

ДВА ЛИЦА ГРОТЕСКЕ У ДИКЕНСОВИМ ВЕЛИКИМ ОЧЕКИВАЊИМА

На почетку рада анализирају се најважнија теоријска одређења појма гротеске. По Волфгангу Кајзеру, гротеска изазива пре свега осећања језе и страха. За Михаила Бахтина, Кајзерово одређење гротеске применљиво је само на неке облике модернистичке гротеске. Гротеска је, по Бахтину, извор веселог, ослобађајућег смеха. Зато се у раду поставља хипотеза о два лица гротеске. Хипотеза се доказује анализом сцене првог уласка главног јунака романа *Велика очекивања* Чарлса Дикенса, дечака Пипа, у кућу Сатис. Иста сцена два пута је исприповедана показујући два лица гротеске, њену трагичну и комичну страну. Циљ рада је уочавање Дикенсовог реалистичког поступка који омогућава стварање гротеске, која, у зависности од контекста, изазива и трагични и комични ефекат.

Кључне речи: Дикенс, гротеска, Кајзер, Тамарин, Бахтин, реализам.

I. Одређење гротеске

Гротеска, односно гротескно, позајмљенице су из италијанског језика. *La grottesca*, *grottesco* изведенице су од речи *grotta* и употребљаване су да означе врсту орнаментике, античког орнаменталног сликарства, пронађену крајем 15. века у Италији. То сликарство није аутентично римско, већ је реч о моди увезеној у Рим. О таквој врсти зидног сликарства пише Витрувије (Vitruvius) у делу *О архитџектури* (*De architectura*).¹ Августов савременик даје суд о том сликарству као о новој, безвредној моди. У седмој књизи, у поглављу под насловом „Стилови зидног сликарства“, Витрувије (2009: 190–191) оштро

* Филолошки факултет, Студентски трг 3, 11000 Београд; e-mail: kornelije.kvas@fil.bg.ac.rs

1 Дело је настало између 30. и 15. године пре нове ере.

осуђује спајање неспојивог, уметничко представљање које не одговара стварности:

„Али се данас то што су сликари те ствари представљали према стварности презире као простачко. Сада се на зидним сликама радије представљају чудовишне ствари него да се стварни предмети прикажу какви јесу: уместо стубова, стоје стабљике са уковрцаним лишћем и волутама, уместо забата, *apraginaculi* [база стубова], храмови стоје на свећнацима, а на врховима њихових забата као из корена расту нежни цветићи на којима бесмислено седе људске фигуре, док су на неким стабљикама само полуфигуре, неке са људском главом а неке и са главама животиња.

Такве ствари не постоје и не могу да постоје и никад нису ни постојале. Јер, како може стабљика да стварно носи кров, или свећњак забат са његовим орнаментима, или да тако нежна, савитљива ствар као петелка рађа час цветове, час полуфигуре? Па ипак, када људи виде ове бесмислице, они им не виде ману, већ се, напротив, одушевљавају њима и не тиче их се да ли иједна од њих може да постоји или не. Дакле, то је та нова мода услед које лоше судије бедне уметности више вреднују уметничку изведбу од истине.“

Витрувијева критика полази од чињеничне истине и природних закона; он следи основне поставке реализма, по којима не треба приказивати оно што је немогуће у стварности. То не сме бити доминанта уметничког дела. Сличне примедбе износе и критичари с почетка 16. века, али и класицисти 18. века. Насупрот њима, италијански ренесансни сликари прихватили су такве уметничке подстицаје. Најпознатији су гротескни орнаменти којима је Рафаело (Raffaello) украсио стубове у папским лођама. Витрувијев опис одговара Рафаеловим гротескним представама – новина је што се поништава природан поредак ствари. На пример, из листова на све стране израстају животиње, па изгледа као да су избрисане разлике између биљака и животиња.

У студији *Грошескно у сликарстџу и њеснишџву¹ Волфјанџ Кајзер* (*Wolfgang Kayser*) *исџише га у речџ grottesco*, која означава од

¹ Први пут објављено као: Wolfgang Kayser (1957). *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg: Gerhard Stalling Verlag.

антике подстакнуту орнаменту, није било само елемената разигра-но-ведро и наивно-фантастично, што је иначе доминантна црта Рафаелове орнаментике, већ и „нечег тескобног, нелагодног, с обзиром на свет у којем је укинута устројство наше стварности: оно устројство стварности у којем постоји јасно разграничење између подручја предметног, биљног, животињског и људског света, као и између статике, симетрије и природног реда величина“ (Кајзер, 2004: 23–24). Кајзер додаје да је реч о доживљају једног другачијег света, који се не да сасвим и до краја обухватити и рационално спознати па зато изазива немир у посматрачу.

Немачки теоретичар одређује се за одређење гротескног као отуђеног света који у нама изазива неку врсту тескобе. Он за описивање такве тескобе, коју у нама изазива гротеска, користи изразе као што су језа, страва, па чак и страх пред самим животом због отуђења од света какав нам је до тада био познат и близак: „Језа која нас спада је због тога толико снажна јер је то наш свет који се одједном открива као привид. Истовремено осећамо да не бисмо били у стању да живимо у том свету. Не ради се код гротескног о страху пред смрћу него о страху пред животом. У структуру гротескног спада да нам наше уобичајене категорије више не помажу да се оријентишемо у свету. Ми смо од ренесансне орнаментике надаље пратили непрестани процес распадања: мешање за наше појмове раздвојених подручја, укидање статике, губитак идентитета, изобличавање „природних“ пропорција и сл. А онда смо се суочили са новим видовима растакања: са укидањем категорије предмета, са разарањем појма личности, са разбијањем историјског реда и устројства“ (Кајзер, 2004: 258–259). Он закључује да у отуђеном свету не можемо да се оријентишемо и да нам се такав свет чини апсурдан.

Кајзер, међутим, занемарује елемент комичног у појму гротеске. Када се пита да ли и смешно спада у гротескно, он закључује да смех потиче из комичних, карикатуралних предворја и када се помеша са горчином, он на прелазу ка гротескном поприма црте циничног, па и сатанског подсмеха. Дакле, чак и ако дозвољава појаву смеха у гротескном, за Кајзера је то сатански смех потпуно лишен веселости и безазлености. По његовим схватањима, гротеска указује на продор ђаволских сила у наизглед уређен и хармоничан свет.

Кајзерово разумевање природе и деловања гротеске настало је под утицајем Фридриха Шлегела (Friedrich Schlegel) и Жан Паула (Jean Paul). Шлегел у фрагментима бр. 78, 305, 389, објављеним у часопису *Аџенаум* (*Athenäum*), одређује гротеску као „контраст који напросто зјапи између форме и грађе“, као мешавину „хетерогених елемената који теже да се раздвоје“, као „смешно и застрашујуће истовремено“ (Кајзер, 2004: 68). Жан Паул у *Уводу у естетичку* (*Vorschule der Aesthetik*) није употребио реч гротеска. Али када говори о хумору, он говори о једној врсти језовитог хумора, смеху у ком постоји одређени бол. Ђаво је за њега највећи хумориста. Кајзер сматра да Жан Паул заправо говори о гротесци као врсти сатанског хумора који нарушава ред ствари и важећи поредак: „гротеска Жана Паула, односно његов разорни хумор личи на шлегеловску гротеску, односно арабеску у „Разговору о поезији““ (Кајзер, 2004: 72).

Поред одређења гротеске као уметничке форме која изазива страх, језу и nelaгоду, постоје и она тумачења која као ефекат гротеске препознају смешно и комично. Тако се, на пример, у 17. веку у Француској реч *grotesque* употребљава као придев; речник Академије из 1694. године наводи следећа „фигуративна“ значења речи: „То значи фиг. смешан, будаласт, екстравагантан. Гротескна одећа, гротескни говор, гротескни израз лица. – Смешан на екстравагантан начин. Бити гротескно обучен, гротескно плесати. – Чудан, будаласт, хировит“ (Кајзер, 2004: 31). Реч гротеска се користи у значењу смешно, комично и бурлескно. Губи се значење nelaгодности и неспокоја, а преовладава значење смешног. Гротеска се доводи у везу и са *Комедијом гел артие* (*Commedia dell`arte*).

Михаил Бахтин (Михајл Бахтин) у студији *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse² у њој иносми даје иредности народној смешовној култури и карневалском наслеђу трошескних мошва и симбола, ња је сивоа разумљиво њеово неслањање са схвањањима трошеске Волфианџа Кајзера. Бахтин износи и ирилично ситроју кришџу Кајзера: „По својој идеји Кајзерова књџа иреба да га оишџу теорију трошескнои, да разоикрије саму сушџину ње њојаве. А у сџвари она даје само теорију (и крашџу исџорију) романџичарске и*

2 Први пут објављено као: Михаил Михайлович Бахтин (1965). ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ и НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ и РЕНЕССАНСА Москва.

модернистичке пројеске, сиромо говорећи – само модернистичке, јер романтичарску пројеску Кајзер види кроз призму модернистичке и зато је схватио и оцењује донекле појединачно“ (Bahtin, 1978: 56).

Бахтин строго осуђује Кајзера што у гротескном тражи једино тескобни, мрачни и застрашујући тон. Он сматра да је такав тон стран целом развоју гротеске све до појаве романтизма. Бахтин тврди како је средњовековна и ренесансна гротеска увек прожета карневалским односом према свету. Изазивајући радостан смех она ослобађа свет од свега суморног и застрашујућег, чинећи га безазленим и зато крајње веселим и светлим. Посебно му смета Кајзерово одређивање гротеске као од човека отуђеног и непријатељског света. Он сматра да је такво одређење гротеске применљиво само на неке појаве модернистичке гротеске, да није сасвим адекватно ни за романтичарску гротеску, а да је потпуно неприхватљиво за претходне етапе њеног развитка. Он критикује Кајзерово разумевање смеха који ствара гротеска, смеха помешаног са горчином, смеха подругљивог, циничног и демонског. Бахтин сматра да је Кајзер на овај начин отишао у крајност и прилично осиромашило суштинско значење појма гротеске и закључује: „Проблем гротеске и њене естетичке суштине може да буде правилно постављен и разрешен само на материјалу народне културе средњег века и књижевности ренесансе, при чему Рабле има нарочито велики значај за осветљавање проблема. Схватити оригиналну дубину, вишезначност и снагу појединачних гротескних мотива могуће је само у јединству народне културе и карневалског односа према свету; узете, пак, одвојено од њега, оне постају једнозначне, површне и осиромашене“ (Bahtin, 1978: 62). Ипак, Бахтин је свестан да је препорођујући смех гротеске у романтизму знатно ослабљен: „Смех у романтичарској гротески редуцирао се и добио облик хумора, ироније, сарказма. Престао је да буде радостан смех који ликује. Позитивни препорађајући моменат смеховног принципа ослабљен је до минимума“ (Bahtin, 1978: 47).

Кајзеровско схватање гротеске усмерено је и употребом речи гротеска у немачком језику, које подразумева значења страха, језе и nelaгоде. Гротеска покреће психолошке механизме који изазивају осећања страха, ужаса, одвратности, беса, а смех који се јавља је такав да често „застаје у грлу“, брзо се претварајући у гримасу, смех обојеном хистеријом и nelaгодом. Међутим, у француском језику основно

значење гротеске је смех и смешно, а парадоксална природа гротеске омогућава ослобађање веселог и разиграног смеха и то у тренутку када се читалац ослобађа страхова и инхибиција, када успева да суровост света претвори у шалу и када му гротеска најзад омогући да уочи како се округлост универзума може победити смехом.

Гротески се може прићи с њене трагичне, бесмислене и језиве стране, али и са њене комичне стране, тврди Тамарин, теоретичар који указује да гротеска може да изазове страх и језу, али и смех. Он указује на чињеницу да се у свакидашњем говору гротеска често изједначава са нечим смешним и да се сматра подврстом комике: „то је нешто деформирано, смијешно, неукусно, запањујуће, апсурдно, нереалистички, стилизовано, нацерено“ (Tamarin, 1962: 6). Постоји и разлика између значења гротеске у различитим језицима. У француском комуникативном језику гротеска има значење комично-незграпног, док у немачком и италијанском има примесе горког и трагичног. Када изазива смех гротеска је блиска карикатури: „гротеска је карикатура код које несразмјер између природног и карикатурног поприма колосалне (*ungeheuerlich*) и немогуће димензије“³ (Tamarin, 1962: 13).

По Тамарину, гротеска често изазива смех, али свака гротеска не остварује комiku. Он је пореди са различитим врстама комике: хумором, парадоксом, иронијом, вицевама и закључује да је најудаљенија од хумора. Према његовом мишљењу, смех хумориста је ведар, филозофски, саосећајан, широк, дружеван и пун разумевања за људске слабости, са тенденцијом да изазове симпатију према објекту: „Он је хармоничан, изглађује опреке; док гротеска агресивно истиче дисхармоничности, хумор је нека врста катарзе, и у том смијеху иако zazвучи акорд туге и трагике, он је прекривен патином ведрине. Угода (смијех) хумора потиче из уштеде на емоцијама (*Affektaufwand*) док гротескни смијех није само угодан већ и неугодан, он слиједи знатном интелектуалном и афективном напору (односно савладавању напора, стагнације) те је исцјепкан, абортиран“ (Tamarin, 1962: 89). За разлику од Кајзера, Тамарин допушта да гротескни смех може изазивати истовремено и угодност и неугодност, док је за Кајзера тај смех искључиво везан за осећај неугодности.

Гротеска поседује два лица. Као синтеза неспојивих елемената она изазива језу, nelaгoду и страх, али може остваривати и весели,

3 Тамарин се на овом месту ослања на дефиницију гротеске Н. Schneegans-а из његовог дела *Geschichte der Grotresken Satire*.

ослобађајући смех. Друго лице гротеске, угодно, комично и весело, последица је присуства елемената као што су разиграно-ведро и наивно-фантастично. Оба лица гротеске задржавају њен основни принцип: парадокс мешања неспојивог. Истовремено, њена суштински парадоксална структура омогућава изазивање и смеха и страха. У студији *Гротеска (The Grotesque)* Филип Томсон (Philip Thomson) уочава важност „нерешене природе гротеског сукоба“ (Thomson, 1972: 21) и наставља: „утицај гротеске ће бити мањкав уколико је сукоб решен, ако се текст који је у питању покаже на крају само као смешан, или ако се испостави да је читалац сасвим погрешно у својој почетној перцепцији као комедије онога што је, у ствари, потпуни ужас“ (1972: 21). Уметничка вештина и генијалност Чарлса Дикенса (Charles Dickens) остварена у роману *Велика очекивања* успела је да једну сцену, први улазак главног јунака Пипа у кућу Сатис, представи као гротеску и то на два начина: први пут као гротеску ужаса, други пут као комичну гротеску. На два начина исприповедана иста сцена из Дикенсовог романа потврђује двоструку природу или два лица гротеске: трагичну и комичну, ужасну и смешну, указујући на њену парадоксалну структуру.

За моје разумевање два лица гротеске у реалистичком роману *Велика очекивања* Чарлса Дикенса важно је запажање Тамарина да се, за европског читаоца, гротеска формира у контексту реалистичког поступка: „За европског је читаоца опис енормно великог сполног уда Пантагруела, преко којег, тврди Рабле, војска прелази као преко моста, дјелује изричито гротескно, и то због позадине реалистичког начина мишљења којему је та хипербола супротстављена“ (Tamarin, 1962: 9). Европски рецепијент уочава гротеску у индијској или афричкој уметности тамо где она не постоји за изворног индијског или афричког посматрача, који немају свест о реалистичком поступку. Док је за Европљанина једна уметничка форма гротескна, за Индијца или Африканца (који нису под утицајем европске културе) реч је о преображајима могуће стварности у којој се границе предметности претапају и преплићу. Тамарин даје пример Кришне који истовремено задовољава хиљаду својих пастирица. Та представа изворном Индијцу не делује гротескно, јер одговара митолошком и фантастичном културном контексту.

У Дикенсовом роману *Велика очекивања* присутна су оба лица гротеске. Дикенсов најближи пријатељ и саветник Џон Фостер (John

Forster) обавештава нас да је клицу *Великих очекивања* писац изнео у писму из 1860. године, у ком изјављује: „Синула ми је веома добра, нова и гротескна идеја [...] Могу видети целину од делова који се групишу око ње, на јединствен и комичан начин“ (Forster, 1872: 800). У Дикенсовом роману налази се пример представљања једне исте ситуације као гротеске, где два начина представљања откривају њена два лица. То је приповедање о првом уласку Пипа у кућу Сатис и његов сусрет са госпођицом Хавишам и Естелом. И у првом и у другом случају приповедач је дечак Пип.

II. Прво лице гротеске

Прво лице гротеске изазива језу, страх, огорчење и осећај неправде. Пип је први пут у кући Сатис. Доводи га његов рођак Памблчук. На капији их чека млада госпођица, која Памблчуку не дозвољава да уђе ни у двориште, а камоли у кућу. Улазе у кућу на побочна врата и прво што је Пип приметио је то „да су сви ходници мрачни“ (Dickens, 1964: 57) и да је Естела тамо оставила запаљену свећу. Већ у првом сусрету Пипа са Естелом (етимологија њеног имена је звезда) наговештено је да ће она за дечака представљати светлост или привид светлости, којој ће он непрестано тежити да се приближи.

Пип улази у просторију где је, по први пут, угледао госпођицу Хавишам: „Била је обучена у скупocene тканине – сатин, чипку, свилу – све беле. Ципеле су јој биле беле. И имала је дуг бео вео, који јој је падао са косе, и свадбени венац у коси, али коса јој беше бела“ (Dickens, 1964: 58). Дечак уочава да све што је „требало да буде бело, било бело пре много времена и да је изгубило свој сјај, избледело и пожутело“ (Dickens, 1964: 58). У симболичкој равни текста чистота и невиност душе гђице Хавишам представљени су као давна прошлост. Гротескна појава Хавишам изједначена је са „разарањем појма личности“ (Кајзер, 2004: 258–259) и губитком изворног идентитета.

Госпођица Хавишам за себе каже да „није видела сунца“ (Dickens, 1964: 59) откако је дечак рођен. Она је у роману „упоређена са вампиром, духом, пауком, све гротескним елементима који указују на њену безосећајност“ (Cadwallader–Bourron, 2014: 187). Истовремено, „вамписке“ особине гђице Хавишам поново уводе у приповедање еле-

менте готског романа, па кућа Сатис добија особине језовитог замка који крије некакву страшну тајну. Елементи готског романа назначени су на самом почетку *Великих очекивања*, у сусрету Пипа и Магвича. Одбегли робијаш описан је као да излази из гроба: покривен блатом и водом, он је „храмао и дрхтао, гледао исколачено и режао“ (Dickens, 1964: 6). Робијаш Магвич прави је Пипов добротвор, гђица Хавишам његов лажни добротвор. И Магвич и гђица Хавишам гротескни су ликови романа *Велика очекивања*.

У кући Сатис, госпођица Хавишам признаје да понекад има „болесне жеље“ (Dickens, 1964: 59) и тражи да се дечак игра. Само за тренутак, због страха од сестре која га је подизала руком (батинама), Пип помисли да би могао да удовољи жељи старе госпођице крећући се по соби „у тобожњем својству г. Памблчукових чеза“ (Dickens, 1964: 59). Не желећи да се понизи, Пип јој одговара да му је жао, да је у страху да ће због одбијања њеног захтева имати неприлике са сестром, али да не може да се игра, јер је у кући Сатис све „тако ново, и тако необично и тако отмено – и тужно“ (Dickens, 1964: 59).

Стара госпођица огледа се описујући свој лик и читаву сцену као гротеску – „тако ново“ за дечака, „тако старо“ за њу, „тако необично“ за њега, а за њу „тако обично“ – све у свему „тужно за нас обоје“ (Dickens, 1964: 60). Мешавина неспојивог, старог и новог, обичног и необичног, гради гротеску која изазива осећање туге.

Госпођица Хавишам наређује Пипу да позове Естелу како би деца играла карте: „Док је Естела делила карте, погледах опет у тоалетни сто и видех да ципела на њему, некад бела сад жута, није никад ношена. Погледах доле на ногу без ципеле и видех да је свилена чарапа на њој, некад бела, сад жута, гажењем исцепана у дроњке. Без овог заустављања свега, овог непомичног стајања свих бледих иструрелих предмета, чак ни увенула венчана хаљина на усахлом телу не би могла изгледати тако слична мртвачкој одећи, нити дуги вео тако сличан покрову“ (Dickens, 1964: 60). Гротескни приказ венчанице на остарелом телу још више је појачан када се венчаница упореди са мртвачком одећом а дуги вео са покровом.

Када је гђица Хавишам отишла, Естела га избацује у двориште и као псу доноси му хлеб, месо и лонче пива. Пип је заплакао због неправде која му је нанета. Дечак је посебно осетљив на неправду,

открива нам приповедање, јер га је сестра подигла злостављајући га. Подсећање на Пипово одрастање појачава реалистички оквир у који је смештен гротескни сусрет са гђицом Хавишам у кући Сатис. У дворишту, Пипова машта до краја изводи гротескну слику гђице Хавишам, стварајући пред дечаковим очима језовит привид: „Прилика беше сва у пожутелој белој хаљини и имала је само једну обувену ципелу; висила је тако да сам могао да видим да су избледели карнери њене хаљине били као пожутела хартија и да је лице било гђице Хавишам, а преко целог тог лица израз као да покушава да ме зовне. У ужасу што видим ту прилику и у ужасу због извесности да ње није било ту пре једног тренутка, најпре побегох од ње, а онда потрчех к њој. А највећи ме је ужас спопао кад сам опазио да прилике нема“ (Dikens, 1964: 65). Кроз Пипово приповедање и његову визију на крају сцене у кући Сатис, прво лице гротеске показује своје лице – лице ужаса.

III. Друго лице гротеске

Друго лице гротеске пуно је хумора и веселог смеха. Ујак Памблчук вратио је Пипа кући и његова сестра жели да зна како гђица Хавишам изгледа. Пипова публика припада нижим друштвеним слојевима (његова сестра и ујак), он је у својој кући, што заједно омогућава да дечак у свом приповедању ослободи друго лице гротеске изазивајући смех код читаоца.

Он лаже да је госпођица Хавишам „висока и црномањаста“ (Dikens, 1964: 67) а Памблчук то потврђује што Пипу (и нама, читаоцима) јасно говори да је никада није ни видео. Сада он може да пусти машту на вољу препричавајући свој боравак у кући Сатис. Док је у првом случају машта била у функцији само једном, на крају сцене, стварајући приказу гђице Хавишам како виси о врату и појачавајући језовиту страну гротеске, у другом лицу гротеске машта је све време у функцији. У тежњи да изазове смех и ослободи се страха, дечак маштовитим приповедањем карикира сусрет са гђицом Хавишам.

Дечак приповеда поново стварајући гротеску, која више није језовита и препуна готске атмосфере, већ ведре, духовита и ослобађајућа. Дечакова машта ствара гротескну представу која га ослобађа nelaгоде и брише претрпљену неправду. Тако је гђица Хавишам седела у „црним

кадифеним кочијама“ (Dikens, 1964: 68), које асоцирају на Памблчукове чезе из првог лица гротеске; њих је Пип хтео да имитира да би удовољио захтеву гђице Хавишам за игром. Естела јој је додала кроз прозор „колач и вино на златном тањиру“ (Dikens, 1964: 68). Поред кочије у соби су била и четири огромна пса која су се отимала око телећих котлета у сребрној котарици. Црна кочија и четири огромна пса у соби госпођице Хавишам граде гротескну представу, јер се остварује несразмера између могућег и немогућег. У оквирима реалистичког приповедања немогуће је да се кочија налази у соби, посебно зато што је њена величина превелика у односу на димензије просторије. Присуствујемо „квантијативном прерашћивању у гротеску“ (Тамарин, 17), јер се димензије објекта (кочије) не уклапају у собу.

Он и Естела, наставља даље своје приповедање дечак забезекнутим слушаоцима, играли су се заставама. Он је махао црвеном, Естела плавом, док је гђица Хавишам „махала кроз прозор кочија заставом украшеном златним звездама“ (Dikens, 1964: 69). Након тога сви су „махали сабљама и клицали!“ (Dikens, 1964: 69). У соби није било дневне светлости, већ је била осветљена свећама. Памблчук Пипове речи потврђује као истините.

Описана сцена не би била гротескна, да не следи после реалистичког описа Пиповог првог боравка у кући Сатис, у оквиру кога је дата гротеска. По принципу близине, гротеска се преноси у фантастични опис Пиповог сусрета са госпођицама Хавишам и Естелом. У читаочевој свести још је снажна гротескна представа *живој мршваца* – остареле госпођице Хавишам у венчаници; у тој гротескној слици доминира бела боја, која је таква само у првом виђењу, јер је све бело избледело и пожутело због старости. Зато се друго лице гротескне представе гђице Хавишам отвара контрастном црном бојом; она је црномањаста и седи у црним кочијама. Затим се уводе и друге боје, али и покрети, као контраст мртвачкој обамрлости „праве“ гђице Хавишам. И Пип и Естела и госпођица Хавишам машу заставама различитих боја, витлају сабљама и кличу. Прву гротеску као спој неспојивог гради оживљавање мртвог, враћање у живот нечега што је неумитно прошло, а то је младост несрећне Хавишам; друга гротеска ствара се уношењем предмета којима у соби није место, а то су: црне кочије, огромни пси, разнобојне заставе и весела дечија игра која се супротставља механичкој игри „реалистичке“ гђице Хавишам.

IV. Гротеска и Дикенсово реалистичко приповедање

Два лица гротеске, њену комичну и језиву страну, омогућава Дикенсово реалистичко приповедање остварено уз помоћ непоузданог приповедача, дечака Пипа. Читалац је прихватио реалистички споразум и очекује да опис куће Сатис и њених становница одговара стварности. Прво Пипово приповедање о боравку у кући гђице Хавишам је *истинитио* и гротескно, друго приповедање о истом боравку јесте *лажно* и гротескно. У отуђеном, снобовском свету викторијанске Енглеске могуће је, па самим тим и *истинитио*, да дечак буде извргнут понижењу и руглу, да га стара девојка дочека у изношеној и пожутелој венчаници са намером да уништи све искрено, невино и добро у њему. Гротескна остарела млада и њена штићеница означавају продор ђаволских сила у свет људскости, који је зато уздрман, поремећен, нарушен и од човека отуђен. Свет је из перспективе дечака хармоничан и тај склад нарушава се дејством гротескне силе која изазива бол, страх и језу у дечаку, желећи да уништи љубав у њему. Дикенсова уметничка вештина нам тај продор зла у човеков свет представља речима и кроз перспективу дечака који присуствује гротески, трпи њен страшни утицај, осећа непријатност, ужас и страх, на тај начин успешно их преносећи на читаоца.

У другом приповедању исте сцене Пип *измишља* како би се ослободио nelaгоде и страха. Претходно приповедање читалац је прихватио као могуће, веродостојно и *истинитио*, па је зато, и само у односу на прво, друго приповедање немогуће и *лажно*. Друго лице гротеске поништава страх тако што ствара смех, јер је дечаково приповедање карикирало гђицу Хавишам. Ослобађању од зла гђице Хавишам доприноси права, весела и спонтана игра, у контрасту према наметнутој игри из првог лица гротеске. Дечак и девојчица нису више марионете у рукама старе госпођице, већ се заједно са њом слободно играју, машући заставама различитих боја, витлајући мачевима, спонтано узвикујући. Гђица Хавишам је детронизована, исмејана, али на крају и ослобођена, јер је изједначена са децом са којом се игра.

Друго лице гротеске остварено је фантастиком и карикатуром, које ефекат смешног изазивају у односу на реалистички контекст успостављен претходним приповедањем. Смех се остварује у односу на реалистички начин мишљења који подразумева логику покорвања слабијег јачем.

Закључујем како је језовито и страшно лице гротеске ближе читалачком разумевању стварности, док је њено комично и весело лице могуће као контраст, бег и удаљавање од сурове реалности. Гротескни смех је ведар, разигран, наиван и дечији, јер дистанцира човека од ужасне стварности у коју је продрло насиље и зло.

Литература

- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Витрувије. (2009). *О архитектури*. Превод са латинског, предговор, избор репродукција и апарат Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике, Досије студио.
- Кајзер, В. (2004). *Гротескно у сликарству и писаништву*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
- Cadwallader–Bourgon, D. (2014). The Grotesque and Darwin’s Theory in Charles Dickens’s *Great Expectations* and Wilkie Collins’s *No Name*. In Isabelle Hervouet-Farrar and Max Vega-Ritter (ed), *The Grotesque in the Fiction of Charles Dickens and Other 19th-century European Novelists* (pp. 180–192). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Tamarin, G. R. (1962). *Teorija groteske*. Sarajevo: Свјетлост.
- Thomson, P. (1972). *The Grotesque*. London: The Critical Idiom, Methuen.
- Forster, J. (1872). *Life of Charles Dickens*, London: Chapman and Hall.

Извори

- Dikens, Č. (1964). *Velika Očekivanja*. Preveo Živojin Simić. Beograd: Kultura

Kornelije Kvas

Summary

**TWO FACES OF THE GROTESQUE IN DICKENS'
*GREAT EXPECTATIONS***

At the beginning, the paper analyzes the most important theoretical definitions of the concept of the grotesque. According to Wolfgang Kayser, the grotesque primarily causes feelings of horror and fear. For Mikhail Bakhtin, Kayser's definition of the grotesque is only applicable to some forms of modernist grotesque. Grotesque, according to Bakhtin, is a source of joyful, liberating laughter. Therefore, this paper postulates that there are in fact two faces of the grotesque. This hypothesis is proved through analysing the first entry of the main character, the boy Pip, at the Satis House in Charles Dickens' novel *Great Expectations*. The same scene is narrated twice, showing the two faces of the grotesque, its tragic and comic side. The purpose of the paper is the identification of Dickens' realistic procedure that allows the creation of the grotesque, which, depending on the context, causes both tragic and comic effect.

Key words: Dickens, grotesque, Kayser, Tamarin, Bakhtin, realism.