju Peremjakova da je u zagonetki „priroda stvari posmatrana iz samo jedne, uvek iznađujuće perspektive“. Setimo se da smo povodom zagonetke govorili o **hijazmu**, i o *ukrštanjima percepcije*, dosledno sprovedenim postupkom u mnogim Popinim pesmama, a između ostalog i o vezi sa vizantijskom tradicijom prikazivanja figura na ikonama i freskama, koje dugujemo radovima Florenskog i Uspenskog. Dakle, iskorak koji sledi u daljem tekstu nije toliko veliki, koliko se može učiniti u prvi mah, budući da je igra perspektivom i pokušaj izražavanja neizrazivosti smisla, tako često svojstven Popinim stihovima, u osnovi radova o kojima će biti reči u pasusima koji slede. Takođe, neprekidno treba imati na umu činjenicu da izgled ovih predmeta zavisi isključivo od perspektive iz koje se posmatraju, čime se svo naše opažanje stvarnosti dovodi u pitanje, što je ujedno jedna od ključnih odlika Popinog pesničkog sveta. Koliko ćemo smisla ili besmisla pronaći u bilo čemu, dakako zavisi od pozicije iz koje posmatramo.

Dakle, prema Peremjakovu, da bismo alogičnu, često grotesknu sliku zagonetke otkrili i odgonetanjem došli do odgonetke, do smisla, potrebno je *zauzeti odgovarajuću perspektivu*. Pogledajmo, na primer, sledeći crtež:



Pred nama je tzv. *optička varka*: objekat koji je u dvodimenzionalnom prostoru (crtež na papiru) moguće predstaviti kao *moguć* trodimenzionalni objekat. On, ipak, narušava našu logiku, drugim rečima: sasvim je *nemoguće zamisliti nacrtani objekat kao moguć u trodimenzionalnom prostoru*. Međutim, zahvaljujući istinskim posvećenicima⁸¹ koji su želeli da konstruišu takav trodimenzionalni objekat, mi danas imamo njegovu „pravu“ sliku:



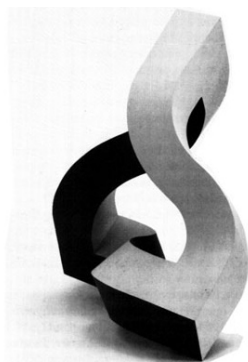
Metju Hamakers, model nemogućeg tri-bara, pogled spreda

Naravno, ako sudimo na osnovu ove fotografije trodimenzionalnog objekta, možemo zaključiti kako je zabluda misliti, pa time i tvrditi, da je nemoguće zamisliti objekat sa dvodimenzionalnog crteža kao fizički moguć. Međutim, ono na šta hoću ovde da skrenem pažnju jeste sledeće: „nemoguć“ trodimenzionalni tri-bar vidimo kao „moguć“ samo iz jednog jedinog ugla, iz jedne jedine perspektive koja je, zapravo, perspektiva na gornjoj fotografiji. Evo kako objekat izgleda iz drugih uglova, iz promenjene perspektive, rotiran za 45, odnosno, za 90 stepeni:

⁸¹ Reč je o belgijskom umetniku Metju Hamakers-u, koji je napravio trodimenzionalni model nemogućeg tri-bar objekta (Videti: Ernst 1992: 92–3).

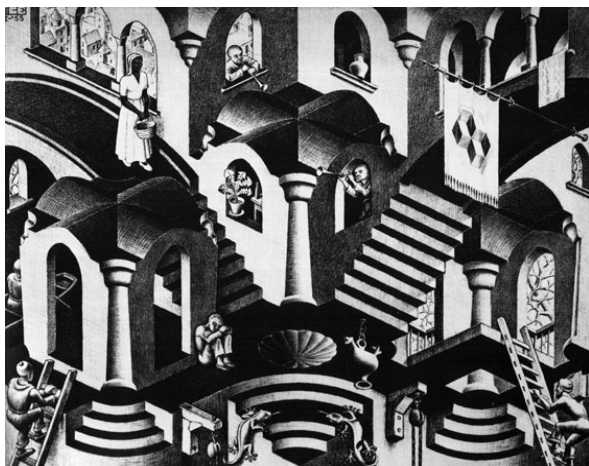


Isti model rotiran za 45°



Isti model rotiran za 90°

U najvećem broju slučajeva, tako izgledaju i svi *paradoksalni*, „uvrnuti“ i *alogični* opisi predmetnog i živog sveta u zagonetkama, ali i u brojnim Popinim pesničkim slikama – opisi koji zbunjuju našu postojeću logiku i izgledaju kao „svet postavljen naglavačke“, u kojem se svi elementarni logički odnosi rasprskavaju u *apsurdnom poretku*. Takav „izokrenuti“, *nemogući svet* predstavljen je na brojnim Ešerovim radovima, crtežima i litografijama, kao što je, npr. ovaj:



Ali, u istraživanju percepcije *prostornih odnosa* se može ići još dalje u prošlost. Studija Pavla Florenskog „Obratna pespektiva“ upravo se bavi time koliko su *pravila perspektive* (koja u slikarstvu počinje, recimo, od Đota i renesanse i čija dominacija u umetnosti traje sve do XX veka, uz izvesne izuzetke kao što je, na primer, Direr, te koja se nastavlja u učenjima nacrtne geometrije; up: Florenski, 1979: 59) zapravo *relativna*: „Posle toga neuspelog pokušaja poluhiljadudugodišnje istorije“, kaže Florenski, „preostaje samo da se prizna da perspektivna slika sveta nije fakt opažanja, nego – samo potreba, u ime bilo kakvih, možda i jasnih, ali potpuno apstraktnih razmišljanja“ (Florenski 1979: 62). Florenski kritikuje takav način razmišljanja u slikarstvu koji nameće veru u to „da je prostor realnoga sveta prostor euklidovski, to jest izotropski, homogen, beskrajan i bezgraničan (u smislu riminovskoga razlikovanja), nulte ugnutosti, trodimenzionalan koji dopušta mogućnost da kroz bilo koju svoju tačku povuče paralelu bilo kojoj pravoj liniji, i pri tom – samo jednu jedinu“, aludirajući time, naravno, na peti Euklidov aksiom. Takođe, njegova kritika je upućena i tome da subjekat zauzima „usred svih, apsolutno ravnopravnih, po Euklidu, tačaka beskrajnoga prostora, jednu isključivu, osobitu po vrednosti, takoreći monarhičku tačku [...] Sva mesta prostora, pri takvome poimanju, su mesta beskvalitetna i jednako bezbojna osim [...] umetnikovog desnoga oka“, kao i da taj i takav zakonodavac „zamišlja da je zauvek i neraskidivo *prikovan* za svoj presto“, pri čemu se sav okolni svet „zamišlja kao potpuno *nepokretan* i potpuno *neizmeran*. Ni istorije, ni rasta, ni izmena, ni kretanja, ni biografije, ni razvitka dramatičnog čina, ni igre emocija u svetu koji podleže perspektivističkom slikanju ne može biti“. Na taj način, tvrdi Florenski, isključuju se „svi *psihofiziološki procesi* akta gledanja“, i dodaje, „to se *gledanje* ne prati ni osećanjima, ni duhovnim naporima, ni raspoznavanjem“, zaključujući da takav posmatrač „ne unosi u svet ničega od sebe“ (Florenski 1979: 70–2). Takvom načinu *gledanja* i (umetničkog) posmatranja sveta, Florenski suprotstavlja *obratnu perspektivu* vizantijskog slikarstva (takođe videti: Uspenski 1979).

Evo, na primer, kako izgleda freska iz XIV veka, koja se danas čuva u Nacionalnom Muzeju u Ohridu, na kojoj su predstavljene *Blagovesti*:



Na ovoj fresci, primetna je *prostorna kontradikcija* u slikanju trona na kojem sedi Marija, budući da je levi stub predstavljen kao „izlomljen“. Izgleda da je vizantijska umetnost poznavala i svojim delima prikazivala ono što će 1826. godine matematičar Lobačevski uraditi: odbacivanjem petog Euklidovog aksioma došlo se do jedne sasvim drugačije, neeuklidovske geometrije.⁸² Na osnovu geometrije Lobačevskog, koja otvara neograničen broj mogućnosti modelovanja, belgijski umetnik Hamaekers je uspeo da modeluje tri-bar model.

2.4. Mala kutija: postmodernistička alegorija. U prethodnom delu rada (☞ II, 2. *Izokrenuti svet*) bilo je reči o tome da

⁸² Ruski matematičar, Nikolaj Ivanovič Lobačevski (1792–1856), smatra se jednim od osnivača neeuklidovske geometrije. On je uveo nov geometrijski sistem i time otvorio nove oblasti geometrijskih istraživanja, načinivši prekretnicu u razvitku matematičkog mišljenja. Peti Euklidov postulat zamenjen je aksiomom Lobačevskog: kroz tačku van date prave prolaze najmanje dve prave koje sa datom leže u istoj ravni i tu pravu ne seku. U geometriji Lobačevskog, zbir uglova u trouglu je uvek manji od 180 stepeni, dok Riminova geometrija stvara trouglove čiji je zbir uglova uvek veći od 180 stepeni.

u Popinoj poeziji postoji i veliki broj primera pesničkog *narušavanja prostornih odnosa* koji u kompoziciji dosledno sprovode **bajkovni mehanizam**. Pored pesama na koje smo skrenuli pažnju (iz ciklusa „Lipa nasred srca“ zbirke *Sporredno nebo*), ovaj mehanizam je prisutan i u ciklusu „Mala kutija“, prvenstveno u prvoj, istoimenoj, i poslednjoj pesmi „Poslednja vest o maloj kutiji“. Treba primetiti da se predmet u uvodnoj pesmi eksponencijalno širi, tj. da mala kutija „raste“, sve dok ne dosegne tolike razmere da u nju stane čitav svet:

Maloj kutiji rastu prvi zubi
 I raste joj *mala dužina*
Mala širina mala praznina
 I uopšte sve što ima
 [...]

 I raste dalje i dalje i dalje
 I sad je u njoj soba
 I kuća i grad i zemlja
I svet u kome je ona bila („Mala kutija“)

Za razliku od uvodne, u poslednjoj pesmi objavljenog ciklusa, predmet se eksponencijalno smanjuje, do u beskraj, tako da poslednja, najmanja mala kutija, poseduje sve karakteristike, svojstva i sadržaj istovetne onim u najvećoj:

Mala kutija u kojoj je ceo svet
 Zaljubila se u sebe
 I začela je u sebi
 Još jednu malu kutiju

 Mala kutija male kutije
 Zaljubila se i ona u sebe
 I začela je u sebi
 Još jednu malu kutiju

 I tako je to u *beskraj* išlo

Ceo svet iz male kutije
Trebalo bi da bude
U poslednoj kutiji male kutije

Ni jedna od malih kutija
U maloj kutiji zaljubljenoj u sebe
Nije poslednja

Nađite sada *svet* („Poslednja vest o maloj kutiji“)

Na ovaj efekat *slike u slici*, ili tzv. Drostov efekat ogledala ukazala je Mike Bal u svojoj knjizi *Naratologija*: „Na poznatoj Drostovoj kutiji za kakao prikazana je medicinska sestra koja nosi poslužavnik na kome Drostova kutija za kakao gde je prikazana medicinska sestra koja nosi poslužavnik na kome je... itd. Ovaj niz je beskonačan. U francuskoj teoriji književnosti ta pojava se naziva *mise en abyme*. Termin je pozajmljen od (vizuelne) heraldike i ukazuje na beskrajn aspekt te pojave“ (Bal 2000: 44).⁸³ Balova daje poreklo pojma koji opisuje navedeni *ogledalski* mehanizam i, istovremeno, predlaže da se u izučavanju *proznih tekstova*, kako ne bi došlo do zabune, umesto termina *mise en abyme* koristi termin *tekst-ogledalo* koji bi se odnosio na umetnuti tekst ili fabulu koji, u manjoj ili većoj meri, odražavaju primarni tekst. Međutim, ono što je za nas važnije jeste da Balova zapaža da „*tekst-ogledalo* prikazuje retrospektivu“, kao i da je njegova funkcija „najčešće *proširivanje značenja*“. Pored toga, primećuje ona, kada se čitav tekst čita na osnovu ovoga iskustva, „mi od toga pravimo *alegoriju*. Alegorijsko čitanje javlja se u najvećem broju

⁸³ Više o ovome videti: Bal 1978, kao i odrednicu „*Mise en abyme*“ u *Enciklopediji postmoderne* (Taylor & Winquist 2001: 250). Jednu istovetnu verbalnu viticu, koja se može ponavljati do u beskraj, čitalac može pronaći u jednom od glavnih Beketovih pozorisnih postupaka – *repetitivnoj monotoniji* – koji verovatno najbolje ilustruje balada koju Vladimir peva na početku drugog čina *Čekajući Godoa*: u kujnu uđe pas i ukrade koru hleba, posle čega ga kuvar prebije na mrtvo, zatim ga sahrane drugi psi, koji mu nad glavom napišu, 'U kujnu uđe pas', itd. "Ova pesma sadrži primer ponavljanja u krug, tj. kružnog toka čitave drame, i takođe ponovo ukazuje da je stanje čekanja u kome se dva prijatelja nalaze prava radnja drame. Beketovsko ponavljanje gradi *cikličnu strukturu*" (Bošković 2003: 61).

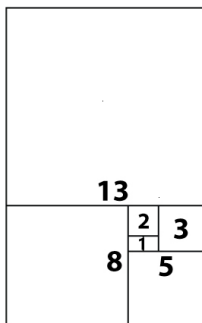
slučajeva pored običnog, nealegorijskog načina čitanja“ (Bal 2000: 44–5). Otuda se, razumljivo je, čitav Popin ciklus, a ne samo navedene pesme, može čitati kao *alegorija*.

Jedan drugi autor, čija se knjiga *Postmodernist fiction* (1987) smatra jednom od ključnih studija postmodernističke fiktionalne proze – Braken MekHejl, postupak *mise en abyme* takođe ističe kao jedan od važnijih postmodernističkih proznih strategija, iako svestan da *mise en abyme* “nije odlika isključivo postmodernističkog pisanja, naprotiv, postoji u svim periodima, svim žanrovima i svim književnim oblicima. Međutim, trebalo bi pojasniti zašto ga je postmodernističko pisanje do te mere koristilo i razvilo: *mise en abyme* je neka vrsta kratkog spoja, vrsta narušavanja logike pripovedačkog poretka, svakim svojim delićem uznemiravajuća poput prelaska junaka preko ontološkog praga u drugi narativni nivo. Efekat *mise en abyme*-a, piše Gabriel Josipovič, ‘jeste da liši događaje njihove postojanosti’, a posledica toga je osvetljavanje ontološke strukture“ (McHale 1989: 125). Prema MekHejlu, *mise en abyme* je, pored različitih prelaza s jedne na drugu logiku pripovedanja, pored efekta *trompe-l’œil* i strategije vrtoglave (*vertigo*) beskrajne regresije, jedna od mogućih reprezentacija u osnovi zajedničkog strukturalnog ili kompozicijskog mehanizma, tzv. *skupa kineskih kutija* ili *ruskih babuški* (up: McHale 1989: 112–30), strategija koje u postmodernoj prozi uključuju *rekursivni proces* strukturnog pozicioniranja i učvršćivanja fiktionalnih svetova različitih ontoloških nivoa.

Poslednja pesma Popinog ciklusa „Mala kutija“ tematizuje strukturu *kineskih kutija* i poetski je obrađuje. U toj obradi, *svet* se u jednoj beskonačnoj *spiral*i umnožava, tj. ontološki nivoi se multipliciraju i, istovremeno, beskonačno udaljavaju. Na kraju, skrenimo pažnju na to da je *rekursivni proces* značajan za generisanje (određivanje) Fibonačijevih brojeva⁸⁴. Kada bi se konstruisali kvadrati od Fibonačijevih brojeva, prvi kvadrat bi imao stranicu 1cm, sledeći takođe, treći kvadrat bi imao

⁸⁴ Fibonačijevi brojevi jesu članovi Fibonačijevog niza, koji predstavlja beskonačni niz: 1, 1, 2 (1+1), 3 (2+1), 5 (3+2), 8 (5+3), 13 (8+5), 21 (13+8), ... u kojem je, počev od trećeg člana, svaki član jednak zbiru prethodna dva člana: $a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$. Dobili su ime po italijanskom matematičaru Leonardu Fibonačiju (Leonardo

stranicu 2cm, četvrti 3cm, peti 5cm, šesti 8cm i tako dalje sledeći brojeve niza; stranica svakog narednog bila bi jednaka zbiru dužina stranica dvaju prethodnih kvadrata:

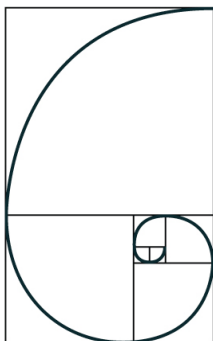


Pravougaonici u prikazanoj slici mogu se smatrati *rekursivnim strukturama* koje su izomorfne po tome što ponavljaju isti odnos između duže i kraće stranice pravougaonika; istovremeno, oni podsećaju na *kineske kutije* posmatrane iz ptičje perspektive, tj. na Popinu „malu kutiju“ koja se zaljubila u sebe i začela u sebi još jednu malu kutiju. Odnos između duže i kraće stranice pravougaonika (*male dužine* i *male širine*, kako kaže Popa u uvodnoj pesmi ciklusa), opet, nije ništa drugo do odnos između kraćeg i dužeg dela duži koja je presečena u tački *zlatnog preseka*.⁸⁵ Zlatni

Pisano Fibonacci, oko 1175–1240) koji je napisao aritmetiku *Liber abaci* (*Knjiga o računaljkama*).

⁸⁵ Poznato je da se zlatni presek „javlja kao proporcija rastućih oblika u prirodi: neprekidna podela zlatnog preseka može se zapaziti na mnoštvu biljaka, koliko u opštem sklopu, toliko i u njihovim delovima, cvetovima, listovima (na primer ljutić, rastavić itd.), a u zapanjujućem savršenstvu u ljušturama morskih puževa; pored toga, zlatni presek se jasno manifestuje i u sklopu čovečjeg tela. Proporcionisanje čovečje figure sastoji se u što tačnijoj konstrukciji zlatnog preseka u neprekidnom odmeravanju minora na majoru i u primeni ovako dobijenih mera na odgovarajuće delove i dimenzije tela. [...] Danas je opšte prihvaćeno mišljenje da je grčki arhitekta primenjivao zlatni presek kao najlepšu proporciju za najskladnije oblike arhitekture. Proporcija zlatnog preseka je traženi zakon lepote koji se nalazi u srazmernosti između pojedinih delova i delova prema celini. Grčki vajar Fidija izgradio je Partenon i mnoge figure na njemu. [...] Mehanizam neprekidne podele ili zlatnoga preseka

preseka, implicitno prisutan u ciklusu „Mala kutija“, oličava Popinu težnju ka savršenstvu, ka idealnoj proporciji, međutim, završna pesma ciklusa, koja sadrži jaku simboliku već u svom naslovu „Poslednja vest male kutije“, jasno ukazuje na Popinu svest da traženog savršenstva nema, da je suština sveta u stalnom izmicanju, da se svetovi i istine o njima umnožavaju i ostaju van našeg domašaja. Smerovi koji otkrivaju rast ili smanjenje svetova i istina u Popinoj pesmi, naizgled suprotstavljeni, suštinski su isti i mogu se ilustrovati spiralom, tj. krivuljom koja prolazi kroz već opisane pravougaonike (tj. kutije), tzv. Fibonačijeva krivulja:



Ona nije isključivo interesantna po svojim matematičkim svojstvima, već po tome što ovaj određeni oblik – *spiralu* – nalazimo svugde u prirodi: npr. spiralne galaksije, biljni svet, puževi, itd. Istovremeno, ova krivulja nas podseća na spirale pomoću kojih se upražnjava metod *hipnoze*, postupak dovođenja subjekta u stanje budnog sna. Konačno,

igra posebnu ulogu u likovnom stvaralaštvu, a ponajviše u oblasti apstraktnih geometrijskih oblika, kombinovanih kroz konstrukciju, funkciju i merilo čoveka u određene prostorne celine. U šesnaestom veku, Luka Pačoli (1445–1514), geometar i prijatelj velikih Renesansnih slikara, ponovo je otkrio 'zlatnu tajnu'. Luka Pačoli je bio veliki pobornik ideje zlatnog preseka, što se vidi iz imena njegove rasprave o 'Božanskoj Proporciji' koja se sastoji iz tri nezavisna rada (1509). Leonardo da Vinči (1451–1519) je pokazao veliki interes za matematiku umetnosti i prirode. On je, kao i Pitagora, uradio kompletnu studiju figure čoveka i pokazao kako su njeni različiti delovi u proporciji zlatnog preseka“ (up: www.milan.milanović.org).

schema *spirale* se javlja u teorijskom diskursu, tačnije u demanovskom razmatranju statusa vremena koji je zajednički figurama *ironije* i *alegorije*. „Ironija iščezava sužavajućoj spirali lingvističkog znaka“, piše De Man, te se sve više udaljava od svog značenja, što, opet, prema De Manu, rezultira istom vremenskom prazninom kao u slučaju alegorije i njenog obuhvatanja nedostižne prethodnosti. „Stoga su alegorija i ironija povezane svojim zajedničkim otkrićem istinskog temporalnog statusa“ (De Man 1975: 277).

Takođe, *spirala* predstavlja određeni shematski prikaz Popinih *malih kutija umnoženih do u beskonačno*, koji upućuje na multitemporalnost, a time i na melanholičnost humora kao produkta proticanja vremena i, konačno, *spoznaje o nemogućnosti saznanja transcendencije*. Konačno, za ovaj ciklus u potpunosti važi ono što Benjamin piše povodom toga da *alegorijsko* mora da se razvija uvek iznova i uvek iznenađujuće kako bi se suprotstavilo utapanju: „Alegorije zastarevaju zato što je u njihovoj biti ono zaprepašćujuće. Ako predmet pod pogledom melanholije postaje alegoričan, i ona uzrokuje da život otiče iz njega, te predmet postane mrtav, ali osiguran u vječnosti, onda je on alegoričaru na raspolaganju, njemu prepušten na milost i nemilost. To znači: od sada je on sasvim nesposoban da isijava neko značenje, neki svoj smisao; na značenju dobiva onoliko koliko mu daje alegoričar. On ga postavlja u njega i on ga zastupa: i to ne psihološki, već *ontološki*. U njegovoj ruci stvar postaje nešto drugo, on njome govori o nečem drugom i ona za njega postaje ključ za carstvo skrivenog znanja, te je on poštiva kao amblem tog carstva. To određuje *karakter pisane alegorije*. Ona je jedna shema, a kao shema predmet znanja, njemu osigurana tek kao fiksirana shema: fiksirana slika i fiksiran znak u jednom“ (Benjamin 1989: 145).

Pored tzv. *kineskih kutija*, u Popinoj poeziji se, inače, mogu naći brojni postupci ili mehanizmi koji su u vezi sa onim dominantnim strategijama u književnim delima koja se tretiraju kao **postmoderna**. Videli smo da je *mise en abyme* samo jedan od njih, a u taj red spadaju, sigurno, i brojne funkcije koje dobijaju **ironija** i **parodija** u stihovima – *ironijske* i *parodijske* igre sa literarnim konvencijama, postupcima, žanrovima – a možda u najvećoj meri, dominantna uloga rehabilitovane **alegorije**:

„Nove složenosti i novu književnu situaciju alegorije predočavaju brojni postmodernistički tekstovi, iznova rehabilitujući ovu figuru, kao efektno sredstvo stvaranja napona između različitih proznih nivoa (ontoloških struktura)“ (Jovanov 1999: 12). Govoreći o fikcionalnim svetovima dela postmoderne književnosti, MekHejl ističe da su ti svetovi u najvećoj meri *tropološki*; prema njemu, *postmodernistička alegorija* je, nesumnjivo, ključna figura koja čitav tekst pretvara u trop, a delo u alegorijsko. Glavna odlika takvih dela je da *alegorija* „čuva dvostruku ontološku strukturu metafore (okvire doslovnog i metaforičkog značenja), ali u kojima, umesto da se eksplicitno saopšti i otkrije, dvostruka struktura ostaje implicitna, rasprostranjena duž čitavog teksta“ (McHale 1989: 140). MekHejl smatra da je rehabilitacija *alegorije* u postmodernističkom pisanju tesno povezana sa postmodernističkom ontološkom poetikom: „Svet fikcije alegorijske naracije jeste tropološki svet, svet unutar tropa. Njegova ontološka struktura je *dvostruka*, na dva nivoa, jedan nivo (ili okvir) pripada tropu [...], drugi nivo pripada doslovnom značenju“, tj. samom tekstu. Prema pojmovima koje nudi model ontologije metafore Hrušovskog, „alegorija je *inverzna* metafora: dok je u metafori referenca prenosnog značenja odsutna, a doslovno značenje prisutno, u alegoriji je referenca doslovnog značenja ono što nedostaje i što čitalac mora da obezbedi – jedino je dato metaforičko značenje. Međutim, kao i metafora, i alegorija nudi sebe kao alatku za istraživanje ontološke strukture i osvetljavanja ontoloških tema“ (McHale 1989: 141). Činjenica je da za razliku od tradicionalne, postmodernističku alegoriju karakteriše neuhvatljivost i neodredljivost, tj. ono što Pol de Man naziva *neodlučnost u tekstu*, drugim rečima: postmoderna alegorijska dela nas pozivaju i izazivaju da ih čitamo kao alegorijska, ali se, istovremeno, opiru našoj nameri. To su alegorije koje u sebi sadrže *previše* mogućih značenja, *previše* interpretacija da bi se one mogle sabrati u jednoznačno čitanje – najbolji primer je mnoštvo nabrojanih značenja alegorije *uroborosa*. Ukratko: *neodrediva* alegorija jeste sredstvo kojim se uvodi ontološka nesigurnost, ono oklevanje specifično za druge tipove *tropološkog sveta*.

Ako se u nečemu može, bez dvojbe, povući paralela između Popine poezije i dela *postmodernizma*, onda je to prelaz sa epistemoloških na

ontološka pitanja (up: McHale: 1989: 10). Popinu poeziju umnogome odlikuje jedna vrsta permanentnog *odražavanja ontološke nesigurnosti*, pri čemu veliku ulogu u tom procesu, pored **alegorije**, ima i **groteska**, tj. *humor groteske*, odnosno, ono što se u ovom radu označava kao *crni humor*. Čitajući teorije crnog humora koje slede, treba neprekidno imati na umu već opisana svojstva i strategije Popinog humora, jer će se lako doći do zaključka da sve te definicije, ili pokušaji definisanja odgovaraju prirodi Popinog pesničkog sveta.

3) Ka teoriji crnog ili grotesknog humora. „Kada se 1939. godine“, piše Ani le Bren, „izraz *crni humor* odjednom pojavio u području ideja, pitanje 'Šta je humor?' nije bilo novo, kao što nije bila nova ni tesna povezanost humora sa evolucijom zapadnjačke umetnosti i misli, i bez sumnje je, kao i danas, podsećanje na njegove brojne prethodnike – od ateizma pa preko romantičarske ironije do dendizma – predstavljalo opšte mesto“ (Le Bren 1976: 640).

I pre 1939. godine, Breton je pristupio preispitivanju pitanja ove vrste humora u svetlosti Hegelovog poimanja *objektivnog humora*, u smislu „sinteze podražavanja slučajnih oblika iz prirode, s jedne, i humora, s druge strane, i to humora kao paradoksalne pobede načela zadovoljstva nad postojećim uslovima“. Ova promena termina – umesto *objektivnog* govori se o *crnom* humoru – u velikoj meri otkriva prirodu onoga što Breton otkriva u delima De Sada i Dišana, ili Lihtenberga i Vašea. „Treba, uostalom, primetiti“, piše Le Brenova, „da je do 1935. godine, u predavanju održanom u Pragu o 'nadrealističkom postavljanju predmeta', Breton bio konstatovao nedovoljnost onoga što je sadržala ideja *objektivnog humora*, koji je imao da slučajno samo dodiruje granice čudnog, a naročito da se skrši sudarajući se s njima“. Naime, Hegel je smatrao da *objektivni humor* predstavlja izraz *pobedničke subjektivnosti* u odnosu na spoljašnji svet, i to pobedu koja želi da bude u toj meri savršena da ne bi iskvarila stvarnu i duboku sliku odnosa između *subjektivnosti* i sveta, jer se oni ne doživljavaju u obliku *razrešavanja*, nego pre u obliku *protivrečnosti*, tvrdi Le Brenova. Otuda je svako kretanje subjektivnosti prema spoljašnjem svetu „praćeno senkom koja se diže iz neizbežnih

lomljenja objektivnog humora o međe područja čudesnog“, senkom koja u središtu svakog predmeta otkriva novu nerazumljivost, pa samim tim, zahteva jednu novu lucidnost koja nikada nije samo objektivna, ali ni impresionistička, već se ogleda u dinamizmu protivrečnosti. Iako je Breton 1935. godine mislio da crni humor nije jedna nova kategorija sa kojom objektivni humor treba da se stopi, u predgovoru svojoj *Antologiji crnog humora* (*Antologie de l'humour noir*, 1939) izneće pretpostavku prema kojoj u odnosu na *objektivni humor*, *crni humor* može da se postavi kao sama svest o *nedovoljnosti* poimanja sveta, „kao egzaktno sagledavanje *načela protivrečnosti* sa kojim se uvek sukobljava svaka svest u životu“ (up: Le Bren 1976: 641).

Breton je, naime, u predgovoru prvog izdanja antologije (1939) pokušao da tačno odredi karakteristike *crnog humora* kao specifičnog duhovnog stava pred životom, u kojem je on uvek video „jedan od naj-fascinantnijih stavova koje čovek može da zauzme“. Koliko je Bretonu i nadrealizmu *crni humor* bio blizak, najviše govori njegova sposobnost da se manifestuje kao veliki bol koji se tragično doživljava, ali sa kojim se ne miri, kao susret snaga smrti i snaga zadovoljstva, kao *odbacivanje bežanja od protivrečnosti*, odnosno, kao svesno prihvatanje protivrečnosti u svim njenim najizrazitijim vidovima i ostvarivanje protivrečne sinteze svega što se međusobno suprostaavlja. Tek će u predgovoru drugom izdanju njegove obimne antologije (oko 600 strana, iz 1966. godine), Breton utvrditi kako je prvi koji je upotrebio pojam „humour noir“ i da, pre njegove kovanice, on nije ni postojao.

Njegova antologija zahvata široku mrežu celokupne evropske književnosti od 1700. godine i uključuje 45 različitih autora, zajedno sa Sviftom, Markiz de Sadom, E.A. Poom, Bodlerom, Luis Kerolom, Nićeom, Remboom, Židom, Žarijem, Apolinerom, Pikasom, Kafkom, Hans Arpom i Salvadorem Dalijem. Spisak bi, dodaje on, mogao biti i mnogo duži. Fenomen crnog humora, nastavlja dalje Breton, dobija na značaju u XIX veku u onom stepenu u kojem je, dat prirodi modernog senzibiliteta, pod znakom pitanja da li *bilo koje* savremeno delo književnosti ili umetnosti, čak i nauke, filozofije, ili društvene teorije može biti u potpunosti validno bez nekog odnosa prema ovom pojmu, tj. humoru

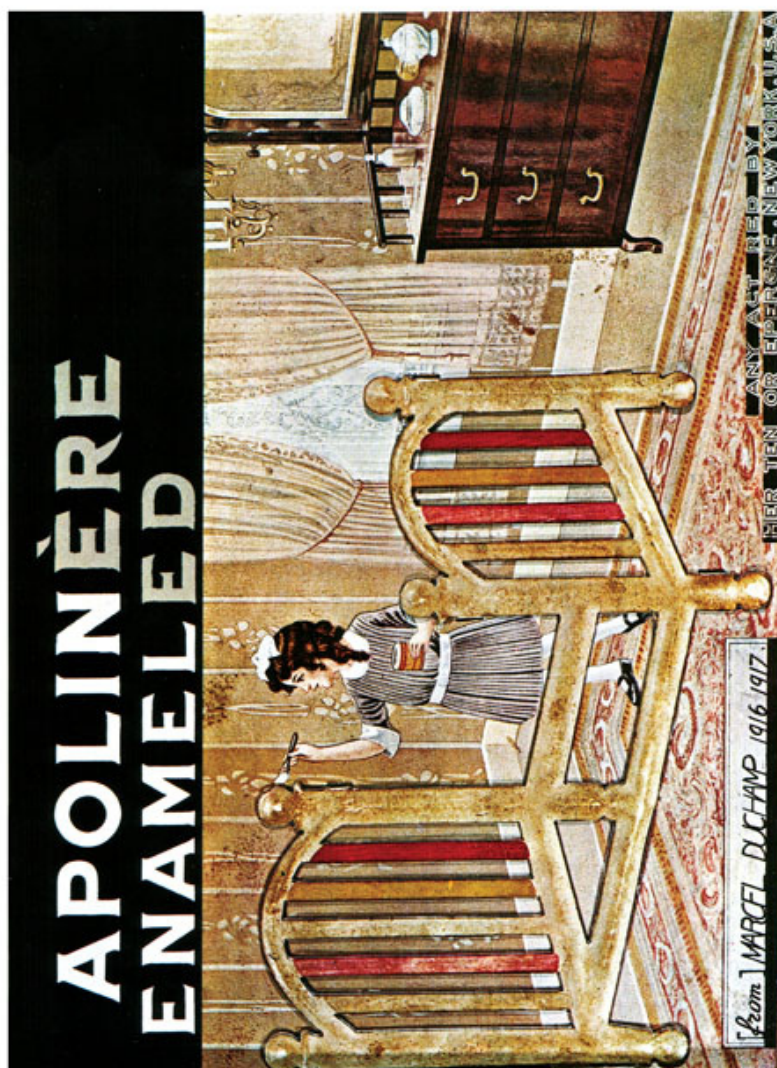
koji je u svim slučajevima na prvom mestu *subverzivan*, „révolte supérieure de l'esprit“ kako kaže Breton,⁸⁶ koji remeti prihvaćene vrednosti i sisteme, koji je u većini slučajeva jedno agresivno oružje, a u nekim, pak, odbrambena strategija, no u svim slučajevima sadrži *satirični element* i tiče se stvari i predmeta koji se normalno smatraju tabuima. To je humor koji se u nekim slučajevima približava onom tipu otpora koji „normalnom“ daje ukus gorčine, *ironije* ili podrugljivog i zajedljivog smeha ili zabave, a u drugim slučajevima čak i još ekstremniji tip koji *proizvodi manje humora nego strašnog, užasnog, jezivog i odvratnog*. Zapravo, reč je o *pobuni* koja daleko prevazilazi okvire žanra jeze i užasa, jer tamo gde je ovaj žanr omogućavao pobunu pred poretkom stvari, *crni humor* ustoličava pobunu drugog stepena – pobunu čovekovog „Ja“ koje skupu represivnih pojmova (smrt, negativni događaji, negativne emocije poput straha, besa ili osećanja nepravde) suprostavlja jednu vrstu afektivne i intelektualne subverzije koja bi, kako kaže Le Brenova, „veoma lako mogla da potkopa zdravlje onog što veruje da čvrsto stoji na svojim nogama“. Crni humor, dakle, za Bretona predstavlja najrazvijenije „čulo za pobunu“, uzimanje mere egzistencijalnoj protivurečnosti, pobunu koja odbija da se živi u znaku drame, poduhvat „oduzimanja dramatičnosti drami“.

86 „Stav Žaka Vašea u toku Prvog svetskog rata savršeno ilustruje način na koji taj oblik pobune crpi svoju snagu iz velikog duševnog bola koji je tu pobunu izazvao, i razvija se sa njegovim pomamnim produblјivanjem. 'Vaše je', po rečima Andre Bretona, 'javno nosio uniformu koja je bila izvanredno sašivena i uz to vertikalno podeljena na dva dela, u neku ruku uniformu-sintezu čija je leva strana predstavljala uniformu savezničkih vojnika, a desna uniformu neprijateljske vojske, i čije je potpuno savršeno ujednačavanje bilo postignuto pomoću silnih spoljnih džepova, uprtača svetle boje, generalštabnih karata i okovratnika od svilenih marama svih mogućih boja.' [...] to predstavlja tek prvi vid prevratničke moći crnog humora. Krizno stanje koje on izaziva podjednako *nagrizi svet u njegovom nastajanju i u svemu onom što podrazumeva odricanje od zadovolјstva*“ (Le Bren 1976: 645). Ekstremni vid crnog humora opet se može vezati za Žaka Vašea. Naime, način na koji je skončao život više je nego indikativno *crnohumoran*: umro je uzевši preveliku dozu opijuma, a sa sobom je u smrt poveo još dve osobe koje su mu verovalе da zna šta radi; ironija je u tome što je Vaše vrlo dobro znao šta radi, budući da je bio 'iskusni' korisnik ovog opijata (up: De Tore 2001: 261).

Ani Le Bren sjajno zapaža da *crni humor* postaje „slika jedne realnosti u krizi, koja označava nemogućnost čovekovog prilagođavanja životu [...] i u isti mah ljuljanje stvarnog sveta pod ogromnim pritiskom najdubljih snaga života koje nasuprot svemu nastoje da se ispolje“. U poetskim slikama, koje su najsnažnija potvrda *crnog humora*, objektivni svet „puca“ i postaje izlomljen, izokrenut, nemoguć, nestvaran, pun pukotina kroz čije se mreže otkriva život koji remeti sva opažanja i predstave: „Crni humor rasteže spoljašnji svet sve dok ne otkrije tačku u kojoj se taj svet dodiruje sa sopstvenim nepostojanjem [...] Crni humor dovodi stvarnost na ivicu njenog nepostojanja, preseca konopce koji misao vezuju za jedno fiktivno vreme *da bi svet u pravom smislu reči preokrenuo po volji zadovoljstva. Zadovoljstvo postaje jedini instrument za određivanje vrednosti stvarnosti [...]* I u tome se jasno ispoljava prevratnička moć crnog humora, jer *Zadovoljstvo* u njemu postaje *način određivanja vrednosti jednog sveta koji odveć često predstavlja svet bez zadovoljstva*.“ Na taj način, zaključuje Le Brenova, „*crni humor* se može smatrati otkrićem jednakim onim otkrićima polazeći od kojih bi trebalo izumeti *nove načine osećanja, nove načine mišljenja*“ (Le Bren 1976: 644-5). Pod takvim „svetlom“ crnog humora stvarnost se posmatra pod „kosim“ uglom i meri najnepostojanijim, najporemećenijim aršinom koji se, paradoksalno, ispostavlja kao najtačniji. Breton u predgovoru njegovoj antologiji piše: „Doista, mi manje-više nosimo u sebi osećaj za jednu lestvicu vrednosti koju bi čovek izvesno posedovao u najvišem stepenu kad bi u potpunosti posedovao čulo za humor“ (Breton 1993: 16–7), tj. jednu vrstu diskurzivnog, dinamičnog mišljenja (upotrebe jezika) koje je, pod lupom percepcije crnog humora, u stanju da bude začetak jednog novog opažanja sposobnog da u potpunosti zadovolji duh. Reč je o jednoj vrsti dijalektike u kojoj vrednost negacije – ono što Hegel naziva antitezom – ostvarujući se, virtualizuje protivrečnu vrednost potvrđivanja i istovetnosti kao njenu tezu, pri čemu se dolazi do *aksiološke antifrize* – kako je shvata Ženet (§ I, 1.3. *Humor vs. komično*). Otuda je sasvim jasno da će *crni humor*, kao i pesnička slika (§ II, 1.1. *Nadrealističko shvatanje humora*), nastati iz odstojanja koje razdvaja subjekat i objekat, uspostavljajući između njih dinamičan i protivrečan odnos i postati, takoreći, imanentan i jednom i drugom. Zbog toga, crni

humor ima za duh istu onu oslobodilačku snagu koju imaju najuvrnutije, najsmelije i najsnažnije pesničke slike, u najvećoj meri ostvarene kao **groteske**, upravo stoga što krši uobičajena pravila mišljenja, što retko šta razrešava, što najavljuje moguće sagledavanje sveta u svim njegovim protivrečnostima i deformacijama kao *osvajanje jednog trajnog značenja*. Da bi se doprlo do najviše tačke na „lestvici vrednosti“ koju pominje Breton, nužno je da se prođe „kroz onu *potpunu poremećenost značenja* koju Marsel Dišan, potpuno svestan onog odstojanja između čoveka i onog što ga okružuje [...] *uspeva ne da smanji, već da usmeri u drugom pravcu, u odnosu na zadovoljstvo*, bilo da je u pitanju njegova 'lena gvožđarija', njegova 'zanimljiva fizika' ili njegova 'ironična uzročnost'“, piše Le Brenova, aludirajući na Dišanove radove koji vraćaju na ono što smo govorili u vezi sa crtežima i modelima „nemogućih objekata“.

Radi ilustracije ove buntovničke logike ili, kako bi Markuze rekao, „racionalnosti zadovoljstva“, navodimo jedan od Dišanovih radova u kojem je reklamni plakat za poznatog slikara Sapolina (Sapolin), izostavljanjem i dodavanjem različitih slova, preokrenuo u omaž njegovom prijatelju Apolineru. Reč je o redi-mejdu (ready-made) sa nazivom „Apolinère enameled“ (1916–17). Na slici se, takođe, zapaža perceptivno narušavanje uobičajenog (logičkog) izgleda konstrukcije ležaja, tj. njegova transformacija u – ne sasvim doslednu – nemoguću tri-bar i četiri-bar strukturu. Ovo je, na neki način, raritet među Dišanovim delima (Ernst 1992: 82), jer Dišan u kasnijim radovima nije sledio ovde naznačeni put koji, budući da je redi-mejd posvećen jednom od preteča i tvorca pojma *nadrealizam* (up: De Tore 2001), u velikoj meri dosledno odražava korenito preinačavanje percepcije i predstave:



„Reč je o podešavanju podudaranja među predmetima, ili njihovim delovima; hijerarhija koja iz tog podešavanja proizlazi upravo je srazmerna njihovoj disparatnosti“, piše Dišan (up: Le Bren 1976: 650). Breton je, kao što smo skrenuli pažnju, još 1935. godine podvukao zaustavljanje *objektivnog humora* pred kapijama čudesnog, da bi par godina kasnije istakao da *crni humor* omogućava sagledavanje protivurečnosti koje predstavlja žestoko odbacivanje *racionalnosti* sveta, te je njegovo jedino moguće prihvatanje u onome što je beznačajno, slučajno, proizvoljno; u predgovoru antologiji, Breton govori o „velikoj magiji“ koja opčinjava čoveka i koja je u stanju da ono što ne predstavlja zadovoljstvo, preobrazu u zadovoljstvo.

Svoj predgovor Breton zaključuje podsećajući na sve ono protiv čega crni humor žestoko ustaje, odnosno, na sve ono što crni humor želi da uništi, tako da je stav crnog humora tesno vezan za duboku krizu sistemâ koji nameću svoju vlast pojedincu kako bi ga pretvorili u nešto čime se može upravljati. Le Brenova (1976: 650–1) ističe da se crni humor „rađa u onom trenutku u kome predložena tumačenja sveta postaju problematična, onda kada život, najednom postavši svestan sebe samog, opovrgava sisteme i protivreči tautološkoj tvrdnji na kojoj sve počiva, te s obzirom na tu činjenicu, crni humor treba tesno povezati sa napretkom *ateizma*. [...] Tako bi crni humor predstavljao spontani nagoveštaj *najrevolucionarnijeg ateizma*.“

Pored Bretonove, postoji još jedna značajna antologija – *Brevijar crnog humora* Gerda Henigera (*Brevier des schwarzen Humors*) – koja se pojavila kada i drugo izdanje Bretonovog obimnog zbornika, 1966. godine. Za nemačkog antologičara Henigera, sam teren crnog humora, u njegovoj najvidljivijoj manifestaciji, postaju mizantropija, prezir, prkos i protivljenje, perverzno zasićeno komičnim. Razvijajući i sistematizujući Bretonovu koncepciju, Heniger tvrdi da u svom najispoljivijem vidu, crni humor zataškava i uništava sav smeh, ili ga pre preobražava u očaj, što podkrepljuje primerima fragmenata iz dela Svifta i De Sada, Bihnera i Poa, kao i vizijama Isidora Dikasa, alias Lotreamona. Istina je da Heniger ima više sklonosti ka teorijskom određenju crnog humora nego Breton, ali u tim pokušajima donosi malo šta novog (up:

Henniger: 1966a). Prateći potonji predgovor, on takođe pribegava Frojdovom modelu humora koji je ovaj razvio 1905. godine u *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frojd je tvrdio kako je sav humor odbrambeni mehanizam protiv životnih nevolja, samozaštita nad-ja od osećanja krivice, strahova, zabrinutosti ili užasa, u formi uživanja, analogna radu sna ili umetničkom stvaranju. Sledeći Frojda, Heniger crni humor smatra odbranom od užasnog i jezivog („das Grauen“) i za njegove psihološke uzroke i efekte uzima komičnu simultanost stalne represije i igru otkrivanja agresivnosti koju proizvodi krivica što, zauzvrat, dovodi do osećanja kako zadovoljstva tako i vaspostavljanja krivice – ova kombinacija, kaže Heniger, gradi ono što nazivamo crnim humorom. Ovakva postavka sigurno da zadovoljava primere „arhetipskog“ crnog humora De Sada i Lotreamona.

S druge strane, kako u frazeološkom, tako i u bukvalnom smislu, dakle: s druge strane Atlantika – u Severnoj Americi – pojam crni humor se prvenstveno odnosio na određeni pokret ili grupu književnih autora, dakle na književni koncept koji je, isprva, privlačio širu pažnju publike kao proizvod popularnog izdanja zbirke tekstova iz 1965. godine, naslovljene, prosto, *Black Humor*. Knjiga je sadržala trinaest heterogenih fikcionalnih ostvarenja – kratke novele i odlomci iz romana – različitih pisaca kao što su J.P. Donleavy, Edward Albee, Jozef Heler (Joseph Heller), Tomas Pinčon (Thomas Pynchon), Džon Bart (John Bart), Vladimir Nabokov, Brus Džej Fridmen (Bruce Jay Freidman) – koji je, inače, bio i urednik, i na samom kraju – čudnog sadruga, na neki način svojevrsnog „stranca“, autora kultnog romana *Putovanje na kraj noći* (1932), Selina (Céline).⁸⁷ Fridmen se opirao da ponudi svoju koncepciju crnog humora, ali je opravdanje onoga što povezuje i okuplja ovako različita dela video u napajanju nesigurnosti, „nestajanju granica između

⁸⁷ Sintagma „čudni sadrug“ ovde bi trebalo da ima ironičnu konotaciju. Međutim, moramo se ograditi uz napomenu da su mnogi od prozaista nove generacije američkih pisaca, upravo Selina i Nabokova, smatrali svojim uzorima. Pored toga, ruski emigrantski kritičari su, u 30-tim godinama XX veka, dovodili i prozu Nabokova u vezu sa Selinom, što je pogrešno, budući da slični aspekti kod Nabokova, zapravo prethode pojavi Selina i imaju izvore u ruskoj književnoj tradiciji.

fantazije i realnosti, u sasvim nepoznatom, bezumnom, novom osećaju izolacije i usamljenosti“, i iznad svega elementa društvene **satire** u svetu koji je iskočio iz ležišta, tj. zastranio. Prema Fridmenu, „udarilo se u žice koje daju nove akorde apsurdna“ (ovo nas podseća na programsku, uvodnu pesmu zbirke *Lirika Itake* Crnjanskog) tokom 60-tih godina XX veka, ističući da je u toku „novi stil promenjenog ponašanja, sa kojim se može nositi samo novi, jednom-nogom-u-azilu stil fikcije“, budući da se uobičajena reakcija satiričara nužno iscrpla dnevnom štampom. Ovi pisci novog senzibiliteta, dodaje Fridmen, povlače se u tamnije vode, negde iza satire (Friedman: 1965: viii-x).

Iako Fridmen crni humor očigledno smatra pretežno severnoameričkim fenomenom i pojavom vezanom za 60-te godine XX veka, on uspeva da podeli svoj „kolač“ i sa drugima, uključujući Selina i Nabokova, ipak dopuštajući mogućnost da je crni humor „verovatno uvek bio tu negde okolo, da će uvek i biti tu, pod ovim ili onim imenom, sve dok bude bilo maski koje treba svući, sve dok bude bilo misli na koje niko drugi neće pomišljati“ (Friedman 1965: xi). Korisnost ovog stava jeste, međutim, u suprotstavljanju jednom od najradikalnijih shvatanja američke crno-humorne fikcionalne proze koju predstavlja knjiga Maksa Šulca (Max F. Schulz), *Black Humor Fiction of the Sixties* (1963), u kojoj se insistira da se književni pojam „crni humor“ strogo ograniči na određenu skupinu autora i njihovih dela objavljenih 60-tih godina XX veka u Severnoj Americi. Šulc, međutim, nije isključivo zainteresovan za koncept crnog humora; pre se može reći kako je sfera njegovog interesovanja ograničena na one američke pisce šezdesetih koji su iz ovog ili onog razloga, s vremena na vreme, bili svrstavani u crno humoriste. Šulc je nezadovoljan ovim pojmom, jer izbegava skoro u celosti čitavo pitanje humora, i čini se, zapravo, da ne odobrava pomenutim autorima to što imaju „na neki način ograničavajuću viziju sposobnu za naročita zastranjivanja komedije, pre nego univerzalno stanje tragedije“ (Schulz 1973: 11).

Autori crnog humora, prema Šulcu, jesu *post-egzistencijalisti* koji više nemaju potrebe da ukazuju na stanje opšte apsurdnosti. Sve verzije stvarnosti samo su mentalni konstrukti; nijedna zakonitost, moralna ili intelektualna, nije nužno istinitija od bilo koje druge i ništa nema

suštinsku vrednost. Život je lavirint, umnožen, besmislen i beskrajan, a predstavnici književnosti crnog humora različito reflektuju taj stav: poigravaju se sveobuhvatnim enciklopedijskim krajevima igara, kao što to čini Džon Bart u pojedinim romanima, izražavaju programski sproveden skepticizam, kao što je to slučaj sa Kurtom Vonegatom, ili stvaraju svetove koji su parodija svih sistema, poput Tomasa Pinčona ili H.L. Borhesa, kome je, kao počasnom članu kluba, dopušteno da se pridruži Fridmenovim ustaljenim, asimilovanim i preobraćenim strancima, Nabokovu i Selinu. Međutim, Šulcov izbor, zasnovan na specifičnim svojstvima dela crnohumornih autora, s druge strane, ne bi smeo da zaobiđe ni druge ne-američke autore, te na taj način vrlo brzo pada u vodu bilo koji američki zahtev za ekskluzivnim pravima na teritoriju. U red autora čija dela sadrže karakteristike Šulcove „uskogrude klasifikacije“ sigurno da spadaju Gabrijel Garsija Markes i Hulio Kortasar, Ginter Gras i Tomas Bernhard, Italo Kalvino, Rejmond Kvin (Raymond Queneau) i Beket, dakle, Hispanoamerikanci i Evropljani. Pored toga, tu se mogu ubrojati srpski pesnici Vasko Popa, Miodrag Pavlović (sa prve dve zbirke) i Ljubomir Simović, zatim prozni autori kao što su Miodrag Bulatović, Borislav Pekić i Bora Ćosić.⁸⁸ Svi oni dele istu otuđenost, ironiju, podrugivački apokaliptični ton, parodijsko pod-rivanje svih sistema, iste jednodimenzionalne književne junake, svojstva puste zemlje, disjunktivnu strukturu, umetničku samosvest i uživanje u toj samosvesti – i iznad svega, dele jednu glavnu osobinu: *odbijanje da ono što bi neko mogao smatrati tragično obrađuju kao takvo*, i to ne zarad jeftinog trika i metoda provokacije, šokiranja ili buđenja bezobzirnog smeha koji nikoga ne poštuje, već zbog toga što je *komični pristup za njih zaista jedini preostali pristup koji je umetnički dopustljiv i prihvatljiv*. Dakle, i

⁸⁸ Petar Milošević je sklon da ovu plejadu srpskih pisaca ubroji u predstavnike književnosti apsurdna: „Osim već uočene paralele između Vaska Pope i Miodraga Pavlovića, čija prva zbirka *87 pesama* (1952) nekim svojim slojevima takođe obogaćuje poeziju apsurdna, postaje jasno da poreklom egzistencijalistička proza Miodraga Bulatovića, Radomira Konstantinovića i ranog Borislava Pekića spada takođe u srpsku književnost apsurdna“ (Milošević 2008: 16). Više o poetici stvaralaštva Bore Ćosića, pak, videti u sjajnoj studiji Predraga Brebanovića, *Podrumi marcipana* (Brebanović 2006).

Fridmen i Šulc posmatraju književnost crnog humora kao suštinski postegzistencijalistički, **postmodernistički** i skoro isključivo američki fenomen, što je, složićete se, u najvećoj meri stav koji bi da raskine sa prošlošću i istorijsko-književnim nasleđem.

Pored toga, ako se pogledaju definicije humora u književnim rečnicima različitih jezika tog vremena, zapaziće se veliki broj nepodudarnosti. Naime, sasvim je razumljivo da je francuska fraza *humor noir* starijeg porekla od ekvivalentnog engleskog izraza *black humor* – u *Grand Larousse de la langue française*, „humor noir“ je definisan kao ona vrsta humora koja, koristeći okrutnost, gorčinu, a neretko i očaj, podvlači i ističe apsurdnost sveta – ne odnoseći se nužno na 60-te godine XX veka, niti na američki kontinent. U britanskom, Harapovom (Harrap) rečniku *New Standard French and English Dictionary* iz 1972. godine, fraza *humor noir* prevodi se lakonski i kratko, sa primarnim značenjem „bolesnog humora“, a tek na drugom mestu sa značenjem „gorkog, podrugljivog, zajedljivog humora“. Nemački leksikon (Gero von Wilpert) *Sachwörterbuch der Literatur*, objašnjava *schwarzer Humor* kao novi pojam za u celosti tradicionalnu formu „humorloser Scherez“, tj. „šale bez humora“, čija je osobenost „apsurdni teror, užasna komika, sablasna, grozna i jeziva besmislica i smeh, tamna groteska, bezosećajni cinizam, koji postiže komični (ali ne i humorni) efekat prvenstveno zahvaljujući preterivanju“. Izdanje *New Columbia Encyclopedia* iz 1975. godine definiše crni humor kao „groteskni ili morbidni humor koji se upotrebljava kako bi se izrazili apsurdnost, bezosećajnost, paradoks, i okrutnost savremenog sveta, upućujući čitaoca na dela Stenlija Kjubrika, Jules Feiffer, Kurta Vonegata, Tomasa Pinčona, Džona Barta, Josefa Helera, i Filipa Rota, koji stvaraju 60-tih godina i među kojima, sem Kjubrika, nema nikog ko nije Amerikanac, kao da je fenomen o kome se govori lokalni i tada savremeni izdanak (up: O'Neill 1993: 62–3).

Iako pojam „crni humor“ može biti koristan da imenuje jedan novi oblik romana i fikcionalnih dela tokom 60-tih godina XX veka, sigurno je da većina teoretičara takvu definiciju „crnog humora“ smatra nedostatnom, s obzirom na to da ona zanemaruje evropsku tradiciju. S druge strane, Henigerova definicija je ograničavajuća upravo u slučaju

američkih autora 60-tih godina, ili onih koji bi se toj skupini mogli pridružiti. Dok se nabrojani autori s početka druge polovine XX veka mogu okupiti oko odrednica komični, zabavni, provokativni, oni autori koje nabrajaju Breton i Heniger i koji su, istovremeno, klasika crnog humora, kao da pre teže da probude užas nego veselost. Henigerova definicija crnog humora, posle svega, od Frojdove se razlikuje samo po stepenu, ali ne i po vrsti. Očito da nam je potrebna jedna vrsta sintetičkog modela definicije crnog humora.

Čini se da su najbliži istini oni istraživači i proučavaoci koji tvrde da crni humor nije jedinstvena pojava ni u Americi ni u Evropi, niti, čak, isključivo vezana za XX vek. Razmatrati apsurdni senzibilitet sa zabavnim užasom, nastavak je prilično stare tradicije koja je čas rasla, čas opadala i postajala prigušena tokom istorije zapadne književnosti. Nervozni smeh koji izmamljuju dela Aristofana, Juvenala, Petronija, Erazma, Šekspira, Servantesa, Rablea, De Sada, Svifta i Voltera jeste vrsta smeha vrlo bliska čitaocima književnih dela XX veka u kojima nailazimo na crni humor. Kurcijus, na primer, primere crnog humora, ili kako ga on naziva, „grotesknog humora“, nalazi još u srednjovekovnoj hagiografiji, u žanru **passio**, tj. književnoumetničkim produktima državne crkve, koja je nastala u IV veku: to su *passions artificielles* („artificijelna mučeništva“) ili *passions épiques* („epska mučeništva“), žanrovi koji maju konvencionalan i legendaran karakter. „Zatim je“, ističe Kurcijus, za istoriju književnosti „postalo značajno to što je španski pesnik Prudencije (oko 400. godine) u svom delu *Peristephanon* (*Mučenički venci*) takve epske pasije pretočio u formu latinskog umetničkog pesništva“, koje „nudi primer grotesknog humora u okviru jednog sakralnog pesničkog žanra“ (Kurcijus 1996: 705). Evo reči koje Lavrentije, koga muče na užarenom roštilju, govori njegovom mučitelju:

„Obrni tela onu čest
Što dosta već zapekla se,
Pa gledni malo šta to tvoj
Plamteći Vulkan postignu.“
Na vođin obrnu ga mig.

„Ta žderi“, reče, „pečen sam!
I kušaj da l' ti slađi beh
Ko živ, il' ko pečenica.“

Pokazujući kako je Prudencije pretočio u stihove jedan iskaz mučenikov (*assum est, versa et manduca* – „pečeno je, obrni i jedi“), Kurcijus obara tezu R.M. Pidala da je „Prudencije postavio u temelje nove hrišćanske poezije, kao kamen temeljac, sasvim posebne španske osobine, ponekad u neskladu sa psihologijom drugih naroda, a ponekad i neprijatne za skrušene tumače“ i navodi da je „onaj Prudencijev *humorismo atroç* doslovno preuzet iz rimske tradicije“ i da „spada u ekumenski fond motiva starohrišćanske forme *passio*“. Drugim rečima, pravi izvori ovakvih grotesknih crnohumornih slika ne nalaze se ni u Rimu, već u Maloj Aziji i Egiptu, tj. u onome što se naziva „Hrišćanski istok“ (*Oriens christianus*) ili ekumenska literarna tradicija grčkog Istoka (up: Kurcijus 1996: 706–10).

Otuda nije čudno što se crnohumorne slike javljaju u ruskoj književnosti XX veka, nezavisno od latinske tradicije. Za ilustraciju ovog postupka, navešćemo fragmenat iz *Sentimentalnog putovanja* Viktora Šklovskog, u kojem autor opisuje strahote građanskog rata, gradeći apsurdnu grotesku:

„Prije nekih tri tjedna susreo sam u vagonu vlaka koji je putovao iz Petrograda u Moskvu, jednog vojnika perzijske armije. On mi je ispričao detalj u vezi sa eksplozijom.

Nakon eksplozije, vojnici su se, da prekrate vrijeme do dolaska vlaka, zabavili sakupljanjem i sastavljanjem rastrganih udova svojih drugova.

Sakupljali su ih dugo.

Jasno, dijelovi su se kod mnogih ispremiješali.

Jedan od oficira prišao je dugom nizu položenih tjelesa.

Posljednji pokojnik bio je sastavljen od preostalih dijelova. Imao je trup krupnog čovjeka. Uz taj trup bila je prislonjena malena glavica, i na grudima su ležale malene, neravne ruke, obje lijeve.

Oficir je gledao dosta dugo, onda je sjeo na zemlju i počeo se smijati... smijati... smijati...“ (cit. pr: Medarić-Kovačić 1984: 27–8)

Pored Šklovskog, o crnom humoru se može govoriti kao o jednoj značajnoj pojavi u ruskoj avangardnoj književnosti, prvenstveno u vezi sa **oberiutima** (Vvedenski, D. Harms), gde je reč „o efektu koji proizilazi iz težnje pisca prema začudnosti proze“, svojsvrskom očuđavanju koje se „često postiže pomoću emocionalnog kontrasta: situacija koja u životu ne izaziva emocije u promatraču ili sudeoniku prikazuju se u književnom delu u naglašeno emocionalnom ključu, i obrnuto, pojava koju ljudi obično doživljavaju emocionalno, biva prikazana u obrnutom ključu – distancirano, hladno“ (Oulanoff, cit. pr: Medarić-Kovačić 1984: 27). Tekstovi Harmsa i Vvedenskog možda su najradikalniji u svom crnom humoru: Vvedenski se često nalazi na rubu infantilizma i igre, a Harmsove minijature i anegdote predstavljaju alogične i apsurdne situacije, i „često djeluju poput prepričanih košmara, čak i onda kad smo svjesni literarnosti postupka“ (Medarić-Kovačić 1984: 30). Pored oberiuta, crni humor je svojstven ranim Nabokovljevim romanima *Kralj, kraljica, pub, Camera obscura* i *Poživ na pogubljenje*, nazvanim „crnim farsama“ zahvaljujući, s jedne strane, prisustvu groteske sa obeležjima alogičnosti i apsurdna, a s druge, naglašenim parodičnim elementima.

Uprkos nekim stavovima da se ovaj humor ne može definisati (up: Hellenthal 1989: 13; 42–3), čini se da se ipak može dati jasna definicija crnog humora. Prema kognitivnoj teoriji humora, crni humor se može odrediti kao **metaemocija**. To je *prihvatanje* negativne situacije kao što su smrt, zatočeništvo, bolest, rat, nepravda, itd. Crni humor može, takođe, biti način na koji učimo da uživamo čak i u onom što je najgore i neizbežno. Svet postaje vrsta haosa ili kosmičke šale. Uz crni humor možemo pokušati da izađemo na kraj sa negativnim situacijama ili čak da uživamo u njima (up: Hellenthal 1989: 32). To znači da, ako ne možemo uvek imati pozitivne emocije, moramo se upitati kako možemo naučiti da uživamo i u negativnim situacijama – jedan od načina za to jeste crni humor.⁸⁹ Prema kognitivnoj teoriji emocija, pak, mogu se izdvojiti tri opšta tipa crnog humora: i) *pozitivna ocena negativnog događaja*,

⁸⁹ Jonesko je pisao: „Postati svestan onoga što je zastrašujuće i smejati se tome znači postati gospodar strašnom“ (up: Hellenthal 1989: 32).

kao što je pogreška; crni humor će nastati kada se greška posmatra kao prekomerna, preuveličana (do razmera tragike) do te mere da je teško dati pozitivnu procenu; ii) *pozitivna ocena negativnih emocija* kao što su strah, užas ili beznadežnost tj. metaemocija; ovo se čini kao kontradiktorno, jer kako će neko prihvatiti nešto što je neprihvatljivo?, ili kako se zastrašujuće može shvatiti kao čudesno i lepo?; međutim, lako je videti kako je moguć humor o negativnim emocijama, isto kao i o negativnim situacijama; iii) treći slučaj se pojavljuje kada je reč o *istovremenom postojanju dve emocije, npr. humora i straha*. Ova tri osnovna tipa crnog humora povezuje zajednička osobina – svi uključuju pozitivnu emociju (PE=humor) koja je u nekom odnosu sa negativnom emocijom (NE=crni). Crni humor se onda može svesti na osnovnu formulu PE i NE. Postoji klizeća skala između humora (PE) i straha (NE) tako da u određenim tačkama jedno prelazi u drugo, kao što na primer humor može da se premetne u podsmeh i bes, ili obratno.⁹⁰ Slab crni humor jeste zabavljanje ispred lica lude, dok je jak crni humor zabavljanje ispred lica farse. Na taj način, mogu se kombinovati razni *odnosi* između PE i NE kako bi se došlo do velikog broja značenja crnog humora. Popina poezija na dobar način ilustruje neke od ovih mogućnosti.

Dakle, iz svega što je navedeno, moglo bi se zaključiti da se **crni humor**, a) može posmatrati kao *poseban vid humora* koji se neretko naziva i „humorom pod vešalima“ i koji je, zapravo, *humor groteske* (up: Tamarin 1962: 90), odnosno, *metaemocija*, ali i b) tendencija da se shvata kao *vanvremenska kategorija stila* (Medarić-Kovačić 1984: 33). Otuda, crni humor nije prosto onaj tip humora koji se smeje samo „crnim“ stranama života, pohlepi, očaju, nepravdi, zlu ili smrti, ili predmetima zaštićenim, tabuisanim, kao što su silovanje, ubistvo, samoubistvo, povrede ili ludilo. Sigurno da je takav humor vrlo često „crn“, naravno, u svom komičnom odnosu prema ozbiljnom ili čak tragičnom materijalu, ali nas ne pogađa uvek kao nešto što je podjednako crno, budući da skala može varirati od veselog i mahnitog humora kakav je onaj u crtanom filmu, preko razigrane i često smešne groteske Monti Pajtona, pa sve do sveta noćne

⁹⁰ Više o odnosu humora i užasa videti u: Noel 1999: 147–55.

more, kakav je Kafkin – koji je sam Kafka nalazio zabavnim – ili sveta kakav je De Sadov. Ukratko, crni humor ne može biti definisan samo pomoću pojmova koji označavaju *predmete* njegove obrade; on mora biti definisan pojmovima koji označavaju *oblike njegovog postojanja*, a u tom slučaju, postojanje skale onoga što se može smatrati crnim humorom, koji ide od frivolnog do zastrašujućeg, predstavlja početnu tačku jedne kontrastne definicije i suprotstavlja crni humor drugim oblicima humora, bez obzira na to da li su oni shvaćeni kao benigni ili podrugljivo agresivni. Otuda se oblici njegovog postojanja, o kojima je bilo reči u prethodnim odeljcima ovog poglavlja (*igra sa apsurdom, kombinovanje kletvi i psovki, ironija, parodija, satira i kritika*), poklapa sa onim što je Medarić-Kovačić (1984: 34) iznela povodom posmatranja crnog humora kao *efekta pragmatike teksta*: „Da bi se govorilo o pragmatici crnohumornog teksta, trebalo bi analizirati njegove tehnike komičnog. A one u slučaju crnog humora obuhvaćaju mnoge poznate postupke, tako najviše ironiju, parodiju, grotesku.“



EPILOG

SPEKTAR POPINOG PESNIČKOG HUMORA

Analiza humora uz pomoć određenih koncepata ili teorija, tj. *mehaničama analize*, omogućila je identifikaciju različitih tehnika, odnosno, *analizu* različitih *mehaničama* humora u Popinoj poeziji. Budući da je u poeziji Vaska Pope humor uvek snaga verbalizovane slike, i da pesnička slika ima ulogu prenosioca humora, naša *analiza* se uglavnom rukovodila analizama pesničkih slika, odnosno: a) *retoričkih figura i tropa*: metafore, metonimije, katahreze, personifikacije, antiteze, amfibolije, oksimorona, paradoksa, hijazma, kao i b) analizom postupaka koje je izdvojio Bergson, kao što su: humanizacija i dehumanizacija (mehanizacija onog što je živo ili ljudsko), narušavanje asocijativnog niza, odstupanje od uobičajenog, jukstaponiranje ne-sličnih stvari, predmeta i pojava, doslovno shvatanje metafore, obrt, ukrštanje i transpozicija, ali i c) analizama kontradikcija, komičnih besmislica, apсурdних i paradoksalnih slika koje narušavaju našu logiku i omogućavaju stvaranje jedne vrste groteskne slike „izokrenutog sveta“ Popine poezije.

Na osnovu svega rečenog, moglo bi se zaključiti da je u Popinoj poeziji humor prisutan od prve do poslednje zbirke pesama, premda u različitim pojavnim vidovima i sa različitim intenzitetom. Humor je jedan od presudnih elemenata i ključnih odlika Popine poetike u prve tri knjige pesama (*Kora*, *Nepočin-polje* i *Sporedno nebo*), u poslednjoj pesničkoj zbirci (*Reč*), kao i u zbirci za koju je istaknuto da je „najvedrija“ i koja predstavlja pesnikovu ličnu mitologiju (*Živo meso*), dok se u zbirkama koje imaju za temu nacionalnu istoriju i mitologiju (*Uspravna zemlja*,

Vučja so i Kuća nasred druma) njegova uloga podređuje drugim elementima pesničkog izraza.

U najopštijem smislu, ako bi se tražio zajednički sadržatelj raznovrsnih vidova humora koji postoje u Popinoj poeziji to bi bio apsurd. „Humor likuje nad ništavilom, a apsurd likuje nad humorom“, zaključuje autor knjige *Poezija apsurdna* (Milošević 2008: 39). *Apsurd* je osnovni, vezivni, sveprožimajući element svih vidova Popinog pesničkog humora. Potom, moglo bi se reći da Popin humor ili *apsurdni* smeh njegove poezije ima dva registra koja se međusobno ne isključuju, budući da jedan podrazumeva drugi. Ova dva registra nalaze se na krivulji (spiralni?) koju sačinjava nekoliko varijacija humora. Prvi registar sačinjava humor koji je posledica izvitoperenja normi sveta u kojem se njegove vrednosti suštinski ne narušavaju, a drugi registar sačinjavaju različiti oblici crnog humora ili humora narušenih vrednosti. Oba ova registra, pak, imaju pozitivan i negativan ton ili benigni i maligni pol. Takođe, oba ova registra imaju i svoju pasivnu i aktivnu stranu, o čemu će biti reči kasnije.

Prvi registar sačinjava humor koji je u suštini samozadovoljan i samouveren, koji izvire iz uređenog sveta netaknutih vrednosti – humor onoga što je unutra i sigurno, pre nego onoga što je spolja i ugroženo. Svet može zaista delovati preteće, ali onda kada je pretnja savladana pomoću zaštitnog filtera humora, osećamo se još jednom sposobno – čak iako samo trenutno – da sa tim svetom izađemo na kraj i da se s njim izborimo. Taj oblik je uglavnom, premda ne isključivo, benigni, topao, tolerantan, simpatišući, humor osećajnosti i senzibiliteta, rečju, humor koji nastaje narušavanjem normi i pravila koje ne ugrožava. Čak i kada svesno i eksplicitno kritikuje ta pravila (npr. analizirane pesničke slike ciklusa „Spisak“, „Daleko u nama“) ili, u nekim slučajevima (III, 1.2), kada se približava tzv. podrugljivom, hladnom, netolerantnom, nesimpatišućem, humoru odbijanja i ispravljanja koji ta pravila brani (npr. pesme ciklusa kao što su „Vrati mi moje krpice“, „Ćele kula“ ili „Zapisi o kući nasred druma“), ovaj oblik humora uvek vidi 'Ja' optimistično, dakle kao činilac kontrole u uređenom svetu.

Drugi registar, pak, predstavlja najznačajniji i najučestaliji vid pesničkog humora Vaska Pope – crni humor. To je ne samo humor

izgubljenih normi i narušenih pravila, već urušenog poverenja, oslonca, humor dezorijentacije, uvećavanja nereda ili, ako se poslužimo rečnikom fizike, humor entropije. Ovaj oblik humora zasnovan je na suštinskoj nekongruenciji – *komičnoj obradi materijala koji se takvoj obradi opire* – kao i na utisku naročitog odgovora, specifične čitaочеve percepcije da je ova nekongruencija zapravo *izraz osećanja dezorijentacije*, pre nego frivolne želje da šokira. Osnovni oblici artikulacije crnog humora ili humora entropije u Popinoj poeziji jesu: satirični, ironični, groteskni, apsurdni i parodijski.

Satira, iako primarno izraz negativnog „etosa smeha“, tzv. podrugljivog humora, odražava spektar humora na sopstvenoj skali, koja se razvija od onoga što bi se moglo nazvati benignom satirom, koja je sigurno i tolerantno usidrena u sopstveni vrednosni sistem, preko podrugljive satire u užem smislu, gde akcenat počinje da se prebacuje sa didaktičkog na kritičko, dok se na kraju ne dospe do crne ili entropijske satire u kojoj nered trijumfuje nad poretkom. U Popinoj poeziji *satirični oblik* je prisutan u najmanjoj meri, ali se njegovi registri mogu pronaći u zbirci *Sporedno nebo*, kao i u pojedinim pesmama zbirke *Reč* (na primer, pesme „Doručak u velegradu“, „Pesničko veče za gastrabajtere“, „Zidanje“, „Rt dobre nade“, „Lepi bogomrzac“, „Velika opravka“). Na benignom kraju skale *satiri* je svojstveno čvrsto verovanje u sopstvenu moć činioca, uverenje da se realno zaista može dovesti u blizinu udaljenog idealnog (u tome je, na primer, vidljiva srodnost zbirke *Živo meso* sa žanrom *menipeje*). Na entropijskom kraju skale, pak, nailazi se na naglašen nedostatak verovanja u sopstvenu moć kao činioca moralnog obrazovanja, a didaktičnost se povlači pred zapanjujućom vizijom do krajnosti dovedene entropije, potpunog nereda (na primer, pesma „Zapevka“, ili pesme ciklusa „Lipa nasred srca“). Takva gradacija se može predstaviti primerima Popinog etičkog smeha, upućenog protiv onoga što nije dobro (određene pesme zbirke *Reč* koje je čine 'kritičkom knjigom'), kao i suprotne, entropijske, strane skale gde se mogu, na primer, ubrojati stihovi pesme „Na kraju“, ciklusa „Kost kosti“: „Sad se više ne zna / Ni ko je gde ni ko je ko / Sve je ružan san prašine“.

Dok *groteskno* i *satirično*, budući da predstavljaju agresivni oblik, mogu da idu zajedno i funkcionišu u simbiozi, nestabilni spoj *ironije* i *groteske* predstavlja takvu modalnu vezu čija nestabilnost u velikoj meri pruža formalno oblikovanje disjunktivnih osobina crnog humora u *alegoriji* (na primer, ciklusi „Razmirica“ i „Raskol“ zbirke *Sporedno nebo*).

Ironija je stalni katalizator crnog humora po tome što uredno funkcioniše kao most između komičnog i tragičnog. *Ironija*, poput humora, može da predstavlja književni, tj. retorički postupak, književnu formu, ali i oblik postojanja, tj. načina posmatranja i stava prema životu. Takođe, poput humora, *ironija* se usredsređuje na protivrečnosti između realnog i idealnog, i zahvaljujući tome, poput humora, tradicionalno je jedan od glavnih postupaka *satire*. Bergson je, podsetimo se, skrenuo pažnju da, dok *humor* naglašava stvarno, *ironija* stavlja akcenat na idealno, a *satira* teži da ih sjedini. Dok humor upućuje na stvarno, na ono što jeste, i izaziva benigni ili podrugljivi smeh na račun izvesne manjkavosti, *ironija* upućuje na jaz koji razdvaja stvarno od idealnog, i otelotvljuje tu disjunkciju dvosmislenim diskursom. Dok se jaz širi do tačke kada se stvarno više ne prihvata kao istinito (kao u pojedinim pesmama *Sporedno nebo*, ili u pojedinim pesmama ciklusa „Igre“ i „Kost kosti“, ♣ III, 1.3), tj. ne više usklađeno sa idealnim, *ironija* sve manje odgovara magnetnoj privlačnosti *satire*, a sve se više približava *groteski*, i u tom procesu postaje dominantni oblik crnog humora. Takođe, u tom procesu *ironija*, da tako kažemo, ruši sebe, podudarajući se sa razvijanjem već nagoveštene *satire* i postaje u povratku crnohumorna. Drugim rečima, disjunkcija svojstava *ironije* nestaje u disjunkciji *groteske*.

S druge strane, *groteska* pedantno rukuje preuveličavanjem pre nego potcenjivanjem, pre iznenađenjem nego insinuiranjem. *Ironija* je intelektualna i racionalna; *groteska* je emocionalna i iracionalna. *Ironija* je, takoreći, genetski samopouzdana; *groteska* je, da parafraziramo Volfganga Kajzera, pre umetnički izraz ostranijavanja i otuđenja koje steže ljude u trenucima kada je vera u savršenstvo i zaštitnički prirodni red oslabljena ili uništena. Poput *ironije*, kao i poput humora uopšte, *groteska* je takođe zasnovana na inkongruenciji, ali dok samouverene forme *ironije* i *humora* naglašavaju moguće razrešenje sukoba i samo u

određenom stepenu postaju crnohumorne (ova kombinacija je, inače, vedrija – *Živo meso*, Rež), *groteska* uvek stavlja akcenat na nerešiv sukob nesaglasnosti. Upravo je ova primarna nekongruencija u samoj prirodi *groteske* – sjedinjena sa sekundarnom nekongruencijom kombinovanja preuveličavanja groteske i potcenjivanja ironije – ta koja istovremeno izaziva strah i uzbuđenje (☞ III, 1).

Groteska funkcioniše kao dominantni oblik crnog humora pre nego skupina formalnih postupaka, prvenstveno zbog toga što je uvek povezana sa nekim oblikom pretnje koja postoji između autonomije individualnog Ja, s jedne, i sveta, s druge strane. *Groteska* je, poput ironije, neka vrsta 'ničije zemlje' između humora i apsurda. Tragedija, složićemo se sa Umberto Ekom (☞ I, 1.3), predstavlja svet pravila u kojem je svaki prekršaj sažeto osuđen; komedija, kako u benignoj tako i u podrugljivoj formi, takođe podrazumeva prvenstvo pravila i reda; *groteska*, pak, predstavlja nalet nereda, naročito povezan sa fizičkim abnormalnostima, deformacijama i izopačenošću. Da još jednom parafraziramo Kajzera, groteska je 'suprotna uzvišenom po tome što nas uzvišeno vodi ka istini i dobrom, dok groteska ukazuje na neljudsko i ambis'. Gerd Heniger, kako je navedeno, vidi najveći i najzadovoljavajući izraz crnog humora upravo u tom približavanju ponoru (☞ III, 3). Ne možemo se složiti, međutim, sa stavom da pri nestanku komičnih elemenata napuštamo oblast crnog humora. Jedan od odlučujućih faktora u utvrđivanju elementa komičnog u humoru, jeste upravo *medudejstvo opisanih grotesknih i ironijskih oblika*: na primer u Popinim spokojnim opisima „kružnog pakla“ igara, istoimenog ciklusa, u racionalnoj demonstraciji „dejstvenog besmisla, prihvaćenog kao smisao, ozakonjenog kao diktat ponašanja“ (Lalić 1988: xiv). Osećaj dezorijentacije koji obezbeđuje stilistički nesklad ovog primera, proizvodi veselo raspoloženje u zavisnosti od dijametralno suprostavljenih priroda njegova dva konstitutivna principa: s jedne strane su bezazlene igre, a s druge, groteskni opisi kidanja glava, ruku, nogu, guljenja kože, otvaranja grudi, vađenja srca itd. Isti je slučaj, treba dodati, sa navedenim *pesmama u prozi* prvog izdanja zbirke *Nepočin polje* (up: Popa 1956).

Satirični oblik crnog humora neuspešno zahteva nužnost usklađivanja realnog i idealnog, dok *ironijski oblik* motri na jaz između nepremostivog.

Groteskni oblik Popinog crnog humora ide dalje u tome da potkopa autonomiju realnog, kao i da pomoću proširenja uzdrma jemstvo zakonitosti, predstavom povezivanja realnog i idealnog. *Apsurdni oblik*, nasuprot, beleži nestanak idealnog. *Apsurdni* smeh u Popinoj poeziji jeste „*risus purus*“, „slavljenje najveće šale“. *Apsurd* je, više je puta istaknuto, osnovni, kohezivni, sveprožimajući element svih vidova Popinog pesničkog humora. *Satira* i *ironija* prelaze liniju koja deli samouvereni od crnog humora jedino *in extremis*; *groteska* je obično *forma* crnog humora; *apsurd* je, konačno, utoliko ukoliko je pre komičan nego tragičan oblik, uvek *izraz* humora, pa čak i u svom naglašavanju tragičnog ostaje najplodniji izvor latentnog crnog humora. Sve forme humora koje smo pobrojali, ukratko, konačno teže apsurd. Naime, sve što je ostalo od Popine igre realnog i idealnog jeste jedan jaz, centralni – da se poslužimo tom kovanicom – ’nepremost’, tzv. zev, hijat koji otvara vrata nekoj vrsti nereda, haosa.

Apsurdni smeh, ponovićemo, ima dva registra koji se međusobno ne isključuju, jer jedan uvek implicira drugi. Njihovim razlikovanjem u stanju smo da proširimo spektar humora korak dalje, do tačke gde počinjemo da uviđamo da se krivulja razvoja vraća na svoj početak. Taj spektar, kao što je bilo reči, sadrži nekoliko varijacija humora podeljenih u dve grupe: u prvu spadaju benigni i podrugljivi humor, a u drugu različiti oblici crnog humora. Benigni i podrugljivi humor mogu se kombinovati i stvoriti višu klasu tzv. kosmičkog humora, jer su benigni i podrugljivi humor, zapravo, pasivna i aktivna strana kosmičke komedije. Drugu grupu, tj. crni humor, moguće je posmatrati na isti način: na pasivnoj strani nalazi se *crni humor* (*satirični*, *ironijski*, *groteskni* i *apsurdni*) implicitno označen osećanjem izgubljenih vrednosti i očiglednim prihvatanjem potpunog nereda, a na aktivnoj strani je oblik humora koji se može označiti kao „metahumor“, jer ga karakteriše osećanje parodiranih vrednosti i preceñivanja u paradoksalnom slavljenju narušavanja pravila.

Pojam „metahumor“ – o kojem je bilo reči u poglavlju *Humor i frazeologizam* (☞ II, 1.4.2) – odgovarajući je ne samo u kontekstu ranije iznete tvrdnje koja se, između ostalog, poklapa sa Beketovom, o „smehu koji se smeje smehu“, području koje u pojmovima našeg modela

uključuje ne samo apsurdni oblik, već takođe i njegov dekonstruktivni parnjak, oblike *parodije* i *metaparodije*. U širem smislu, sav crni humor sadrži seme metahumora, zbog toga što je u njegovoj prirodi sadržana njegova sopstvena kritika, ali u najpotpunijem smislu *metahumor* nalazi izraz u *parodiji* koja je krajnje samosvesna, samorefleksivna. U Popinoj poeziji karakteristično je izbegavanje ili odbacivanje „monološkog diskursa“, čime se dovode do apsurdna interne literarne konvencije – obrasci koji utvrđuju doslovna i prenosna značenja (sve pesme u kojima je dosledno sprovedena „igra sa frazeologizmima“; ¶ II, 1.4.2), zatim igra uvodnim formulama bajki kao „signalizatorima“ žanra (¶ II, 1.5), istorijskim hronologijama (*paradoksi* kao vremenska, prostorna ili vremenska i prostorna pomeranja, ¶ II, 2.4) ili modelima komuniciranja sa čitaocem (poput konvencije finalne formule usmenog pripovedanja u poslednjoj pesmi ciklusa „Igre“, ¶ III, 1.4). U ovim pesmama nije reč o pasivnom, već o aktivnom smehu povlađivanja, održavanja šale, obeleženom suštinskom neautentičnošću. Ovo je humor parodičnih normi, šepurenja poetske fikcije, humor gracioznih konstrukcija. Ovde, u kraljevstvu igre, u kojem *satira* ustupa mesto *parodiji*, stoji onaj Bretonov „revolte superieure de l'esprit“, koji se preliva u različite svetove iza apsurdnog smeha. Metahumor, u svom punom parodijskom smislu, jeste igra sa *paradoksom*, samodestruktivan po tome što je zadovoljno afirmativan, iako afirmiše ništavilo: u ovakvim konstrukcijama kolebljivosti otkriva se da je spektar humora upisan u *Mebijusovu traku*; drugim rečima, on vraća na samoga sebe sve dok slavljenje nereda ne postane paradoksalno slavljenje reda, ponovo zadobijenog kosmosa, ali dobijenog kroz ogledalo. *Metahumor* provocira nered u parodijski red na sopstvenim rubovima, u igri nanovo stvorene fiktivnosti. *Parodija* i *paradoks* jesu oblici postojanja ovih narcisoidnih antisvetova, i u njihovoj igri sa kaosom oni jasno naglašavaju formu, oblikotvornost, strukturu u uzbudljivom, euforičnom pokazivanju veštine ili, da iskoristimo poznatu metaforu Đorđija Vukovića, *ars combinatoria-e*.

Crni humor je humor dezorijentacije; *metahumor* je humor parodijske reorijentacije. *Metahumor*, može se dodati, pronalazi široko rasprostanjenu ekspresiju u Popinoj poeziji i nalazi primenu u onim delima koja

su prepoznata kao *alegorijska*: ciklusi „Igre“, „Kost kosti“, „Mala kutija“, i „spev“ *Sporedno nebo* koji funkcioniše i kao žanr *metaparodije*. Popina *postmodernistička alegorija*, kao ključna figura koja čitav tekst pretvara u trop, čuva dvostruku strukturu metafore duž čitavog teksta, postaje neuhvatljiva i naodrediva, samoparodijska poetska fikcija, ili poetska fikcija o fikciji u kojoj funkcioniše samoparodijski humor, humor o humoru.⁹¹ Najznačajnija funkcija različitih vidova Popinog pesničkog humora upravo se ogleda u stvaranju dela koja su u najvećoj meri *neodredive alegorije*, odnosno, u tome što je *humor* u Popinoj poeziji *sredstvo kojim se uvodi i produbljuje ontološka nesigurnost*, ona vrsta oklevanja specifičnog za *tropološki svet* njegove poezije. Ova vrsta humora se sve više razilazi sa uobičajenim pretpostavkama o komičnom kao privremenom narušavanju jedne harmonije čije se postojanje podrazumeva, komike koja utvrđuje nesklad u svetu pojava, ali ne ugrožava supstancijalno jedinstvo sveta.

U kojoj meri je Popin pesnički humor daleko odmakao od epistemoloških pitanja modernizma (moderne i avangarde) i postao sredstvo kojim se otvaraju ontološka pitanja, najavljujući doba *postmoderne*, svedoče i reči njegovog savremenika, Zorana Mišića: „Savremeni humor ide do kraja u razvijanju suprotnosti: fenomenalni nesklad on pretvara u ontološki. On se ne ograničava na kritiku pojava, naravi ili društvenih institucija, već dovodi u pitanje sveukupno ustrojstvo sveta. Između čoveka i stvari, slobode i nužnosti, pojave i suštine, ideje i stvarnosti zija nepremostiv jaz, koji humor pokušava da ukine produbljujući ga sve više, rušeći sve mostove između jedne i druge obale, prikazujući podjednako apsurdnim i lik sveta u ogledalu uma i pretenzije uma da dokuči tajnu sveta. Smisao je modernog humora da oslobodi čoveka otkrivajući mu njegovu neslobodu, da mu pribavi moć nad stvarima spektakularnim prikazom njegove nemoći i spase ga saznanjem da mu nema spasa“ (Popa 1979: 28).

⁹¹ Ovaj *metahumor* nije ništa drugo do – prema terminologiji Alfreda Žarija – primenjena patafizika. Alfred Žari je definisao koncept patafizike u *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (objavljenom posthumno 1911. godine): „La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde aymboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité“ (Oeuvres complètes 1.217).

SUMMARY

In the book *Poetic humor in Vasko Popa's work*, the author endeavors to identify and describe basic methodical and theoretical terms, assertions and devices necessary for studying the humor as a phenomenon in poetry on the one hand, and then to apply those concepts to appropriate features of Popa's poetic oeuvre on the other. According to the aforementioned, the study is composed of a prologue or introduction, three major parts concerning different themes, and an epilogue or conclusion.

In the prologue, the author provides a review of Vasko Popa's work, giving at the same time certain assumptions concerning specific development of the poet's authentic poetics. Describing some particular changes Popa had made over the years in his first two collections of poems, the author tries to indicate three significant keystones for interpreting and deciphering Popa's poetics. In his further investigation attention is directed toward one of these three keystones – toward the role and significance of humor in the poetry.

The first part of the study – chapter titled *Theories of Humor* – looks into relevant theories of humor. In this chapter the author provides a spectrum of various ideas from aestheticians of antic period (Plato, Aristotle, and Cicero), via periods of renaissance and romanticism (Ben Johnson, Francis Hutcheson, Fridrich Schlegel, Ludwig Tick and Novalis) to the 19th and the 20th century philosophers and contemporary literary theorists (Arthur Schopenhauer, Theodor Lipps, Anry Bergson, Ludwig Wittgenstein, Niklâvs Hartmanis, Gerard Genete, and Umberto Eco). Although historical in its form, this survey of theories of humor is debate-triggering in its essence, since it directly links ideas, opinions and convictions from various, frequently very distant epochs. At the same time the author consistently delineates shapes of different phenomena of laughter, and subsequently, where humor as category gets the central place. Particular attention is dedicated to the description and critical comments on Bergson's theory of humor, as well as to Wittgenstein's insights concerning phenomena of thinking and language use, in order to establish author's own concept of humor as an emotion and a language phenomenon connected with the structure and meaning of the poetic statement. This

connection is perceived in its whole potential interdisciplinary and semantical multiplicity, although striving to avoid imposing one universal, overall and general definition of verbal, emotional or performative essence of humor.

Starting from Bergon's idea of „comical nonsense“, in the second part of the study named *The Mechanisms of Analysis and The Analysis of the Mechanisms of Popa's Poetic Humor*, the author shows the way in which the verbal pun can be connected with the analysis of mechanisms of poetic humor, and how it can be applied to the particular poetic of Vasko Popa. Poet's specific language strategies are embodied primarily in diverse disorganization of common logical and semantic relations, which brings the absurd and the comical closer together. These strategies are observed through a prism of usage of numerous rhetorical figures and devices (antithesis, oxymoron, paradox, inversion, chiasmus, personification, dehumanization, antropomorphization, mechanization). The analyses the author provided in this chapter of the tripartite study gradually lead to the primary subject of research in the third chapter of the study – the grotesque – which is seen as a superordinate concept in relation to the described procedures of producing humor effects by and through language.

In the third chapter, named *Analysis of the emerging modes of Popa's Poetic humour*, the author presents several theoretical approaches to the grotesque, like in the case of theories of humor in the first chapter, inclining finally to the view of Kaiser's theory and his typology of grotesque humor, expanding it further. In the light of this approach, the author distinguishes several kinds of the grotesque in the poetry of Vasko Popa (play with the absurd; play of poetic swear words/defense mechanism of using the grotesque image; ironic and parodic ways of using the grotesque), which are being examined in selected concrete examples. Simultaneously the synchronic considerations of Popa's poetry are brought in relation with the adequate methods and genres present in the Serbian poetic tradition.

The conclusion generalizes the analysis incorporated in the study, marking off the two categories of humor in the Vasko Popa's poetry. The first humor is benign one, the one that sometimes even disturbs accepted views on the arrangement of the world, but does not destroy them. The second one is sharper, a humor of lost values, of „disorientation“, a humor that gets features of satire, irony, grotesque, absurd and parody. Finally, presenting specific characteristics and possibilities of mixing and combining with other types of humor, the author describes the curve, which the spectrum of Popa's poetic humor makes.

LITERATURA

(I) Primarni izvori:

- Popa, Vasko**, 1953: *Kora*, Novo pokolenje, Beograd.
— 1956: *Nepočin-polje*, Matica srpska-BIGZ, Novi Sad-Beograd.
— 1963: *Nepočin-polje*, Prosveta, Beograd.
— 1969: *Kora*, Nolit, Beograd.
— 1979: *Urnebesnik*, Nolit, Beograd.
— 1979a: *Od zлата jabuka*, Nolit, Beograd.
— 1979b: *Ponoćno sunce*, Nolit, Beograd.
— 1984: „Mala kutija“
— 1997: *Sabrane pesme*, prir. Borislav Radović, Društvo „Vršac lepa varoš“, Vršac, 1997.
Rečnik, 1967–76: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, I–VI, Matica srpska, Matica hrvatska, Novi Sad, Zagreb.

(II) Sekundarni izvori:

a) Knjige i tekstovi:

- Abrams, M. H.**, 1999: *A Glossary of Literary Terms*, 7th edition, Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
Antonijević, Damnjan, 1996: *Mit i stvarnost (Poezija Vaska Pope)*, Prosveta, Beograd.

- Aristotel**, 1990: *Poetika*, prev. Miloš N. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- 1983: *O pjesničkom umijeću*, prev. Zdeslav Dukat, August Cesarec, Zagreb.
- 1997: *Retorika 1/2/3*, prev. Marko Višić, Svetovi, Novi Sad.
- Bahtin, Mihail**, 1967: *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Nolit, Beograd.
- 1978: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd. (Originalno delo 1965. godine.)
- 1980: *Marksiizam i filozofija jezika*, prev. Radovan Matijašević, Nolit, Beograd.
- 2002: *М. М.Бахтин: беседы с С.А.Дувакиным*, Москва, Согласие.
- Bal, Mieke**, 1978: "Mise en abyme et iconicité", *Littérature*, 29, pp. 116–28.
- Bal, Mike**, 2000: *Naratologija*, prev. Rastislava Mirković, Narodna knjiga, Beograd.
- Baldick, Chris**, 1990: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Barfield, Owen**, 1964: *Poetic Diction*, New York: McGraw-Hill, (Originalno delo objavljeno 1928. godine).
- Bart, Rolan**, 1971: *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. Ivan Čolović, biblioteka Szazvezda, Nolit, Beograd.
- Bartoš, Otakar**, 1965: „Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske“, prev. Božidar Škritek, *Umjetnost riječi*, IX, br. 1, Zagreb, str. 71–87.
- Benčić, Živa**, 1984: „Barok i avangarda“, *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 2, ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrišić, Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, str. 147–63.
- Bergson, Anri**, 1993: *Smeh: esej o značenju komičnog*, prev. Srećko Džamonja, Lapis, Beograd. (Originalno delo 1907. godine)
- Best, Oto F**, 1995: „Groteskno u pesništvu“, prev. Aleksandra Bajazetov, *Reč*, br. 10, Beograd, str. 76-82.
- Benjamin, Walter**, 1989: *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnja, „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- Birger, Peter**, 1254998: *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Narodna knjiga, Beograd.

- Bloomfield, Morton**, 1963: „A Grammatical Approach to Personification Allegory“, *Modern Philology*, 60, pp. 161–71.
- Bodler, Šarl**, 1979: „O suštini smeha“, *Romantična umetnost*, prev. Marko Katanić, Narodna knjiga, Beograd, str. 223–42.
- Bošković, Aleksandar**, 2003: „Beket i Popa: ljudska sudbina na nepočin-polju“, *txt*, časopis za književnost i teoriju književnosti, br. 1–2, str. 59–66.
- 2005: „Struktura zbornika *Od zлата jabuka* Vaska Pope“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. LII, sv. 1–3, Matica srpska, Novi Sad, str. 513–26.
- 2006: „Humor i apsurd u poeziji Vaska Pope“, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, br. 35/2, MSC na Filološkom fakultetu, Beograd, str. 405–15.
- Bošković-Stuli, Maja i Zečević, D**: 1962: *Sižeji narodnih bajki u hrvatskim epskim pesmama*, knj. 1, Narodna umjetnost, Zagreb.
- 1978: *Usmena i pučka književnost*, Povijest hrvatske književnosti, knj. I, Liber-Mladost, Zagreb.
- Brajić, Tihomir**, 1997: „Urnebesne slike Vaska Pope“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 99–116.
- Brebanović, Predrag**, 2006: *Podrumi marcipana. Čitanje Bore Ćosića*, Fabrika knjiga, Beograd.
- Brecht, Bertold**, 1979: *Dijalektika u teatru*, prev. Darko Suvin, Nolit, Beograd.
- Breton, André**, 1993: „Preface, *Anthologie de L'humour noir*“, *Black Humor – Critical Essays*, ed. Alan R. Pratt, Garland Studies in Humor, vol 2, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 11–18.
- Bricko, Marina**, 1995: „Protoromantična ironija i književnost antičke Grčke“, *Tropi i figure*, ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 281–310.
- Brkić, Svetozar**, 1998: „Brojevi, grafički znakovi i jezik u pesničkoj zbirci *Reč* Vaska Pope“, *Gradac*, br. 128, 129, 130, str. 121–32.
- Budor, Karlo**, 1995: „Retorika i njezin odnos prema igri riječima“, *Tropi i figure*, ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 327–43.

- Bullough, E**, 1912: „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“, *British Journal of Psychology*, 5 (1912–13), pp. 87–118.
- Carlyle, Thomas**, 1901: *Critical and Miscellaneous Essays I, Complete Works*, 3–25, New York.
- Chiaro, Delia**, 1992: *The Language of Jokes, Analising Verbal Play*, London and New York: Routledge.
- Cidilko, Vesna**, 1988: „Heraldičke i emblematske konstrukcije kao elemenat kompozicijske strukture u pesništvu Vaska Pope“, *Književnost*, br. 4–5, Beograd, str. 699–709.
- 2003: „Ka poetici Vaska Pope. Tektonika ciklusa“, *Književna istorija*, XXXV, br. 119, str. 97–102.
- 2008: *Studije o poetici Vaska Pope*, Beograd: Službeni glasnik.
- Clark, Michael**, 1970: „Humor as Incongruity“, *Philosophy*, № 45, pp. 20–32.
- Conant, James**, 1998: „Wittgenstein on Meaning and Use“, *Philosophical Investigations*, 21:3, July, pp. 222–50.
- Cuddon, J. A**, 1998: *A Dictionary of Literary Terms*, 4th edition, revised by C. E. Preston, Blackwell: Oxford.
- Ćosić, Bora**, 1958: „O komičnom u savremenoj likovnoj umetnosti i o današnjem smehu uopšte“, *Delo*, Beograd, god. IV, br. 1, str. 68–86.
- Deleuze, Gilles**, 1997: *Difference and Repetition*, trans. By Paul Patton, London: The Athlone Press.
- Dekart, Rene**, 1981: *Strasti duše*, prev. Milan Tasić, Grafos, Beograd.
- De Man, Pol**, 1975: *Problemi moderne kritike*, prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić, Nolit, Beograd.
- 1979: *Allegories of Reading. (Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust)*, New Haven and London: Yale University Press.
- 1996: „Pojam ironije“, prev. Novica Milić, *Reč*, novembar, br. 27, str. 87–94.
- Demetrius**, 1965: *On Style (De elocutione)*, trans. W. Roberts, Harvard University Press, pp. 257–487. (Originalno delo oko 100 p.n.e.).
- Dizdarević-Krnjević, Hatidža**, 2002: *Saopštavanje sa tradicijom (U pejzažu Nepočin-polja Vaska Pope)*, Čigoja štampa, Beograd.
- Doležel, Lubomir**, 1990: *Poetike zapada*, prev. Radmila Popović, Svjetlost, Sarajevo.

- De Tore, Giljermo**, 2001: *Istorija avangardnih književnosti*, prev. Nina Marinović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Ducrot, Oswald**, 1984: *Le Dire et le Dit*, Ed deMinuit, Paris.
- Dziemidok, Bohdan**, 1993: *The Comical: A Philosophical Analysis*, trans, M. Janiak, Dordrecht: Kluwer.
- Eastman, Max**, 1913: *The Enjoyment of Poetry*, New York: Scribners.
- Eco, Umberto**, 1990: *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Eko, Umberto**, 1984: „Komično i pravilo“, prev. Mirjana Jovanović, *Književna kritika*, Beograd, br. 3–4, str. 45–51.
- 2004: *Metafora*, prev. Mirjana Đukuć-Vlahović, Narodna knjiga, Beograd.
- Ernst, Bruno**, 1992: *Optical illusions*, Tachen: Köln.
- Escarpit, Robert**: 1960: *L' Humor*, „Que sais-je?“, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 5–11.
- Eubanks, Philip**, 1999: „The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphoric Mappings?“, *Poetics Today*, 20:3, pp. 419–42.
- Evans, Maurice**, 1953: „Metaphor and Symbol in the Sixteenth Century“, *Essays in Criticism*, 3, pp. 267–84.
- Feinberg, Leonard**, 1978: *The Secret of Humor*, Amsterdam: Rodopi.
- Finci, Eli**, 1953: „Pravo smeha i pravo na smeh“, *Svedočanstva*, god. I, br. 3, Beograd.
- Feldkeller, Paul**, 1928: „Die Einstellungsmetapher“, *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 22, pp. 147–65.
- Флоренский, П. А.**, 1967: „Обратная перспектива“, *Труды по знаковым системам Тартуского государственного Университета*, выпуск 198, Тарту, стр. 381–416.
- Florenski, Pavle**, 1979: *Ikona-pogled u večnost. Filosofija i tehnologija slikarstva*, prev. Dimitrije M. Kalezić, Teleološki pogled, Beograd.
- Friedman, Bruce Jay**, 1965: „Foreward“, *Black Humor*, ed. Bruce J. Friedman, New York: Bantam, pp. vii–xi. (Preštampano u: *Black Humor. Critical Essays*, ed. Alan R. Pratt, Garland Studies in Humor, vol 2, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 19–24).

- Frojd, Sigmund**, 1969: *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prev. Tomislav Brkić, u: *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. 3, Matica srpska, Novi Sad.
- 1995: *Đavolja neuroza. Izabrani ogledi*, prev. Jovica Aćin, Rad, Beograd.
- Gabrijel Laub**, 1999: *Umetnost smeja*, prev. Života Filipović, Dereta, Beograd (Gabriel Laub, *Die Kunst des Lachens*, Munchen, 1997).
- Gadamer, Hans Georg**, 1978: *Istina i metod*, prev. Slobodan Novakov, „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- Gibbons, Thomas**, 1969: *Rhetoric*, Menston, England: Scholar Press. (Originalno delo objavljeno u Londonu 1767. godine).
- Gluščević, Zoran**, 1959: „Biće i humor“, *Književne novine*, god. X, br. 86, Beograd, str. 1.
- Golden, Leon**, 1985: „Aristotel o komediji“, prev. Slavica Miletić, *Književna kritika*, Beograd, godina XVI, januar-februar, br. 1, str. 70–8.
- Goldstein, Laurence**, 1990: „The Linguistic Interest of Verbal Humor“, *Humor: IJHR* 3, 1 (1990), pp. 37–52.
- Gray, Martin**, 1994: *A Dictionary of Literary Terms*, 2nd edition, Essex: Longman.
- Grdinić, Nikola**, 1997: „Znamenja Vaska Pope: emblem, logografi, simboli“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 143–56.
- Grotjahn, M**, 1957: *Beyond Laughter*, New York: McGraw-Hill.
- Handwerk, Gary**, 2000: “Romantic Irony“, *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. V, *Romanticism*, ed. Marshall Brown, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 203–25.
- Hartman, Nikolaj**, 2004: *Estetika*, prev. Milan Damnjanović, Dereta, Beograd.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih**, 1986: *Estetika, III*, prev. Nikola Popović, četvrto izdanje, Bigz, Beograd.
- Hellenthal, M**, 1989: *Schwarzer Humor: Theorie und Definition*, Essen: Verlag Blaue Eule.
- Henniger, Gerd**, 1966: *Brevier des schwarzen Humors*, München: dtv.
- 1966a: „Zur Genealogie des schwarzen Humors“, *Neue Deutsche Hefte*, 13, 2, ss. 18–34.

- Hobz, Tomas**, 1991: *Levijatan*, knj. 1, prev. Đurić Mihajlo, Gradina, Niš.
- Höfner, Eleonore & Schachtner H-U**, 1995: *Das wäre doch gelacht!: Humor und Provokation in der Therapie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hramosta, Ana**, 2006: „Pogovor“, Dž. Swift: *Uputstva posluži*, Rad, Beograd, str. 89–96.
- Hutcheon, Linda**, 1995: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, second edition, London: Routledge.
- Hutcheson, Francis**, 1994: *Philosophical Writings*, ed. R. S. Downie, London: Everyman, J. M. Dent.
- Irvine, Martin**, 1987: „Interpretation and semiotic of allegory“, *Semiotica* (1987), 1–2, pp. 33–71.
- Jakobson, Roman**, 1966: *Lingvistika i poetika*, prev. Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, biblioteka Sazvežđa, Nolit, Beograd.
- Jolles, Andre**, 1978: *Jednostavni oblici*, prev. Vladimir Biti, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Jovanov, Svetislav**, 1999: *Rečnik postmoderne (sa uputstvima za radozalne čitaoce)*, Geopoetika, Beograd.
- Jovanović, Aleksandar**, 1997: „Sintaksička sinonimija i semantička otvorenost (Ciklus 'Vučja Zemlja' Vaska Pope)“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 189–205.
- Jovanović, Jelena**, 2001: *Poetska gramatika Vaska Pope*, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Naučno društvo za negovanje i proučavanje srpskog jezika, Beograd.
- Kajoa, Rože**, 1979: *Igre i ljudi: maska i zanos*, prev. Radoje Tatić, drugo izdanje, Nolit, Beograd.
- Kajzer, Volfgang**, 1995: „Pokušaj određivanja suštine grotesknog“, prev. Aleksandra Bajazetov, *Reč*, br. 10, Beograd, str. 72–5.
- 2004: *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, prev. Tomislav Bekić, Svetovi, Novi Sad.
- Kant, Imanuel**, 2003: *Kritika čistoga uma*, prev. Nikola Popović, Dereta, Beograd.
- 2004: *Kritika moći suđenja*, prev. Nikola Popović, Dereta, Beograd.
- Karadžić, Vuk Stefanović**, 1988: *Srpske narodne priponijetke, Sabrana dela V. Karadžića*, knj. III, priredio M. Pantić, Prosveta, Beograd.

- Kekić, Aleksandra**, 1998: „Struktura 'Sporednog neba' Vaska Pope“, *Letopis Matice srpske*, god. 174, knj. 461, sv. 3, str. 513–21.
- Kembel, Džeremi**, 1998: „Šum toplote“, prev. Srđan Simonović, *Reč*, februar, br. 42, str. 91–101.
- Kjerkegor, Seren**: 1990: *Brevijar*, prev. D. Najdenović, Moderna, Beograd.
- Kojen, Leon**, 1986: *Metafora, figure, značenje*, zbornik teorijskih radova, ur. L. Kojen, Prosveta, Beograd.
- Koljević, Nikola**, 1968: *Humor i mit*, Nolit, Beograd.
- 1985: „Crni humor“, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, str. 100–1.
- Koljević, Svetozar**, 1982: *Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd, Prosveta.
- Konstantinović, Radomir**, 2000: *Beket prijatelj*, prevod Beketovih pisama Slavica Miletić, Otkrovenje, Beograd.
- Kordić, Stevan**, 1978: „Traktat o ozbiljnom i humornom“, *Delo*, god. XXIV, br. 12, str. 58–76.
- Kuper, Piter**, 1998: „Reverzibilnost entropije: kraj uzročno-posledičnog sleda“, prev. Srđan Vujica, *Reč*, februar, br. 42, str. 102–13.
- Kurcijus, Ernst Robert**, 1996: *Evropska književnost i latinski srednji vek*, prev. Josip Babić, SKZ, Beograd.
- Kvas, Kornelije**, 2005: „Funkcije klišeja u intertekstualnoj kritici“, *Proučavanje opšte književnosti danas*, ur. Andrijana Marčetić, Tanja Popović, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, str. 433–41.
- 2007: „Slika u nadrealističkom tekstu“, *Nadrealizam u svom i našem vremenu*, zbornik radova, ur. Jelena Novaković, Filološki fakultet, Društvo za kulturnu saradnju Srbija-Francuska, Beograd, str. 77–83.
- Kvintilijan, Marko Fabije**, 1985: *Obrazovanje govornika*, prev. Petar Pejčinović, Veselin Masleša, Sarajevo.
- Lalić, Ivan V**, 1988: „O poeziji Vaska Pope“, Vasko Popa: *Pesme*, Nolit, Beograd, str. v-xxvii (Rad je originalno objavljen 1970. godine).
- 1997: „Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 49–57.

- Langer, Suzana**, 1981: „Velike dramske forme: Komični ritam“, prev. Ljiljana Stanić, *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd. (Originalno delo: Susanne Langer: *The great dramatic forms: The comic rhythm in Feeling and Form*, London: Routledge and Kegan Paul, 1953.)
- Lash, Kennet**, 1948: „A Theory of the Comic as Insight“, *The Journal of Philosophy*, vol. 45, february, No. 5, pp. 113–21.
- Latković, Vido**, 1975: *Narodna književnost, I*, Narodna knjiga, Beograd.
- Le Bren, Ani**, 1976: „Crni humor“, prev. Branko Jelić, *Književnost*, Beograd, god. XXXI, knj. LXIII, sv. 7-8, jul-avgust, str. 639–51.
- Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas, eds**, 1995: *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edition, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Lihačov, D. S.**, 1972: *Poetika stare ruske književnosti*, prev. Dimitrije Bogdanović, SKZ, Beograd.
- Lips, Teodor**, 1922: *Komik und Humor*, II izdanje, Leipzig (Originalno delo 1899. godine).
- 1975: „O humoru“, prev. Spomenka Stanković, *Književnost*, Beograd, god. XXX, knj. LX, sv. 5, maj, str. 515–19.
- Locke, John**, 1996: *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Kenneth P. Winkler, Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Companz, Inc. Originalno delo objavljeno 1689.
- Loma, Miodrag**, 1995: „Arebeska i groteska po shvatanju Fridriha Šlegela“, *Reč*, broj 10, Beograd, str. 83–9.
- Lord, A. B.**, 1974: *The formula, The Singer of Tales*, New York.
- Lotman, Jurij, M.**, 2000: *Semiosfera. U svetu mišljenja. Čovek – tekst – semiosfera – istorija*, prev. Veselka Santini, Svetovi, Novi Sad.
- Lukić, Sveta**, 1968: *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Beograd.
- Maksimović, Goran**, 2003: *Trijumf smijeha*, Komično u srpskoj umjetničkoj prozi od Dositeja Obradovića do Petra Kočića, Prosveta, Niš.
- Ман, Юрий**, 1996: *Поэтика Гоголя. Взаимости к теме*, Москва: „Coda“.
- Marić, Sreten**, 1959: „Zapis o smehu“, *Delo*, Beograd, god. V, br. 8-9, str. 1027–30.
- 1975: *Rađanje moderne književnosti – Poezija*, priređ. Sreten Marić & Đorđije Vuković, Nolit, Beograd.

- Maticki, Miodrag**, 2006: „Kujundžiluk Vaska Pope“, u: *Zbornik radova u čast akademika Radovana Vučkovića*, prir. Staniša Tutnjević, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, str. 455–466.
- McHale, Brian**, 1989: *Postmodernist fiction*, New York: Routledge (Originalno delo 1987).
- Medarić-Kovačić, Magdalena**, 1984: „Crni humor“, *Pojmovnik ruske avantgarde*, sv. 2, ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrisić, Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, str. 25–37.
- Milić, Novica**, 1997: *A, B, C, Dekonstrukcije*, biblioteka Pojmovnik, Narodna knjiga – Alfa, Beograd.
- Milošević, Petar**, 2008: *Poezija apsurdna*, Beograd: Službeni glasnik.
- Mio, Jeffery Scott and Graesser, Arthur C**, 1991: „Humor, Language, and Metaphor“, *Metaphor and Symbolic Activity*, 6(2), pp. 87–102.
- Mišić, Zoran**, 1953: *Reč i vreme. Razgovori o poeziji*, Nopok, Beograd.
- 1959: „Humor i poezija“, *NIN*, god. IX, br. 428, Beograd, str. 9.
- 1968: „Beleške o fantastici“, *Antologija francuske fantastike*, Nolit, Beograd, str. v–xxiii.
- Monro, D. H**, 1972: „Humor“, *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 4, ed. Paul Edwards, New York: Macmillan Publishing Company nad the Free Press; London: Collier Macmillan Publishers, pp. 90–3 (Originalni tekst objavljen je 1967. godine).
- Morreall, J**, 1987: *The philosophy of laughter and humor*, Albany: State University of New York Press.
- Morson, Geri Sol**, 2003: „Parodija, istorija i metaparodija“, prev. Dušan Radunović, *Treći program*, leto-jesen, Beograd, str. 225–46.
- Mršević-Radović, Dragana**, 1987: *Frazeološke glagolsko-imeničke sintagme u savremenom srpskohrvatskom jeziku*, Filološki fakultet, Beograd.
- Noel, Carrol**, 1999: “Horror and Humor“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, No. 2, Aesthetic and Popular Culture (Spring, 1999), pp. 145–160.
- Novaković, Jelena**, 1996: *Na rubu halucinacija. Poetika srpskog i francuskog nadrealizma*, Filološki fakultet, Beograd.
- 2002: *Tipologija nadrealizma (Pariska i beogradska grupa)*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd.

- Novalis**, 1960: *Schriften*, vol II, eds. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz, Stuttgart: W. Kohlhamer Verlag.
- O'Neill, Patric**, 1993: „The Comedy of Entropy“, *Black Humor – Critical Essays*, ed. Alan R. Pratt, Garland Studies in Humor, vol 2, New York and London: Garland Publishing, Inc., pp. 61–88.
- Ortony, Andrew**, 1994: *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony, 2nd edition, Cambridge: Cambridge University Press.
- Palavestra, Predrag**, 1972: *Posleratna srpska književnost*, Beograd.
- Parker, DeWitt, H**, 1946: *The Principles of Aesthetics*, New York: F. S. Crofts & Co.
- Pavlović, Miodrag**, 1963: „Od kamena do sveta“, Vasko Popa: *Nepočin-polje*, Prosveta, Beograd, str. 7–28.
- Г. А. Пермяков**, 1970: *От поговорки до сказки. Заметки по общей теории клише*, Москва: Наука, ГРБЛ.
- 1988: *Основы структурной паремииологии*, Москва: Наука, ГРБЛ.
- Petković, Novica**, 1968a: „Naučno značenje metafora i alegorija“, *Izraz*, Sarajevo, maj, XII, br. 5, str. 436–45.
- 1968b: „Parodija“, *Izraz*, Sarajevo, XII, br. 6, str. 544–8.
- 1968c: „Pesma bez pesnika“, *Izraz*, Sarajevo, XII, br. 11, str. 450–7.
- 1975: *Jezik u književnom delu*, Nolit, Beograd.
- 1984: *Od formalizma ka semiotici*, BIGZ-Jedinstvo, Beograd.
- 1995: *Elementi književne semiotike*, Narodna knjiga, Beograd.
- 1997: „Uvod u tumačenje Popine poetike“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 13–48.
- 1999: „Pukotina u jeziku“, *Pesnik Rastko Petrović*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, str. 13–53.
- Petrov, Aleksandar**, 1969: „Pesnički svet Kore“, u: Vasko Popa, *Kora*, Nolit, Beograd, str. 7–46.
- 1980: *Poezija danas*, Vuk Karadžić, Beograd.
- 1983: *Krila i vazduh*, Narodna knjiga, Beograd.
- 2000: „Cycles in the Poetry of Vasko Popa“, Reinhard Ibler (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, Frankfurt am Main.

- 2006: „Pesnicki ciklusi: Vasko Popa“, u: *Zbornik radova u čast akademika Radovana Vučkovića*, prir. Staniša Tutnjević, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, str. 433–453.
- 2008: „Vasko Popa i neućutna poezija srpskih 'starih zlatokrilih himnografa'“, u: Vasko Popa, *Jutro misleno, Antologija srpske srednjovekovne poezije. Nemanjićko doba*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 7–69.
- Petrović, Rastko**, 1974: *Eseji i članci*, Nolit, Beograd.
- Petrović, Sonja**, 1995: „Napomene o grotesknom (Basmе i apokrifne molitve)“, *Reč*, br. 10, Beograd, str. 95–9.
- Pirandelo, Luiđi**, 1963: „Humorizam“, prev. Vladimir Rismondo, *Mogućnosti*, Split, br. 3, str. 268–88; br. 6, str. 609–48; br. 9, str. 955–83; br. 11, str. 1211–24 (Originalno delo 1907–08. godine).
- Platon**, 1983: *Meneksen, Fileb, Kritija*, prev. Ksenija Mricki Gađanski, Bigz, Beograd.
- 2004: *Zakoni*, prev. Albin Vilhar, Dereta, Beograd.
- Popović, Bogdan A.**, 1998: „Vasko Popa: put ka univerzalnom / Osam zapisa o pevanju Vaska Pope“, *Gradac*, godina 25, Čačak, br. 128, 129, 130, str. 66–81. Originalno objavljeno 1968. i 1980. godine.
- Popović, Koča**, 1931: „Da li je humor moralan stav“, *Nadrealizam danas i ovde*, Beograd, god. I, br. 1, str. 17–9.
- Popović, Tanja**, 1997: „Poetika hijazma“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 81–97.
- Popović-Perišić, Nada**, 1975: „Groteskna igra kostiju“, *Savremenik*, br. 10.
- Pratt, Alan R.**, 1993: *Black Humor – Critical Essays*, ed. Alan R. Pratt, Garland Studies in Humor, vol 2, New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Preminger, Alex**, 1965: *Encyclopedia of Poetry and Poetic*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- 1986: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton: Princeton University Press.
- Prop, Vladimir**, 1984: *Problemi komike i smeha*, prev. Bogdan Kosanović, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad.

- Radović, Borislav**, 1998: „Uz poeziju Vaska Pope/Ponovo uz poeziju Vaska Pope“, *Gradac*, godina 25, Čačak, br. 128, 129, 130, str. 82-9. Originalno objavljeno 1990. i 1991. godine.
- Rajh, Zdenko**, 1982: „Predgovor za studiju o metafori“, *Treći program*, Beograd, br. 52, zima, str. 269–84.
- Riffaterre, Michael**: 1978: *Semiotic of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.
- 1983: *Text Production*, New York: Columbia University Press.
- Ristić, Marko**, 1930: „Humor i poezija“, *Politika*, 6. 7. 8. 9. januara, Beograd, str. 22.
- 1932: „Humor 1932“, *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2, godina II, Beograd, str. 18–22.
- 1957: *Od istog pisca*, Matica srpska, Novi Sad.
- Roić, Sandra**, 1989: „Jedan pojam traži teoretičara“, *Republika*, godište XLV, sjećanj-veljača, br. 1–2, str. 131–39.
- Ronelle, Alexander**, 1985: *The Structure of Vasko Popa's Poetry*, Slavica Publishers, Inc.: Columbus, Ohio.
- Samardžija, Snežana**, 1986: „Struktura i funkcija usmene zagonetke“, *Književna istorija*, Beograd, knj. XVIII, br. 71–72, str. 213–41
- 1995: *Srpske narodne zagonetke. Antologija*, prir. Snežana Samardžija, Gutenbergova galaksija, Beograd.
- 1995a: „Izvori groteskne slike u usmenoj književnosti“, *Reč*, br. 10, Beograd, str. 90–4.
- 1997: *Struktura usmenih proznih oblika*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd.
- 1997a: „Tragom rodne ponornice“, *Poezija Vaska Pope*, Zbornik radova, ur. Novica Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo 'Vršac lepa varoš', Beograd, 1997, str. 159–177.
- 2004: *Parodija u usmenoj književnosti*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd.
- Schlegel, Friedrich**, 1958: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (35 vols), vol. II, ed. Ernst Behler with the collaboration of Jean-Jaques Anstett, Hans Eichner, and other specialists, Scöningh, Paderborn.
- Schlovsky, Viktor**, 1990: „Art as Device“, *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher, Elmwood Park: Dalkez Archive Press.
- Schulz, Max F**, 1973: *Black Humor Fiction of Sixties*, Athens: Ohio University Press.

- Scruton, Roger**, 1983: „Laughter“, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Manchester: Carcanet New Press.
- Sekulić, Isidora**, 1955: „Tek dve tri reči o humoru, jednome od dva stožera poezije, umetnosti“, *Književnost*, Beograd, god. X, knj. XXI, sv. 10, str. 241–49.
- Sekulić, Ljerka**, 1965: „Nonsens-literatura – nova tipološka konstanta?“, prev. *Umjetnost riječi*, Zagreb, IX, br. 1, str. 89–94.
- Serl, Džon**, 1991: *Govorni činovi*, prev. Mirjana Đukić, Nolit, Beograd.
- Shibles, Warren**, 1974: *Emotion: The Method of Philosophical Therapy*, White-water, WI: Language Press.
- 1978a: *Emotion: A Critical Analysis for Young People*, Whitewater, WI: Language Press.
- 1978b: *Rational Love*, Whitewater, WI: Language Press.
- 1983: „Metaphor as the Basis of Humor“, *Conference on Humor and Metaphor*, April 1, Western Humor and Irony Membership, Director: Don Nilsen, Phoenix: Arizona State University.
- Simić, Čarls**, 2006: „Metafizičar Male kutije: Vasko Popa“, prev. Vesna Roganović, *Književni magazin*, br. 57, str. 2–6.
- Smirnov, Igor, P**, 1984: „Katahreza“, *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 2, ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrisić, Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, str. 67–75.
- Smith, Daniel W**, 1997: „Introduction. 'A Life of Pure Immanence': Deleuze's 'Critique et Clinique' Project“, in: Gilles Deleuze, *Critical and Clinical*, trans. By Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stamać, Ante**, 1995: „Naziv alegorija“, *Tropi i figure*, ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 253-9.
- Stefanović, Pavle**, 1959: „Humor pod lupom introspekcije“, *Delo*, god. V, br. 2, Beograd.
- Stendal**, 1953: *Rasin i Šekspir*, prev. Milan Predić, Novo pokoljenje, Beograd.
- Stojanović, Dragan**, 1987: *Ironija i značenje*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- 2003: „Ironija i parodija“, *Treći program*, leto-jesen, Beograd, str. 201-23.

- Sully, James**, 1904: *Essai sur le rire*, tr. L. i A. Terrier, Paris: Alcan (Originalno delo – *An essay on laughter* – objavljeno 1902. godine).
- Surio, Etjen**, 1999: „O smešnom i komičnom (I)“, prev. Mihailo Vidaković, *Književnost*, br. 11–12, str. 1926–37.
- 2000: „O smešnom i komičnom“, prev. Mihailo Vidaković, *Književnost*, br. 1–2.
- Sus, Oleg**, 1968: „Tipologija apsurdnosti i neki njeni slavenski vidovi“, prev. Jan Beran, *Izgraž*, Sarajevo, XII, br. 6, str. 147–59.
- Swift, Džonatan**: 2006: *Uputstva poslužji*, prev. Ana Hramosta, Rad, Beograd.
- Šklovski, Viktor B**, 1969: *Uskrsnuće riječi*, prev. Juraj Bedenicki, Stvarnost, Zagreb.
- Šlegel, Fridrih**, 1999: *Ironija ljubavi*, izbor i prev. Dragan Stojanović, Zepter Book World, Beograd.
- Šopenhauer, Artur**, 1981: *Svet kao volja i predstava*, I? i II/1, prev. Božidar Zec, Grafos, Beograd.
- 1985: *Eristička dijalektika. Umeće kako da se uvek bude u pravu objašnjeno u 38 trikova*, prev. Dušan Glišović, biblioteka Svetovi, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad.
- Tamarin, G. R**, 1962: *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo.
- Tartalja, Ivo**, 1985: „Humor“, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, str. 253–255.
- Taylor, Victor E. & Winquist, Charles E. (eds.)**, 2001: *Encyclopedia of Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Telfer, Elizabeth**, 1995: „Hutcheson’s Reflection upon Laughter“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, autumn (1995), No. 4, pp. 359–69.
- Tešić, Gojko**, 1997: *KORA Vaska Pope: kritike i polemike (1951–1955)*, izbor, pogovor, prir. i lit. Gojko Tešić, Književna opština Vršac, Vršac.
- Tešić, Milosav**, 1997: „Koštano pozorje“, *Poezija Vaska Pope*, zbornik radova, ur. N. Petković, Institut za književnost i umetnost, Društvo „Vršac lepa varoš“, Beograd, str. 221–230.
- Tindall, William**, 1962: *The Literary Symbol*. Indiana: Indiana University Press.

- Тынянов, Юрий, Н**, 1977: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Tinjanov, Jurij**, 1990: *Stihovna semantika. Arhaisti i novatori*, prev. Nazif Kusturica i Branko Tošović, „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- Trenković, Vera**, 1967: „Humor“, *Delo*, januar, god. XIII, br. 1, str. 96–104.
- Trifunović, Đorđe**, 2001: „Ponešto od sećanja uz stare fotografije“, *Poezija*, br. 15, god. VI, Beograd, str. 9–23.
- Turković, Hrvoje**, 1995: „Teorija otklona“, *Tropi i figure*, ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 559–84.
- Uspenski, Boris A**, 1979: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, prev. Novica Petković, Nolit, Beograd.
- Vasić, Ankica**, 1997: *Bibliografija Vaska Pope*, knj. 1, Srpska akademija nauka i umetnosti, Novi Sad.
- Velmar Janković, Svetlana**, 1998: „Vasko Popa, čudotvorac“, *Gradac*, br. 128, 129, 130, str. 43–66. (Originalno objavljeno u: Vasko Popa, *Pesme*, BIGZ, Beograd, 1992.)
- Vitezović, Milovan**, 1983: „Pregled antičke misli o komičnom pesništvu i komediji“, *Koraci*, Kragujevac, br. 11–12, str. 918–28.
- Vitgenštajn, Ludvig**, 1980: *Filozofska istraživanja*, drugo, pregledano i popravljeno izdanje, prev. Ksenija Maricki Gađanski, Nolit, Beograd. (Originalno delo objavljeno 1953.)
- Volter**, 1963: „Madness“, *Philosophical Dictionary*, 2 vols, tr. Cray, New York. (Originalno delo objavljeno 1764.)
- 1974: „Ludost“, *Filozofski rečnik*, prev. Đorđe Dimitrijević, Matica srpska, Novi Sad, str. 219–21.
- Vukmanović, Ljuba**, 1994: „Znamenja knjiga Vaska Pope (2) Pesnikov povratak u zavičaj“, *Dnevnik*, 16. II, Novi Sad,
- Vuković, Đorđije**, 1998: „Ars combinatoria“, *Gradac*, godina 25, Čačak, br. 128, 129, 130, str. 103–12. Originalno objavljeno u časopisu *Savremenik*, br. 10, 1975. godine.
- Wittgenstein, Ludwig**, 1960: *The Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell.
- 1967: *Zettel*, eds. G. Anscombe, G. von Wright, trans. G. Anscombe, Oxford: Blackwell.

- 1969: *On Certainty*, Oxford: Basil Blackwell.
- 1980: *Culture and Value*, ed. G. H. von Wright, trans. P. Winch, Chicago: University of Chicago Press.
- 1987: *Tractatus Logico-Philosophicus*, prev. Gajo Petrović, Veselin Masleša—Svjetlost, Sarajevo (Originalno delo 1922. godine).
- Whorf, Benjamin**, 1956: *Language, Thought and Reality*, ed. John Carroll, MA: M.I.T. Press.
- Whitman, Jon**, 1987: *Allegory. The Dynamic of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford: Blackwell.
- Zima, Luka**, 1880: *Figure u našem narodnom pjesništvu*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Zlatar, Andrea**, 1995: „Alegorija: figura, tumačenje, vrsta“, *Tropi i figure*, ur. Živa Benčić, Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 261–79.
- Zurovac, Mirko**, 2004: „Estetika Nikolaja Hartmana“, u: Nikolaj Hartman, *Estetika*, Dereta, Beograd, str. 5–25.
- Ženet, Žerar**, 2002: *Figure V*, prev. Vladimir Kapor, Svetovi, Novi Sad.

b) *Časopisi*:

- Cognitive Linguistic*, 2000: 11 – 3/4, (2000).
- Cognitive Science*, 1998: 22(2).
- Gradac**, 1998: *Časopis za književnost, umetnost i kulturu*, godina 25, br. 128–129–130, Čačak.
- Metaphor and Symbolic Activity*, 1995: 10(3).
- Nadrealizam danas i ovde*, 1931: jun, broj 1, godina I, Beograd.
- 1932: januar, broj 2, godina II, Beograd.
- 1932b: juni, broj 3, godina II, Beograd.
- Poetic Today*, 1999: Fall (1999), 20:3.
- Polja**, 1979: *Časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, godina XXV, broj 241, Novi Sad.
- Style*, 2002: Fall 2002, Vol. 36, Issue 3.
- 2003: Winter 2003, Vol 37, Issue 4.

INDEKS POJMOVA

- adresant* 69f, 70f, 193,
adresat 69, 69f, 70, 70f, 193,
alegorija 193–220;
 alegorijsko značenje 32, 198;
 kao reprezentacija 36;
 kao retorička figura 115, 193–195;
 kao interpretacija (*alegoreza*) 193,
 195, 196;
 kao književna vrsta 194, 196, 197;
 i ironija 218;
 i percepcija 67, 206–212;
 postmodernistička *alegorija* 205,
 212–220, 244;
 Popino *Sporedno nebo* kao alegorijski
 spev 199–204;
 Popini pesnički ciklusi „Igre“,
 „Kost kosti“ i „Mala kutija“ kao
 alegorije 205, 206, 244;
 u baroknoj drami 204;
 v. *humor*
amfibolija 134, 134f;
antiteza 136, 161, 184;
 slovenska antiteza 132, 152;
antropomorfizacija 115, 116, 118, 119, 130,
 136, 158;
 v. *humor*
apsurd v. *humor*;
autor 12, 18f, 19, 22, 23, 28, 32–34, 33f,
 37, 38, 40, 55, 66f, 83f, 90, 91, 115,
 173, 179, 183f, 184, 189, 192–194,
 199, 200, 206, 215, 221, 227–229,
 231, 232, 238;
avangarda 86, 90, 149, 204, 205, 233, 244;
bildung 32;
ciklizacija 21, 22;
crni humor 25, 56, 71, 73, 76, 78, 126f, 174,
 175–179, 220–235, 238–243;
 vs. humor pod vešalima 176;
 vs. beli humor 177;
 teorija crnog humora 220–235;
definicije humora 27–78, 230, 231, 233, 235;
 Popine definicije humora 79–80;
 Henigerova definicija *crnog humora*
 230, 231;
dijalektika 33, 36, 37, 47, 47f, 66, 66f, 82,
 114f, 154, 193, 223;
 Sokratova 33;
 Šlegelova 36;
 mimetičkog i performativnog 37;
 dijalektički marksizam 82;
dijalog 32, 34, 100f, 158, 170, 171, 173, 177,
 183f, 187–190, 193, 205;
 Sokratovi dijalozi 32;
 Platonovi dijalozi 34;
 v. *ironija*; *parodija*

- dijalogizam* 193;
dosetka 40, 47, 73f, 76, 77, 91, 115, 176, 170;
dvosmislenost 98, 113, 119, 127, 134f, 153, 170, 171, 174, 178, 181;
 ironije 170, 171, 174, 178;
 v. *ironija*
- entropija* 125f, 126f, 239;
etos smeha 49, 51;
 pozitivan 49;
 negativan 49, 239;
- fantastika* 138, 153, 154, 157;
 naučna-fantastika 154;
Fibonačijevi brojevi 215, 215f;
Fibonačijeva krivulja 217;
figure ponavljanja 135f;
 anadiploza 135f;
 anafora 135f;
 epifora 135f;
 geminacije 135f;
 nagomilavanja 135f;
Fibteov subjekat 35, 36;
folklor 23, 24, 147, 155f, 162, 164, 164f, 201;
 folklorne formule 109, 111;
 v. *mehaniizmi humora*
- frazеologizam* 94-109, 120-123, 152, 157, 173, 184, 242, 243;
 dezautomatizacija frazema 99, 100;
 v. *mehaniizmi humora*
- groteska* 38, 40, 51, 73, 74, 75, 78, 81, 94, 101, 105, 130, 148, 151, 153, 154, 155f, 156, 158, 159, 163, 168, 169, 177, 179, 187, 202, 203, 208, 220, 224, 230-235, 237, 239-242;
 i druge figure 152, 153;
 teorije groteske 153-155;
 i folklor 155f;
 i smešno 74, 75, 101, 151-193, 220, 230-234, 239, 242;
 v. *humor, crni humor, mehaniizmi humora*
- bijazam* 137, 142, 143, 145, 161, 167, 208, 237;
humor
 kao tečnost 27;
 modeni pojam humora 28;
 kao obrazac humorističke književnosti 28;
 u engleskoj književnosti 28, 42, 53, 230;
 vs. smeh 29-30;
 vs. ironija 30-43;
 kao refleksija 47-48;
 kao subjektivna pozicija naspram sveta 38-41, 43, 73, 163, 220;
 kao emocija 50-77, 80, 82, 93, 94, 130, 133, 167, 168, 222, 233, 234;
 kao dete smešnog i uzvišenog 41;
 kao aksiološka antifraza 42, 69, 163, 167, 177, 223;
 aksiološka negacija 163, 167;
 vs. komično 43-53, 55, 56, 73f, 76-78, 86, 88, 99, 105, 112, 113, 116, 120, 130, 153-155, 157, 167, 175, 203, 223, 226-231, 234, 235, 237, 239-241, 244;
 komična besmislica 112, 113, 120, 237;
 tragikomično 173;
 i tragičko 29, 40, 43-46, 129, 153, 154, 156-158, 164, 167, 188, 203, 221, 229, 234, 240, 242;
 tragička pogreška (*hamartia*) 51;
 metasemiotičnost i metatekstualnost humora 46-47, 80;
 i apsurd 25, 26, 83, 84, 84f, 88, 91, 98, 99, 105, 108, 113, 114, 114f,

- 120, 122, 142, 147f, 148, 155, 155f, 167–169, 173, 182, 184, 195, 198, 200, 203, 204, 228, 229f, 230–233, 235, 237–239, 241–244;
i igra sa apsurdom 156–162, 169, 210, 242;
i poetske psovke 162–168, 235;
kao odbrambeni mehanizam 72f, 109, 162, 166–168, 222, 227;
i ironija 30–43, v. *ironija*;
pod vešalima 73, 76, 109, 175–177, 234;
vrednosne devijacije 177;
kao parodija 100, 112, 179–193, v. *parodija*;
u alegoriji kao književnoj vrsti 191, 193, 198–206, v. *alegorija*;
kritike i satire 81, 82, 112, 122, 169, 198–206, 238, 243, 244, v. *satira*;
entropije 125f, 126f, 239, v. *crni humor*;
- idiom* 25, 69, 90, 91, 93, 95, 97–99, 101, 102, 106, 107, 120, 122, 201;
dekonstrukcija idioma 99;
v. *mehanizmi humora*
- interpunkcija* 20, 21;
- ironija* 28, 29, 30–43, 49, 52, 55, 67, 69, 78, 105, 109, 112, 115, 136, 158f, 169–174, 172f, 176–179, 182, 190, 194, 195, 198, 200, 205, 218, 222, 222f, 229, 235, 240–242;
romantičarska ironija 30–38, 33f, 47, 220;
kao retorička figura 30, 39–43, 40f, 43f, 52, 194, 195, 218;
kao filozofski metod (sokratovska) 31, 32;
pomirenja 42;
suprotstavljanja 42;
v. *humor*; *mehanizmi humora*
- izokrenuti svet* 136–149, 156, 178, 184, 201, 202, 208, 210, 212, 223, 237;
- Kantov žaokret* 34, 35;
katabreza 114, 117, 237;
katarza 44, 52, 154, 167;
tragička 44;
komična 44f, 45f, 51f;
komično v. *humor*
komunizam 127;
kontrast 54, 75, 92, 102, 103, 106, 119, 125, 167, 172, 187, 233, 235;
kontradiktornost 31, 75, 84, 113, 123, 124, 126, 135, 136, 200, 202, 234;
kontradikcija 32, 84, 89, 130, 131, 133, 135, 136, 184, 200, 212, 237;
analitička 131, 135;
sintetička 133, 135;
prostorna 212;
v. *mehanizmi humora*
- logički apsurd*, *teorija* 83–84;
- majeutika* 33;
mebanizacija 116, 121–123, 128, 136, 154, 237;
ljudskoga tela 116, 122, 123, 128;
v. *mebanizmi humora*
- mebanizmi humora* 77, 79–149, 167;
humor i metafora 80–84;
humor i jukstaponiranje nesličnih predmeta i pojava 84–86;
humor i oneobičavanje 86–90;
humor i govorne formule 90–109;
humor i govorni kliše 91–94;
humor i frazeologizam 94–109;
transpozicija, prenošenje 54, 55, 99, 100, 102, 103, 105–107, 121, 141, 142, 151, 196, 203, 237;
jednosmerno 103;
dvosmerno, reverzibilno 99, 100, 102, 103, 105–107;
ukrštanje 91, 104, 107, 141, 143–146, 151, 208, 237;

- povratno 104;
 preuveličavanje 67, 105, 113, 240, 241;
 obrt 32, 83, 86, 97, 99, 106, 107, 109, 151, 159, 237;
 obrtanje zdravog razuma 112, 113;
 obrtanje prostornih odnosa 145;
 humor i literarne formule 109–112;
 humor i antropomorfizacija i personifikacija 115–121;
 humor i mehanizacija onoga što je živo ili ljudsko 121–130;
 humor i kontradikcija 130–136;
 tehnika poetske parodije 179–181;
metafora 26, 33f, 67, 68, 70, 79–85, 83f, 87, 88, 93, 94, 95, 97–100, 112, 114–118, 114f, 120, 140, 141f, 143, 147, 152, 161, 171, 178–190, 193–195, 200–202, 207, 219, 237, 243, 244,
 absentia 85;
 apstraktno+konkretno 88;
 doslovno shvaćena 93–109, 120, 157, 237;
 demetaforizacija 99;
 inverzna 219;
 kao pogreška 83;
 metaforizacija 92, 97–100, 120, 179;
 metafončnost 25, 94, 118, 204, 206, 207;
 okoštala 93, 97;
 remetaforizacija 99;
 v. *humor*; *mehaniizmi humora*
metonimija 115, 152, 161, 195, 237;
mimetičko 32, 33, 37, 44;
mise en abyme 214, 214f, 215, 218;
moderna 192, 244;
modernizam 193, 205, 244;
moderno 15, 19, 28, 38, 39, 41, 85, 139, 154, 201, 204, 221, 244;
nadrealizam 25, 80, 81, 82, 82f, 85, 86, 88, 90, 116, 137, 149, 179, 181, 220–224,
 francuski 25, 25f, 82, 220–224;
 beogradski 81, 179;
 nadrealisti o humoru 80–82, 85, 86, 220–226;
narodna (usmena) književnost 23, 110, 138, 145–147, 155f, 198, 201;
narodne priče (usmena proza) 109, 146, 147f, 161;
 bajka 109–111, 136, 145, 147f, 161, 182, 184, 191, 202, 243;
 bajkovni mehanizam 145, 213;
 narodna novela 147f;
 šaljiva priča 136, 147f, 148, 161, 201, 202;
 v. *izokrenuti svet*
narodne lirske pesme 24, 147f;
obrnuta perspektiva 143–145, 208–211;
 v. *alegorija* kao percepcija; *hijazam*
oksimoron 123, 130–133, 136, 161, 184, 237;
 oksimoronski spojevi 187;
opoziција 36, 43, 136, 165, 178;
 ironična 136;
otežala forma 87;
parabaza 32–34, 33f, 36, 47;
paradoks 34, 118, 123, 124, 127f, 129f, 130–136, 152, 153, 161, 167, 183f, 184, 198–202, 205, 230, 237, 243;
 paradoksalni spojevi 138;
 paradoksalne vizije 142, 159, 168, 210;
 paradoksalni svet 147;
 paradoksalne slike 147f, 148, 151, 210, 237;
 v. *izokrenut svet*
paremijske vrste 141f, 198;

- zagonetka 24, 120, 136, 138–143, 140f, 141f, 145, 147f, 156f, 161, 196f, 197, 198, 201, 202, 207, 208, 210;
 poslovice 24, 137, 147f, 161, 179, 198, 201;
 kletva 24, 95, 120, 155, 162–164, 164f, 166, 167, 169, 235;
 zakletva 24;
 brojnice (razbrajalice) 24;
 basme 24, 120, 141f, 162, 163;
 vradžbine 24, 167, 202;
parodija 39, 54, 55, 78, 100, 112, 136f, 137, 147f, 148f, 158, 158f, 169, 176, 178–185, 183f, 188–193, 190f, 198, 200, 201, 201f, 205, 218, 229, 235, 239, 243;
 metaparodija 183f, 189, 205, 243, 244;
 samoparodija 31, 176, 244;
 v. *humor*, *mehanizmi humora*
performativno 33, 34, 37, 135, 136;
 performativ 61;
personifikacija 117, 118, 130, 136, 152, 197, 201, 237;
pesma u prozi 20, 149, 159, 181, 188, 241;
 Popine pesme u prozi 20, 159–161, 181, 188, 241;
pesnička slika 24, 66, 77, 80, 82, 88, 91, 92, 97, 102, 106, 107, 118–121, 124, 131, 133, 139, 145, 151, 156, 157, 161, 162, 180, 195, 207, 208, 210, 223, 224, 237, 238;
pogreška 62, 72, 73, 75, 89, 91, 113–115, 125, 136, 200, 234;
kategorijalna 95, 115;
logička 113, 114, 125;
smešna (hamartema) 51;
poliptoton 134f, 135f;
ponavljanje 105, 140f, 159, 191, 214f;
 v. *figure ponavljanja*
poređenje 122, 140, 166, 187;
postmodernizam 30f, 193, 214f, 218, 219, 230, 244;
 postmoderna proza 192, 205, 215, 219;
 postmoderno stanje 170;
 v. *mise en abyme*, *trompe-l'œil*
reprezentacija 31–33, 35–37, 215;
retorika 114, 115, 130, 131, 167, 170;
 retorika kletve 167;
 retorika temporalnosti 170;
retoričke figure 115, 130, 237;
romantizam 30, 33, 34, 37, 40, 172f, 204, 205;
satira 41, 42, 53, 56, 71, 75, 78, 81, 112, 129, 153, 155, 163, 169, 176, 177, 182, 198, 200, 202, 203, 205, 222, 228, 235, 239–243;
 satira-san 183;
 entropijska 239;
Serapionova braća 86;
simbol 114f, 141f, 146, 158, 168, 195, 201, 204, 205;
 simbolično 16f, 32, 45, 195, 201, 206;
 simbolizacija 99, 199, 217;
smeš v. humor
stilizacija 16f, 184, 189–191, 206f;
subverzivnost smeša 56, 193, 222;
šendizam 38;
transcendentalno 34, 43;
termodinamika 125f;
trompe-l'œil 215;
tropi 31, 66, 80, 83, 95, 134f, 142f, 148f, 178, 194, 195, 219, 237, 244;
 topologijsko značenje 198;

Vorf-Sapirova hipoteza 63f, 89;

zbirke Vaska Pope 12, 15–22, 22f, 89, 100,
107–109, 111, 123, 124, 127–129,
136, 137, 141f, 144, 156, 157, 170,
185–188, 191, 199–203, 206, 206f,
207, 213, 227–229, 229f, 237,
239–241;

i znamenja 16, 16f, 206, 207, 207f;

zlatni presek 216, 216f, 217f;

žanr 20, 110, 111, 147, 147f, 148f, 161, 162,
165, 182, 183, 183f, 184, 185, 187,
188, 192, 198, 199, 205, 215, 218,
222, 231, 239, 243, 244;

antižanr 183f, 205;

antiutopija 162, 183f;

menipeja 183–188, 199, 205, 239;

metautopija 183, 183f;

novela 183, 227, v. *narodne priče*;

palimpsest 189;

parabola 115, 198;

passio 231, 232;

silolokvij 188;

utopija 162, 183, 183f, 205;

žanr psovke 165;

žitije 148f, 165;

v. *parodija; pesma u prozi; satira*

A

Abrams, Mejer Hauard (Meyer Howard Abrams) 247
 Albi, Edvard (Albee Edward) 227,
 Antonijević, Damnjan 20, 21, 25, 122, 123,
 157, 158, 158f, 167, 171, 172, 173,
 175, 178, 190f, 247
 Apoliner, Gijom (Guillaume Appolinaire)
 221, 224
 Aragon, Luj (Louis Aragon) 81
 Arhiloh (Ἀρχιλόχος) 137
 Aristofan (Ἀριστοφάνης) 31, 32, 34, 137,
 231
 Aristotel (Ἀριστοτέλης) 44, 44f, 45f, 47, 51,
 51f, 52, 53, 62, 114, 245, 248, 252
 Arno, Danijel (Daniel Arnaut) 137
 Arp, Hans (Hans Jean Arp) 221

B

Bahtin, Mihail Mihajlovič (Михаил Ми-
 хайлович Бахтин) 31, 38, 39, 39f,
 65, 66f, 165, 183, 183f, 184, 185,
 187–189, 193, 248
 Bal, Mike (Mieke Bal) 214, 214f, 215,
 248
 Baldik, Kris (Chris Baldick) 248
 Barfild, Oven (Owen Barfield) 195, 248

Bart, Džon (John Bart) 227, 229, 230
 Bart, Rolan (Roland Barthes) 196, 248
 Bartoš, Otakar (Otakar Bartoš) 153, 169,
 248
 Bejns, A. (A. Bains) 57
 Beket, Semjuel (Samuel Barclay Beckett)
 159, 214, 229, 242, 249, 254
 Benčić, Živa 249, 260, 262
 Benjamin, Valter (Walter Bendix Schön-
 flies Benjamin) 172f, 192, 201,
 204–206, 207f, 218, 248
 Bergson, Anri (Henry-Louis Bergson) 38,
 41, 42, 45, 53–56, 73, 74, 76–78, 88,
 89, 90, 91, 95, 104, 105, 113, 114,
 116, 122, 154, 237, 240, 245, 248
 Bernhard, Tomas (Nicolaas Thomas Ber-
 nhard) 229
 Best, Oto F. (Otto F. Best) 168, 248
 Biersdli, Monro (Monroe Beardsley) 83,
 84, 112
 Bihner, Georg (Georg Büchner) 226
 Birger, Peter (Peter Bürger) 204, 205,
 248
 Biler, Karl (Karl Bühler) 69f
 Blumfild, Morton (Morton Bloomfield)
 117, 249
 Bodler, Šarl (Charles Pierre Baudelaire) 19,
 20, 45, 53, 170f, 221, 249
 Bogdanović, Milan 25

Bokačo, Đovani (Giovanni Boccaccio) 28

Bolcman, Ludvig (Ludwig Eduard Boltzmann) 125f

Borhes, Horhe Luis (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges) 229

Bošković-Stuli, Maja 110, 249

Brajović, Tihomir 25, 26, 98, 99, 199, 249

Brebanović, Predrag 229, 249

Brecht, Bertold (Eugen Berthold Friedrich Brecht) 87, 249

Breton, Andre (André Breton) 25f, 56, 176, 220–224, 222f, 226, 231, 243, 249

Bricko, Marina 33f, 249

Brkić, Svetozar 109, 249

Brojgel, Piter (Pieter Bruegel) 137

Bruno, Đordano (Giordano Bruno) 29

Budor, Karlo 135f, 249

Bulatović, Miodrag 24, 229, 229f

Buloh, E. (E. Bullough) 74, 250

C

Ciceron, Marko (Marcus Tullius Cicero) 52, 194, 245

Cidilko, Vesna 15, 21, 25, 99, 118, 135f, 158, 173, 186, 202, 206f, 207, 207f, 250

Crnjanski, Miloš 228

Č

Čoser, Džefri (Geoffrey Chaucer) 28

Ć

Ćosić, Bora 86, 161f, 229, 229f, 249, 250

D

Da Vinči, Leonardo (Leonardo da Vinci) 217f

Dali, Salvador (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech) 221

Dante, Aligijeri (Dante Alighieri) 137, 195

De Buli, Moni 181, 182

De Man, Pol (Paul de Man) 30, 142f, 169, 170, 170f, 172, 172f, 173, 179, 196, 204, 205, 218, 219, 250

De Tore, Giljermo (Guillermo de Torre) 25f, 222, 224, 251

De Vijo, Teofil (Théophile de Viau) 137

Dekart, Rene (René Descartes) 45, 53, 62, 250

Delej, Ipolit (Hipolyte Delehay) 165

Delez, Žil (Gilles Deleuze) 157f, 193, 250

Delić, Jovan 9

Demetrius (Δημήτριος) 194, 250

Derida, Žak (Jacques Derrida) 193

Desnos, Robert (Robert Desnos) 181

Di Bondone, Đoto (Giotto di Bondone) 211

Dikas, Isidor (Isidore Ducasse, *alias* Lautréamont) 226

Dikens, Čarls (Charles Dickens) 28

Dikro, Osvald (Oswald Ducrot) 42, 50, 251

Dipon-Rok, Rozalin (Roselyne Dupont-Roc) 44

Direr, Albreht (Albrecht Dürer) 211,

Dišan, Marsel (Marcel Duchamp) 220, 224, 226

Dizdarević-Krnjević, Hatidža 25, 120, 141f, 149, 155f, 162, 185, 250

Dizni, Volt (Walt Disney) 115

Doležel, Lubomir (Lubomír Doležel) 51f, 250

- Donlivi, Džems Patrik (James Patrick Donleavy) 227
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (Фёдор Михайлович Достоевский) 148f, 183, 183f, 192
- Dukat, Zdeslav 51, 248
- Duvakin, Viktor Dmitrijevič (Виктор Дмитриевич Дувакин) 39f, 66f, 248
- Dž**
- Džemejson, Aleksander (Alexander Jamieson) 195
- Džonson, Ben (Benjamin Jonson) 27, 28, 245
- E**
- Ekerman, Johan (Johann Peter Eckermann) 45f
- Eko, Umberto (Umberto Eco) 45–47, 50, 70, 80, 241, 245, 251
- Elijar, Pol (Paul Eluard) 179
- Ernst, Bruno (Ernst Bruno) 209f, 224, 251
- Eskarpi, Rober (Robert Escarpit) 57, 251
- Ešer, Moric Kornelis (Maurits Cornelis Escher) 210
- Eubanks, Filip (Philip Eubanks) 251
- Euklid (Εὐκλείδης) 211, 212, 212f
- Evans, Moris (Maurice Evans) 195, 251
- F**
- Fajnberg, Leonard (Leonard Feinberg) 251
- Feldkeler, Pol (Paul Feldkeller) 195, 251
- Fibonači, Leonardo (Leonardo Pisano Fibonacci) 215, 215f, 217
- Ficinus, Marsilius (Marsilius Ficinus) 207f
- Fidija (Φειδίας) 216f
- Fihte, Johan Gotlib (Johann Gottlieb Fichte) 31, 34–36, 40, 47
- Filodem (Φιλόδημος) 194
- Filon (Φίλων) 195
- Fišer, Fr. Tomas (Thomas Fr. Fischer) 78
- Florenski, Pavel Aleksandrovič (Павел Александрович Флоренский) 145, 211, 251
- Frege, Gotlib (Gottlob Frege) 64
- Fridmen, Brus Džej (Bruce Jay Friedman) 227–230, 251
- Frojd, Sigmund (Sigmund Freud) 45, 53, 57, 72f, 73f, 76, 77, 78, 84f, 91, 114f, 116, 166, 167, 170, 175, 227, 231, 252
- G**
- Gabrijel, Laub (Laub Gabriel) 50, 57, 163–166, 164f, 175–177, 183, 183f, 252
- Gadamer, Hans Georg (Hans-Georg Gadamer) 204, 205, 252
- Gete, Johan Volfgang fon (Johann Wolfgang von Goethe) 40, 45f, 71
- Gibons, Tomas (Thomas Gibbons) 195
- Glušević, Zoran 252
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič (Николай Васильевич Гоголь) 192
- Golden, Leon (Leon Golden) 44f, 45f, 51f, 252
- Goldstein, Lorens (Laurence Goldstein) 89, 252
- Gorgija (Γοργίας) 52
- Gras, Ginter (Günter Grass) 229
- Grasian, Baltasar i Morales (Baltasar Gracián y Morales) 195

Grej, Martin (Martin Gray) 252
 Grdinić, Nikola 16f, 141f, 207, 252
 Grezer Artur (Arthur C. Graesser,) 83f, 256
 Grimelshauzen, Hans Jakob Kristof fon (Hans Jakob Christoffel von Grimelshausen) 28, 137
 Grotjan, M. (M.Grotjahn) 70, 252

H

Hačion, Linda (Linda Hutcheon) 170f, 253
 Hačison, Frensis (Francis Hutcheson) 53, 54, 113f, 253
 Hemejkers, Metju (Metjuu Hamackers) 209, 209f, 212
 Hendverk, Geri (Gary Handwerk) 31, 34, 252
 Harms, Danil Ivanovič (Даниил Иванович Хармс, *alias* Даниил Иванович Ювачёв) 233
 Hartman, Nikolaj (Niklāvs Hartmanis) 43, 48–51, 245, 252, 263
 Hazlit, Vilijam (William Hazlitt) 113f
 Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (George Wilhelm Friedrich Hegel) 30, 30f, 39, 220, 223, 252
 Helental, M. (Hellenthal, M.) 233, 233f, 252
 Heler, Jozef (Joseph Heller) 227, 230
 Heniger, Gerd (Gerd Henniger) 226, 227, 230, 231, 241, 252
 Hipokrat (Ἱπποκράτης) 52
 Hjum, Dejvid (David Hume) 133
 Hlebnjikov, Velimir (Велимир Хлебников) 148f
 Hobs, Tomas (Thomas Hobbes) 45, 53, 253

Homer (Ὅμηρος) 137, 194, 195, 196f, 197f
 Hramosta, Ana 56, 177, 251, 261
 Hufner, Eleonora (Eleonore Höfner) 253

I

Irvin, Martin (Martin Irvine) 196, 253
 Istmen, Maks (Max Eastman) 195, 251
 Isus Hrist (Ἰησοῦς Χριστός) 27, 71

J

Jakobson, Roman Osipovič (Роман Осипович Якобсон) 69f, 148f, 253
 Jerkov, Aleksandar 9
 Jović, Bojan 9
 Joles, Andre (André Jolles) 253
 Jonesko, Ežen (Eugen Ionescu) 233f
 Josipovič, Gabrijel (Gabriel David Josipović) 215
 Jovanov, Svetislav 172, 184, 192, 193, 204–206, 219, 253
 Jovanović, Aleksandar 21, 253
 Jovanović, Jelena 25, 26, 87, 90, 99, 104, 111, 151, 170, 173, 253
 Juvenal, Decim Junije (Decimus Iunius Iuvenalis) 231

K

Kafka, Franc (Franz Kafka) 235
 Kajzer, Volfgang (Wolfgang Kayser) 75, 153–155, 155f, 163, 169, 176, 240, 241, 246, 253
 Kalvino, Italo (Italo Calvino) 229
 Kant, Imanuel (Immanuel Kant) 31, 34, 35, 38, 113, 113f, 253

Karadžić, Vuk Stefanović 146, 253
 Karlajl, Tomas (Thomas Carlyle) 72,
 Kekić, Aleksandra 21, 254
 Kembel, Džeremi (Jeremy Campbell)
 125f
 Kerol, Luis (Lewis Carroll) 221
 Kiton, Baster (Buster Keaton) 130
 Kjerkegor, Seren (Søren Aabye Kierkegaard) 113f, 254
 Kjubrik, Stenli (Stanley Kubrick) 230
 Klark, Majkl (Michael Clark) 54, 250
 Klauzius, Rudolf (Rudolf Julius Emanuel
 Clausius) 125f
 Kojen, Leon 83, 83f, 254
 Konstantinović, Radomir 159, 229f, 254
 Konant, Džeims (James Conant) 250
 Koljević, Nikola 254
 Koljević, Svetozar 110, 254
 Kordić, Stevan 29f, 254
 Kortasar, Hulio (Jules Florencio Cortázar) 229
 Kostić, Laza 18, 190
 Kroč, Bendeto (Benedetto Croce) 50
 Kun, Tomas (Thomas Samuel Kuhn) 94
 Kuper, Piter (Peter Cooper) 125f, 254
 Kurcijus, Ernst Robert (Ernst Robert Curtius) 136, 137, 165, 195, 196, 196f, 197f, 203, 231, 232, 254
 Kvas, Kornelije 82f, 101, 102, 254
 Kvin, Rejmond (Raymond Queneau) 229
 Kvintilijan, Marko Fabije (Marcus Fabius Quintilianus) 31, 52, 80, 134f, 194, 197, 198, 254

L

Lalić, Ivan V. 18f, 21, 25, 203, 241, 254
 Lalo, Žan (Jean Lallot) 44
 Langer, Suzana (Susanne Katherina Langer) 53, 56, 255

Laš, Kenet (Kennet Lash) 55, 56, 255
 Latković, Vido 110, 255
 Laub, Gabrijel (Gabriel Laub) 50, 57, 163, 164, 164f, 165, 166, 175–177, 183, 183f, 252
 Le Bren, Ani (Annie Le Brun) 220–224, 222f, 226, 255
 Lentrića, Frenk (Frank Lentricchia) 255
 Levi, J. (J. Levý) 69f
 Lihačov, Dmitrij Sergejevič (Дмитрий Сергеевич Лихачов) 110, 255
 Lips, Teodor (Theodor Lipps) 43, 44, 46, 46f, 47f, 245, 255
 Lobačevski, Nikolaj Ivanovič (Николай Иванович Лобачевский) 212, 212f
 Lok, Džon (John Locke) 255
 Loma, Miodrag 38, 40, 42, 255
 Lord, Albert B. (Albert Bates Lord) 109, 110, 255
 Lotman, Jurij Mihajlovič (Юрий Михайлович Лотман) 69f, 255
 Lukić, Sveta 15, 255
 Lukijan (Λουκιανός ο Σαμοσατεύς) 137

M

Magrit, Rene (René François Ghislain Magritte) 75, 85
 Makrobije, Aurelije Ambrozije (Aurelius Ambrosius Theodosius Macrobius) 196
 Maksimović, Goran 255
 Malarme, Stefan (Stéphane Mallarmé) 19
 Man, Jurij (Юрий Ман) 153, 255
 Manconi, Tomazo (Alessandro Francesco Tommaso Manzoni) 40
 Marić, Sreten 18, 30, 255
 Markes, Gabrijel Garsija (Gabriel José de la Concordia García Márquez) 229

Markuze, Herbert (Herbert Marcuse) 224

Maticki, Miodrag 23f, 256

Matić, Dušan 180, 190

Mebijus, Avgust Ferdinand (August Ferdinand Möbius) 100, 243

Medarić-Kovačić, Magdalena 232–235, 256

Mekhejl, Brajen (Brian McHale) 215, 219, 256

Meklaughlin, Tomas (Thomas McLaughlin) 255

Melino, Kamil (Camille Mélinaud) 84f

Milić od Mačve (Milić Stanković) 85

Milić, Novica 196–198, 249, 256

Milošević, Petar 21, 25, 26, 99, 156, 157f, 158, 167, 204, 229f, 238, 256

Mio, Džeferi Skot (Jeffery Scott Mio) 83f

Mitrović, Dijana 9

Mišić, Zoran 15, 25, 157, 244, 256

Mišo, Anri (Henri Michaux) 149

Monro, D. H. (Monro, D. H.) 54, 256

Morije, Anri (Henri Morier) 42, 43, 50, 69

Moril, Dž. (Morreall, J.) 113f, 256

Morson, Geri Sol (Gary Saul Morson) 183f, 184f, 189, 190, 192, 201f, 256

Mršević-Radović, Dragana 67, 256

Mukaržovski, Jan (Jan Mukařovský) 69f

N

Nabokov, Vladimir (Владимир Владимирович Набоков) 227–229, 227f, 233

Nastasijević, Momčilo 18, 22, 22f

Nenadović, Ljubomir 29f

Niče, Fridrih (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 45, 53, 192, 196, 221

Noel, Karol (Carroll Noel) 234f, 256

Novaković, Jelena 25, 82f, 179, 181, 252, 256

Novalis, Fridrih fon Hardenberg (Friedrichs von Hardenberg Novalis) 31, 37, 38, 245, 257

O

Onil, Patrik (Patric O'Neill) 126f, 230, 257

Ortoni, Endrju (Andrew Ortony) 83f, 257

Orvel, Džordž (Eric Arthur Blair, *alias* George Orwell) 194

Ostin, Džon (John Langshaw Austin) 61,

P

Pačoli, Luka (Fra Luca Bartolomeo de Pacioli) 217f

Palavestra, Predrag 15, 255

Parker, Devit (DeWitt, H. Parker) 55, 56, 257

Pavlović, Miodrag 15, 21, 25, 229, 229f, 257

Pekić, Borislav 229, 229f

Pere, Žak (Jacques Perret) 179

Permjakov, Grigorij Ljvovič (Пермяков, Григорий Львович) 208, 257

Petković, Novica 9, 21, 25, 86f, 91, 95, 102, 103, 110, 147, 148f, 149, 165, 189, 191, 199, 202, 207, 249, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 261, 262

Petronije (Titus Petronius) 231

Petrov, Aleksandar 9, 21, 24, 25, 105, 112, 118, 145, 156, 157f, 158, 191, 201f, 202–204, 257

Petrović, Rastko 147, 147f, 149, 257, 258
 Petrović, Sonja 155f, 258
 Petrović, Gajo 263
 Piker, Tomsen (Tomsen Picker) 168
 Pidal, Ramon M. (Ramón Menéndez Pidal) 232
 Pikaso, Pablo (Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Martyr Patricio Clito Ruiz y Picasso) 221
 Pinčon, Tomas (Thomas Pynchon) 126f, 227, 229, 230
 Pirandelo, Luidi (Luigi Pirandello) 29f, 31, 38, 39, 40, 40f, 41, 44, 46f, 47, 48, 50, 258
 Pitagora (Πυθαγόρας ὁ Σάμιος) 217f
 Platon (Πλάτων) 31, 34, 50-53, 62, 258
 Po, Edgar Alan (Edgar Allan Poe) 221,
 Ponž, Fransi (Francis Ponge) 149
 Popović, Aleksandar Bogdan 25, 256
 Popović, Jovan Sterija 24
 Popović, Koča 116, 258
 Popović, Miodrag 22
 Popović, Nikola 252, 254
 Popović, Radmila 251
 Popović, Tanja 97, 98, 142f, 254, 258
 Popović-Perišić, Nada 158, 258
 Porfirije (Πορφύριος; Porphyrios) 67
 Prat, Alan (Alan R. Pratt) 247, 252, 257, 258
 Preminger, Aleks (Alex Preminger) 258
 Prop, Vladimir Jakovljevič (Владимир Яковлевич Пропп) 112, 258
 Protarh (Protarchus) 51
 Prudencije, Aurelije Klement (Aurelius Prudentius Clemens) 231, 232
 Puškin, Aleksandar Sergejevič (Александр Сергеевич Пушкин) 183f

R

Rable, Fransoa (François Rabelais) 28–30, 39, 137, 193, 231, 248
 Radić, Dušan 181
 Radović, Borisav 17, 18, 25, 247, 259
 Rajh, Zdenko 82, 114f, 259
 Rebling, Irmagard (Irmagard Rebling) 168
 Rembo, Artur (Jean Nicolas Arthur Rimbaud) 221
 Rifater, Mišel (Michael Riffaterre) 259
 Rihter, Žan Pol (Johann Paul Friedrich Richter) 31, 38, 41, 43, 50, 53
 Rilke, Rajner Maria (Rainer Maria Rilke) 142f, 250
 Riman, Bernhard (Georg Friedrich Bernhard Riemann) 211, 212f
 Ristić, Marko 81, 82, 83f, 85, 180, 259
 Roić, Sandra 40f, 259
 Ronel, Aleksander (Alexander Ronelle) 21, 259
 Rot, Filip (Philip Milton Roth) 230
 Roterdamski, Erazmo (Erasmus Desiderius) 183f

S

Sad, markis de (Donatien Alphonse François, marquis de Sade) 220, 221, 226, 227, 231, 235
 Sali, Džejms (James Sully) 57, 261
 Samardžija, Snežana 25, 142, 147f, 148f, 165, 186, 259
 Sapir, Edvard (Edward Sapir) 63f, 89
 Sekulić, Isidora 29, 260
 Sekulić, Ljerka 260
 Selin, Luj-Ferdinand (Louis-Ferdinand Céline) 227–229, 227f
 Serl, Džon (John Searl) 64, 260

Servantes, Migel de (Miguel de Cervantes Saavedra) 28, 38, 231
 Simić, Čarls (Dušan Simić, *alias* Charles Simić) 127f, 260
 Simović, Ljubomir 229
 Skruton, Rodžer (Roger Scruton) 54, 260
 Smirnov, Igor P. (Игорь П. Смирнов) 260
 Sokrat (Σωκράτης) 31-33, 41f, 50, 51, 187, 195
 Stamać, Ante 194, 260
 Stefanović, Pavle 260
 Stendal (Henri-Marie Beyle, *alias* Stendhal) 53, 260
 Stern, Lorens (Laurence Sterne) 38
 Stojanović, Dragan 169, 178, 179, 184, 191, 192, 201f, 260
 Stojanović, Lazar 71f
 Surio, Etjen (Etienne Souriau) 261
 Sus, Oleg (Oleg Sus) 155f, 261
 Sveti Sava (Rastko Nemanjić) 22
 Swift, Džonatan (Jonathan Swift) 38, 56, 73, 176, 177, 195, 221, 226, 231, 253, 261

Š

Šar, Rene (Char René) 149
 Šekspir, Vilijam (William Shakespeare) 38, 61, 174, 231, 260
 Šibl, Varen (Shibles, Warren) 58, 83f, 260
 Šklovski, Viktor (Виктор Борисович Шкловский) 86, 86f, 259, 261
 Šlegel, Fridrih (Karl Wilhelm Friedrich Schlegel) 31-41, 33f, 41f, 43, 47, 50, 179, 245, 255, 259, 261

Smit, Danijel (Daniel W. Smith) 157f, 260
 Šulc, Maks (Max F. Schulz) 228-230, 259
 Šopenhauer, Artur (Arthur Schopenhauer) 28f, 31, 38-41, 50, 69, 71, 113f, 245, 261
 Spenser, Herbert (Herbert Spencer) 57

T

Tekeri, Vilijam Mejkpis (William Makepeace Thackeray) 72
 Tamarin, G.R. 129, 130, 153, 154, 234, 261
 Tartalja, Ivo 28, 72, 261
 Tejlor, Viktor (Victor E. Taylor) 214, 261
 Telfer, Elizabet (Elizabeth Telfer) 54, 261
 Tešić, Gojko 15f, 20, 261
 Tešić, Milosav 159, 174, 261
 Tik, Ludvig (Johann Ludwig Tieck) 31, 38, 39, 245
 Tindal, Vilijam (William Tindall) 195, 261
 Tinjanov, Jurij Nikolajevič (Юрий Николаевич Насонович Тынянов) 190f, 192, 193, 201f, 262
 Tolstoj, Lav Nikolajevič (Лев Николаевич Толстой) 74
 Trenković, Vera 25, 262
 Trifunović, Đorđe 22f, 262
 Turković, Hrvoje 262
 Tutnjević, Staniša 254, 258
 Tven, Mark (Samuel Langhorne Clemens, *alias* Mark Twain) 85

U

Uspenski, Boris Andrejevič (Борис Андреевич Успенский) 145, 165, 211, 262

V

Vasić, Ankica 19f, 262

Vaše, Žak (Jacques Vaché) 220, 222f,

Veber, Karl Julijus (Karl Julius Weber) 166

Velmar-Janković, Svetlana 25, 207, 262

Vergilije, Publije Maron (Publius Vergilius Maro) 137, 195–197, 197f

Veselovski, Aleksandar Nikolajevič (Александр Николаевич Веселовский) 110

Vilpert, Gero fon (Gero von Wilpert) 230

Vinkvist, Čarls (Charles E. Winquist) 214, 261

Vitezović, Milovan 45f, 262

Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein) 32, 57f, 58f, 59, 61–66, 63f, 65f, 89, 94, 94f, 116, 183, 245, 250, 262, 263

Vitmen, Džon (Jon Whitman) 194, 197, 198, 263

Vodička, Feliks (Felix Vodička) 69f

Vojinović, Staniša 22

Vološinov, Valentin Nikolajevič (Валентин Николаевич Волошинов) 65, 66f

Volter (François-Marie Arouet, *alias* Voltaire) 109, 231, 262

Vonegat, Kurt (Kurt Vonnegut, Jr.) 229, 230

Vorf, Benjamin (Benjamin Whorf) 63f, 89, 263

Vukmanović, Ljuba 17f, 262

Vuković, Đordžije 9, 18, 21, 25, 90, 92, 136, 200, 201, 243, 255, 262

Vučo, Aleksandar 179, 180

Vvedenski, Aleksandar Ivanovič (Александр Иванович Введенский) 233

Z

Zemidok, Bohdan (Bohdan Dziemidok) 89, 251

Zečević, Dragana 251

Zima, Luka 134f, 135f, 194, 198, 263

Zlatar, Andrea 194, 263

Zurovac, Mirko 263

Ž

Žari, Alfred (Alfred Jarry) 221, 244f

Ženet, Žerar (Gérard Gennete) 38, 42, 43f, 45, 50, 69, 71, 223, 245, 263

Žid, Andre (André Paul Guillaume Gide) 221

Aleksandar Bošković
PESNIČKI HUMOR U DELU VASKA POPE

Izdavač
Institut za književnost i umetnost
Beograd
e-mail: ikum@ikum.org.rs
www.ikum.org.rs

Za izdavača
dr Vesna Matović

Tiraž
500

Štampa

Beograd, Studentski trg 13
e-mail: office@cigoja.com
www.chigoja.co.yu

ISBN 978-86-7095-140-2

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1 Попа В.

БОШКОВИЋ, Александар

Pesnički humor u delu Vaska Pope / Aleksandar Bošković. - Beograd : Institut za književnost i umetnost, 2008 (Beograd: Čigoja štampa). - 280 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Poetika)

”Ova studija predstavlja unekoliko izmenjenu i neznatno proširenu verziju istoimene mag. teze, koja je odbranjena na Filol. fak. u Beogradu 2006. ...”
--> Zahvalnosti. - Tiraž 500. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.
- Summary. - Bibliografija: str. 247-263. - Registri.

ISBN 978-86-7095-140-2

a) Попа, Васко (1922-1991) - Хумор
COBISS.SR-ID 150262284